



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

## Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale Interclasse in  
Lingue, Letterature e Mediazione culturale (LTLLM)  
Classe LT-12

Tesina di Laurea

*Gabriel García Márquez e  
Federico García Lorca:  
traiettorie dell'universo femminile  
tra Cien años de soledad  
e La casa de Bernarda Alba.*

Relatore  
Prof. Emanuele Leonardi

Laureando  
Beatrice Padoan  
n° matr.2018123 / LTLLM

Anno Accademico 2021/ 2022

## INDICE

### CAPITOLO 1

1.1 Gabriel García Márquez .....	p. 4
1.1.1 Infanzia e giovinezza.....	p. 4
1.1.2 Le donne di una vita.....	p. 6
1.1.3 Le sue opere e gli ultimi anni di vita.....	p. 9
1.2 Il realismo magico.....	p. 10
1.2.1 <i>Cien años de soledad</i> .....	p. 12
1.3. La Colombia del XX secolo.....	p. 16
1.3.1 La condizione socioculturale della donna colombiana.....	p. 18

### CAPITOLO 2

2.1 Federico García Lorca.....	p. 20
2.1.1 Infanzia e giovinezza.....	p. 20
2.1.2 L'approccio alla letteratura e le opere.....	p. 22
2.1.3 La poetica e il teatro.....	p. 24
2.1.4 Immagine letteraria della donna spagnola: Medioevo, <i>Siglo de Oro</i> e Romanticismo.....	p. 27
2.1.5 L'importanza dei personaggi femminili lorchiani.....	p. 28
2.1.6 <i>La casa de Bernarda Alba</i> .....	p. 30
2.1.7 La tragica morte.....	p. 32
2.2 La Spagna del XX secolo.....	p. 33
2.2.1 Cenni storici: dalla dittatura di Primo de Rivera alla Guerra Civile.....	p. 33
2.2.2 La donna spagnola, <i>el ángel del hogar</i> .....	p. 35

### CAPITOLO 3

3.1 I personaggi femminili de <i>La casa de Bernarda Alba</i> e <i>Cien años de soledad</i> .....	p. 38
3.1.1 La casa: il regno femminile.....	p. 38
3.1.2 Bernarda Alba e Fernanda del Carpio.....	p. 42
3.1.3 Bernarda Alba e Úrsula Iguarán.....	p. 47
3.1.4 Adela e Meme.....	p. 50
3.1.5 Martirio e Amaranta.....	p. 52
3.1.6 Conclusione.....	p. 55
Bibliografia.....	p. 57
Resumen.....	p. 61



# CAPITOLO 1

## 1.1 Gabriel García Márquez

### 1.1.1 Infanzia e giovinezza

La nostalgia del passato, la solitudine degli incompresi e l'amore dall'amaro sapore di mandorle: sono questi alcuni dei sentimenti che permeano le storie narrate da Gabriel García Márquez; racconti in grado di far emergere i timori più profondi dell'animo umano. Márquez, uno dei principali autori del Novecento, come egli stesso sostiene, è un uomo estremamente umile e fedele alle proprie origini:

Está en mi carácter, y ya lo he dicho en muchas entrevistas: nunca en ninguna circunstancia, he olvidado que en la verdad de mi alma no soy nadie más ni seré nadie más que uno de los dieciséis hijos del telegrafista de Aracataca. (Mendoza<sup>1</sup> y García Márquez, 1994:29)

Gabriel José de la Concordia García Márquez (1927-2014), scrittore e giornalista, è considerato dalla critica letteraria uno degli esponenti più importanti della letteratura ispano-americana e della corrente letteraria del *realismo mágico*<sup>2</sup>, che ha segnato l'inizio di una nuova generazione di scrittori.

La sua vita, come afferma lo stesso autore, è contraddistinta da un'irrefrenabile passione e amore verso la letteratura.

Empecé a escribir por casualidad, quizá sólo para demostrarle a un amigo que mi generación era capaz de producir escritores. Después caí en la trampa de seguir escribiendo por gusto y luego en la otra trampa de que nada me gustaba más en el mundo que escribir. (Mendoza y García Márquez, 1994:33)

“Gabo”, così chiamato fra la sua cerchia di amici, nacque il 6 marzo del 1927 come primogenito di sedici figli dalla chiaroveggente Luisa Santiaga Márquez Iguarán e dal telegrafista Gabriel Eligio Basilia García a Aracataca, «un pueblo del lejano oeste (Colombia), no sólo por su tren, sus viejas casas de madera y sus hirvientes calles de polvo, sino también por sus mitos y leyendas» (Mendoza y García Márquez, 1994:10).

L'infanzia di Márquez venne particolarmente segnata dalla casa di Aracataca dei nonni materni, nella quale visse fino all'età di otto anni. «Mi recuerdo más vivo y constante no es el de las personas, sino el de la casa misma de Aracataca donde vivía con mis abuelos» (Mendoza y García Márquez, 1994:19).

---

<sup>1</sup> Plinio Apuleyo Mendoza è un giornalista, scrittore e diplomatico colombiano. Nel corso degli anni instaurò una profonda amicizia con Márquez, dalla quale è nato il libro *El olor de la guayaba*. Si tratta di una conversazione tra Mendoza e Márquez, attraverso la quale emerge non solo la vita di quest'ultimo, ma anche il suo percorso letterario e la stesura delle sue opere più importanti.

<sup>2</sup> In relazione al realismo magico si vedano: E. Pachón Padilla (1963): *El "Realismo mágico" en la narrativa hispanoamericana*. Boletín Cultural Y Bibliográfico; G. Laín Corona (2021): *Una aproximación a Gabriel Miró desde el realismo mágico de Gabriel García Márquez*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel Cervantes; H. Rogmann (2016): *"Realismo mágico" y "négritude" como construcciones ideológicas*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel Cervantes; S. Menton (1994): *Cuarta cátedra Internacional de Arte Luis Ángel Arango: realismo mágico pintura y literatura, 1918-1981*, Bogotá: Banco de la República; V. Martinetto (2018): *Alejo Carpentier, inventore del realismo magico: appunti su una polemica*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Aracataca giocherà un ruolo decisivo nel percorso letterario dello scrittore, tanto da diventare fonte d'ispirazione per l'immaginaria Macondo di *Cien años de soledad* (1967). Vivendo con i nonni, Márquez sentì la mancanza di una figura paterna che, inevitabilmente, ritrovò nel nonno; infatti, dopo la sua morte, andò a vivere con la madre e il padre, tuttavia senza mai riuscire ad instaurare una vera e propria relazione con quest'ultimo.

Nicolas Ricardo Márquez Mejía, chiamato Papalelo dal nipote, fu un veterano della guerra civile al fianco del *caudillo* liberale Rafael Uribe Uribe nella sanguinosa *Guerra de los Mil Días*, combattuta durante i primi anni del Novecento, nella quale riuscì ad ottenere il grado di colonello. Nicolas era conosciuto in tutto il paese per essere un liberale dai forti principi e sarà per questo motivo che inizialmente impedirà alla figlia Luisa di accettare la mano del conservatore Gabriel Eligio Basilia García. «El coronel Nicolas Ricardo Márquez Mejía, que es su nombre completo, es tal vez la persona con quien mejor me he entendido y con quien mejor comunicación he tenido jamás [...]» (Mendoza y García Márquez, 1994:20)

In vari personaggi e soprattutto nel suo primo libro *La hojarasca* (1955) è possibile ritrovare Papalelo: «el único personaje que se parece a mi abuelo es el coronel sin nombre de *La hojarasca*» (Mendoza y García Márquez, 1994:21). Ciononostante la sua figura sarà funzionale non solo per la creazione di quest'ultimo personaggio, ma anche per la stesura stessa di *Cien años de soledad*.

Recuerdo que, siendo muy niño, en Aracataca, donde vivíamos, mi abuelo me llevó a conocer un dromedario en el circo. Otro día, cuando le dije que no había visto el hielo, me llevó al acampamento de la compañía bananera, ordenó abrir una caja de pargos congelados y me hizo meter la mano. De esa imagen parte todo *Cien años de soledad*. (Mendoza y García Márquez, 1994:21)

La morte del nonno, avvenuta nel 1936, segnò per sempre la fine dell'infanzia di Márquez che lo costrinse a vivere nella casa genitoriale. All'età di dodici anni il futuro scrittore si trasferì prima a Barranquilla dove frequentò il *Colegio di San José* e successivamente a Zipaquirá dove si diplomerà presso il *Colegio Liceo Zipaquirá*.

El liceo donde iba becado funcionaba en un «convento sin calefacción y sin flores» y estaba en el mismo «pueblo remoto y lúgubre donde Aureliano Segundo fue a buscar a Fernanda del Carpio a mil kilómetros del mar». Para él, nacido en el Caribe «aquel colegio era un castigo y aquel pueblo helado una injusticia».

Su único consuelo fue la lectura. Pobre, sin familia, costeño en un mundo de «cachacos», Gabriel encontraría en los libros la única manera de fugarse de una realidad tan sombría. (Mendoza y García Márquez, 1994:53)

I principali autori che contribuirono alla sua formazione letteraria furono: i poeti greci, i romanzieri francesi e russi, Emilio Salgari, Julio Verne, Virginia Woolf, James Joyce, William Faulkner, Ernest Hemingway, Graham Greene e il gruppo letterario chiamato "*Piedra y Cielo*"<sup>3</sup>. Tuttavia il primo autore che gli fece suscitare interesse per i romanzi fu Kafka.

Más tarde cuando estaba en la universidad, en primer año de Derecho (debía tener unos diecinueve años) y leí *La metamorfosis*. [...] Recuerdo la primera frase: «Al despertar Gregorio Samsa una mañana, tras un sueño intranquilo, encontrándose en la cama convertido en un enorme insecto.» [...] Fue entonces cuando la novela empezó a interesarme. (Mendoza y García Márquez, 1994:65)

---

<sup>3</sup> Gruppo letterario formato da Rubén Darío, Pablo Neruda e Juan Ramón Jiménez. Si tratta di un movimento colombiano letterariamente sovversivo che prende il nome dall'omonima opera di Jiménez. «Eran los terroristas de la época – dice hoy García Márquez –. Si no hubiese sido por "*Piedra y Cielo*" no estoy seguro de haberme convertido en escritor» (Mendoza y García Márquez, 1994:54).

Una volta terminato il liceo, Márquez cominciò a studiare diritto presso la *Universidad Nacional de Bogotá*, tuttavia la letteratura continuava ad essere la sua più grande passione. Infatti, malgrado la disapprovazione dei genitori, lasciò la carriera universitaria per poter inseguire il suo sogno di diventare scrittore: «dejé todo, inclusive mi carrera de Derecho y me dediqué solamente a leer novelas. A leer y escribir novelas.» (Mendoza y García Márquez, 1994:65)

All'età di vent'anni si trasferì a Cartagena, una piccola città situata nella costa caraibica della Colombia, dove cominciò a lavorare come redattore nel giornale *El Universal*.

In anni successivi andò a vivere a Barranquilla, altro centro abitato della costa colombiana che diede avvio ad una nuova tappa della vita dello scrittore, che l'amico Mendoza definisce «*juventud bohemia*». Barranquilla all'epoca era uno dei più importanti centri di attività industriale, mercantile e portuaria della Colombia, pertanto la letteratura e l'arte erano relegate ad un ruolo di marginalità. Nonostante questo, gli artisti che si formavano in tale luogo erano caratterizzati da una forte personalità.

Durante la metà degli anni '50, Márquez incontrò un gruppo chiamato "*el Grupo de Barranquilla*"<sup>4</sup>, il quale sarà fondamentale per la sua formazione letteraria. Si tratta di un gruppo letterario formato da giovani stravaganti che trascorrevano le loro serate ad ubriacarsi di rum e letteratura.

Aquella fue para mí una época de deslumbramiento –recuerda hoy García Márquez–. De descubrimiento también, no solo de literatura sino también de la vida. Nos emborrachábamos hasta el amanecer hablando de literatura. (Mendoza y García Márquez, 1994:57)

Márquez, durante quel periodo di arricchimento personale, malgrado avesse trovato lavoro come giornalista presso *El Herald*, era molto povero e viveva in un hotel frequentato da prostitute e quando non poteva permettersi di pagare la stanza consegnava al portiere dell'hotel le tanto amate pagine di quella che verrà intitolata *La hojarasca*. È il suo primo libro, la cui stesura avvenne nel buio e desolato salone de *El Herald*.

Cuando García Márquez tiene casi 23 años y su madre llega a Barranquilla para pedirle que le acompañe a Aracataca para vender la casa de los abuelos. La intención de la madre al llevarle al paisaje donde transcurrió la infancia de su hijo es la de convencerle de que no abandone la firme carrera de Derecho por el oficio incierto de la escritura. El resultado es el contrario. Con ese viaje García Márquez descubre la hondura poética del nombre de una finca abandonada de aquel lugar, Macondo, y con él el paisaje y las historias que habían poblado su infancia y que poblarían luego su obra. (Veloy, 2019:125)

Quel fatidico viaggio, avvenuto agli inizi di marzo del 1952<sup>5</sup>, viene considerato dallo stesso Márquez un avvenimento estremamente decisivo per il suo percorso letterario.

### 1.1.2 Le donne di una vita

Nel corso della vita di Gabriel García Márquez, le donne hanno sempre rivestito un ruolo significativo.

---

<sup>4</sup> Ramón Vinyes viene considerato il principale esponente di questo gruppo letterario. Fuggito da Barcellona per la vittoria dei repubblicani e poi da Parigi per l'arrivo dei nazisti, l'artista decise di rimanere in esilio nella moderna Barranquilla. Grazie a Vinyes, Márquez darà vita al personaggio del saggio catalano di *Cien años de soledad*.

<sup>5</sup> Secondo quanto riportato in D. Saldívar (2013): *García Márquez, El viaje a la semilla*, s.l, s.n. a differenza di quello che viene raccontato dallo stesso Márquez in *Vivir para contarla*, il viaggio non avvenne il 18 febbraio del 1950, bensì nel marzo del 1952. Saldívar riuscì a risalire alla vera data del viaggio grazie ad una serie di informazioni fornitegli da Ligia, la sorella di Márquez.

No podría entender mi vida, tal como es, sin la importancia que han tenido en ella las mujeres. Fui criado por una abuela y numerosas tías que se intercambiaban en sus atenciones conmigo [...]. En todo momento de mi vida hay una mujer que me lleva de la mano en las tinieblas de una realidad que las mujeres conocen mejor que los hombres, y en la cual se orientan mejor con menos luces. (Mendoza y García Márquez, 1994:136)

Le donne che hanno maggiormente segnato la sua esistenza sono: la nonna, la madre e la moglie Mercedes.

Márquez ricorda la nonna materna, Tranquilina Iguarán Cortés, come una straordinaria conoscitrice di leggende e miti locali.

Esa era mi relación con ella: una especie de cordón invisible mediante el cual nos comunicábamos ambos con un universo sobrenatural. De día el mundo mágico de la abuela me resultaba fascinante, vivía dentro de él, era mi mundo propio. Pero en la noche me acusaba terror. (Mendoza y García Márquez, 1994:19)

Tranquilina, la cui famiglia era la più antica di tutta Aracataca, era una donna superstiziosa tanto quanto le sue antenate: *las indias goajiras*. La donna era solita conversare con i morti e parlare di essi come se fossero ancora vivi; inoltre, per acquietare il piccolo nipote di cinque anni, era solita dirgli che gli spiriti sarebbero venuti a prenderlo. Márquez una volta adulto, durante le notti, ricorderà ancora il terrore degli spettri che infestavano la sua casa d'infanzia. La superstizione e il racconto di antiche leggende, qualità che contraddistinguevano la signora Tranquilina, verranno poi trasmesse sia alla figlia Luisa che al nipote Gabriel. Malgrado egli fosse terrorizzato dal mondo magico e incerto della nonna, ne sarà sempre affascinato e quando leggerà per la prima volta *La metamorfosi* di Kafka, il suo primo pensiero ritornerà ai racconti immaginari della nonna, che incarna perfettamente il personaggio di Úrsula Iguarán, capostipite della famiglia Buendía in *Cien años de soledad*.

La abuela gobernaba la casa, una casa que luego él (Márquez) recordaría grande, antigua, con un patio donde ardía en las noches de mucho calor el aroma de un jazminero y cuartos innumerables donde suspiraban a veces los muertos. Para doña Tranquila, cuya familia provenía de la Goajira, una península de arenas ardientes, de indios, contrabandistas y brujos, no había una frontera muy definida entre los muertos y los vivos. Cosas fantásticas eran referidas por ella como ordinarios sucesos cotidianos. Mujer menuda y férrea, de alucinados ojos azules, a medida que fue envejeciendo y quedándose ciega, aquella frontera entre los vivos y los desaparecidos se hizo cada vez más endeble, de modo que acabó hablando con los muertos y escuchándole sus quejas, suspiros y llantos. (Mendoza y García Márquez, 1994:11)

La madre, Luisa Santiago Márquez Iguarán, nata in una casa di umili origini, venne educata in un'atmosfera di pura severità spagnola, ricevendo una buona educazione presso il *Colegio de la Presentación de la Santísima Virgen* a Santa Marta. Per questa ragione, viene descritta da Márquez come una bella donna dal forte carattere, ma allo stesso tempo eccessivamente seria e talvolta severa.

Pero la (virtud) más sorprendente, y también desde entonces la menos sospechable, era el talento exquisito con el que lograba disimular la tremenda fuerza de su carácter: un Leo perfecto. Esto le había permitido establecer un poder matriarcal cuyo dominio alcanzaba hasta los parientes más remotos en los lugares menos pensados, como un sistema planetario que ella manejaba desde su cocina con voz tenue y sin parpadear apenas, mientras hervía la marmita de los frijoles. (García Márquez, 2011:13)

Egli stesso, come affermato nell'intervista con Mendoza, ritiene che questa serietà fosse dovuta al fatto di essere andato a vivere con i genitori all'età di otto anni, senza che fosse più considerato un

bambino piccolo. Il fatto che lasciò la casa genitoriale a soli dodici anni contribuì a rafforzare questa sua idea di serietà da parte della madre. (Mendoza y García Márquez, 1994:23)

El distintivo de mi relación con mi madre, desde muy niño, ha sido el de la seriedad. Es tal vez la relación más seria que he tenido en mi vida, y creo que no existe nada que ella y yo no podamos decirnos ni ningún tema que no podamos tratar, pero casi siempre lo hemos hecho, más que con un sentido de intimidad, con un cierto rigor que casi podría considerarse profesional. Es una concepción difícil de explicar, pero es así. (Mendoza y García Márquez, 1994:23)

Quando Márquez comunicò ai genitori di aver abbandonato la facoltà di diritto, la madre lo raggiunse a Barranquilla per vendere la casa dei nonni ormai deceduti, che aveva animato le giornate della sua infanzia, con la speranza che riprendesse i suoi studi.

Ni mi madre ni yo, por supuesto, hubiéramos podido imaginar siquiera que aquel cándido paseo de sólo dos días iba a ser tan determinante para mí, que la más larga y diligente de las vidas no me alcanzaría para acabar de contarle. (García Márquez, 2011:11)

Nonostante questa iniziale avversione, Luisa, con il passare del tempo, diventerà una delle lettrici più accanite dei romanzi del figlio, tanto da riuscire a scomporre i vari personaggi dei romanzi di Márquez, definiti da egli stesso «rompecabezas» (Mendoza y García Márquez, 1994:24), riuscendo a risalire alla vera identità delle persone che fecero parte della vita del giovane Gabriel.

Altra donna importante è la moglie, Mercedes Barcha Pardo, che sposò nel 1958. Dal momento che il padre di Gabriel e di Mercedes erano molto amici, lo scrittore la conobbe da bambino quando andò a vivere con la famiglia a Sucre, un piccolo paese vicino alla costa caraibica colombiana.

Un día, en un baile de estudiantes, y cuando ella tenía solo trece años, le pedí sin más vueltas que se casara conmigo. Pienso ahora que la proposición era una metáfora [...] para conseguir novia. [...] Seguimos viéndonos de un modo esporádico y siempre casual, y creo que ambos sabíamos sin ninguna duda que tarde o temprano la metáfora se iba a volver verdad. Como se volvió en efecto unos diez años después de inventada [...]. (Mendoza y García Márquez, 1994:28)

Nei suoi romanzi non è presente alcun personaggio che si ispiri alla moglie, ma al contrario la donna appare come sé stessa e con il suo vero nome sia in *Cien años de soledad* che in *Crónica de una muerte anunciada*. (Mendoza y García Márquez, 1994:28)

Dall'amore che li ha sempre legati, nacquero i due figli Rodrigo e Gonzalo. Mercedes sostenne il marito anche nei momenti più difficili che hanno segnato la vita letteraria e privata di Márquez. A riprova di ciò la donna, per l'intero anno e mezzo che portò alla stesura di *Cien años de soledad*, si fece carico di tutte le spese della casa senza mai interpellare il marito, nemmeno quando il denaro terminò. «Sin Mercedes no habría llegado a escribir el libro. [...] Fue ella la que, una vez terminado el libro, puso el manuscrito en el correo para enviárselo a la *Editorial Sudamericana*» (Mendoza y García Márquez, 1994:96).

Le donne occupano, dunque, da sempre un posto unico e speciale nella vita dello scrittore.

[...] Siento que nada malo me puede suceder cuando estoy entre mujeres. Me producen un sentimiento de seguridad sin el cual no hubiera podido hacer ninguna de las cosas buenas que he hecho en la vida. Sobre todo, creo que no hubiera podido escribir. (Mendoza y García Márquez, 1994:137)



### 1.1.3 Le sue opere e gli ultimi anni di vita

Il filo conduttore che accomuna gran parte delle opere di Márquez è la solitudine, sviluppata in tutte le sue sfacciate: una «verdad humana que “toca el corazón”» (Lema-Hincapié, 2016:35). I romanzi dell'autore trattano principalmente della solitudine come scelta di vita, come risultato di un'inevitabile circostanza, come conseguenza del potere e come il destino degli incompresi:

[...] El personaje central de *La hojarasca* es un hombre que vive y muere en la más absoluta soledad. También está la soledad en el personaje de *El coronel no tiene quien le escriba*. El coronel, con su mujer y su gallo esperando cada viernes una pensión que nunca llega. Y está en el alcalde de *La mala hora*, que no logra ganarse la confianza del pueblo y experimenta, a su manera, la soledad del poder. [...] La soledad es el tema de *El otoño del patriarca* y obviamente de *Cien años de soledad*. (Mendoza y García Márquez, 1994:72)

Dopo essere tornato dal viaggio con la madre per vendere la casa di Aracataca, Márquez continuò con la stesura del suo primo libro *La hojarasca*. L'opera, ambientata a Macondo, racconta il drammatico declino di questa città immaginaria, diventando la rappresentazione simbolica delle città latino-americane.

Para doña Tranquilina [...] «aquella tempestad de caras desconocidas, de toldos en la vía pública, de hombres cambiándose la ropa en la calle, de mujeres sentadas en los baúles con los paraguas abiertos, y de mulas y mulas abandonadas, muriéndose de hambre en la cuadra del hotel», representaba simplemente «la hojarasca», es decir los hechos humanos que la riqueza bananera había depositado en Aracataca. (Mendoza y García Márquez, 1994:10)

L'opera venne pubblicata nel 1955, cinque anni dopo la sua stesura, dallo stesso Márquez che lavorava come giornalista presso *El Espectador* di Bogotá.

Nello stesso anno venne inviato a Parigi come reporter del giornale presso il quale stava lavorando e cominciò a scrivere *La mala hora* (1966), interrotta dalla stesura di un racconto dedicato ad un personaggio di quest'ultima, ovvero *El coronel no tiene quien le escriba* (1958).

De pronto, al amanecer, se acabó el olor de coliflores hervidas, el Sena se detuvo, y yo era el único ser viviente entre la niebla luminosa de un martes de otoño en una ciudad desocupada. Entonces ocurrió: cuando atravesaba el puente de Saint-Michel, sentí los pasos de un hombre, vislumbé entre la niebla de la chaqueta oscura, las manos en los bolsillos, el cabello acabado de peinar, y en el instante en que nos cruzamos en el puente vi su rostro óseo y pálido por una fracción de segundo: iba llorando. (Mendoza y García Márquez, 1994:87)

Entrambe le opere furono ben viste dalla critica letteraria; difatti lo scrittore attraverso *La mala hora* vinse un premio nazionale.

Ciononostante la vera fama a livello mondiale arrivò con *Cien años de soledad* pubblicata nel 1967: «sí, la larga esperada iniciada quince años atrás, cuando escribía hasta el amanecer *La hojarasca*, había terminado.» (Mendoza y García Márquez, 1994:91)

Negli anni che seguirono, Márquez era ormai diventato uno degli scrittori più influenti della letteratura ispano-americana e le altre opere di grande successo che pubblicò dopo *Cien años de soledad* furono *El otoño del patriarca* (1975) e *Crónica de una muerte anunciada* (1981).

Secondo quanto raccontato direttamente dall'autore nell'intervista con Mendoza, *El otoño del patriarca*, la storia di un dittatore immaginario dei Caraibi divorato dalla solitudine del potere, è ritenuto dallo scrittore il romanzo che gli ha dato più soddisfazioni da un punto di vista letterario, tanto da considerarlo migliore di *Cien años de soledad* (Mendoza y García Márquez, 1994:79-81).

Per quanto riguarda *Crónica de una muerte anunciada*, l'opera può essere considerata il risultato della fusione tra la scrittura giornalistica e quella narrativa, dove viene raccontata la storia di un

omicidio realmente accaduto in un piccolo paese della Colombia, in cui Márquez ha vissuto durante la gioventù.

Data cruciale per il percorso letterario dell'artista, che gli permise di consolidarsi come scrittore internazionale, è l'8 dicembre del 1982, anno in cui vinse a Stoccolma il Premio Nobel per la Letteratura e dove pronunciò il famoso discorso di ringraziamento: *La soledad de América Latina*. «"La soledad de América Latina" recibió, se dice, el más prolongado y entusiasmado aplauso que jamás recuerdan haber escuchado los asistentes habituales a tales eventos» (Palencia-Roth, 2001: 134-135).

Dopo il Premio Nobel, nel 1985 venne pubblicato *El amor en los tiempos del cólera*, altro romanzo che, nonostante le numerose critiche letterarie, ottenne un grande successo e viene tutt'ora considerato uno dei grandi capolavori di Márquez, nel quale si narra la storia di un amore tormentato ed impossibile tra il telegrafista Florentino Ariza e la bella Fermina Daza.

Per quanto riguarda la sua attività giornalistica, è importante menzionare *Relato de un naufrago* (1970) e i numerosi articoli pubblicati nei giornali *El Heraldo*, *El Universal* ed *El Espectador*, raccolti nei cinque volumi della sua *Obra periodística*. Inoltre i quarantuno racconti che vennero pubblicati in quattro libri, tra cui si ricorda *Los funerales de la Mamá Grande* (1962), vennero riuniti in *Todos los cuentos*.

Nel 1999 dopo essergli stato diagnosticato un cancro linfatico, lo scrittore raccolse tutte le sue memorie nell'autobiografia *Vivir para contarla*, pubblicata nel 2002 dopo aver sconfitto definitivamente la malattia. Tra le ultime opere si ricorda *Memorias de mis putas tristes* (2004) e la collezione *Yo vengo para decir un discurso* (2010).

Dal 1989 lo scrittore fu soggetto ad una serie di gravi problemi di salute dovuti alla dipendenza dal fumo<sup>6</sup>: prima un cancro ai polmoni e poi un linfoma.

Gli ultimi anni di vita furono particolarmente duri per Márquez, poiché nel 2012, colpito dei primi segni di demenza senile, decise di ritirarsi a vita privata. Dopo esser stato cittadino del mondo vivendo a Roma, Parigi, Caracas, Barranquilla, Bogotá, La Havana<sup>7</sup> e New York, il massino esponente del realismo magico si spense per problemi di polmonite nella clinica di Salvador Zubirán (Città del Messico) all'età di ottantasette anni il 17 aprile del 2014.

## 1.2 Il realismo magico

Il realismo magico è una corrente letteraria ed artistica che rappresenta il massimo splendore della letteratura ispano-americana durante il XX secolo. Il termine "realismo magico" compare per la prima volta nel 1925 come sottotitolo dell'opera *Nach-Expressionismus. (Magischer Realismus). Probleme der Neuesten Europäischen Malerei* (1924) che tratta della pittura post-espressionista tedesca del critico d'arte Franz Roh. La versione spagnola del libro, pubblicato nel 1927 dalla casa editrice *Revista de Occidente*, mette in primo piano il seguente sottotitolo: *Realismo Mágico: post-expresionismo*. Grazie a tale pubblicazione, il termine cominciò a diffondersi rapidamente nell'universo della cultura ispanica, tanto da diventare oggetto di discussione presso i caffè letterari parigini degli anni '30, nei quali si riunivano alcuni degli scrittori più influenti dell'epoca, tra cui sono meritevoli di menzione Alejo Carpentier, Rafael Alberti e Salvador Dalì. (Martinetto, 2018:1-2)

L'essenza del realismo magico consiste nella giustapposizione paritaria tra gli elementi della realtà, che fanno parte dell'ontologia occidentale e l'aspetto sovranaturale delle leggende e dei miti legati al contesto ancestrale indigeno come parte integrante della cultura ispano-americana. Di conseguenza, questa fusione che si crea tra *lo real y lo fantástico*, si propone di portare il lettore a

<sup>6</sup> Márquez, soprattutto in età giovanile, era solito fumare tre pacchetti di sigarette al giorno.

<sup>7</sup> Durante il periodo in cui Márquez visse a La Havana lavorò presso l'agenzia di stampa del governo cubano, la *Prensa Latina* e, in quanto socialista, diventò grande amico di Fidel Castro, Primo Segretario del Partito Comunista che governò Cuba dal 1959 al 2008.

concepire gli elementi immaginari come parte della quotidianità del mondo latino-americano. Perciò si verifica un ribaltamento del fronte prospettico della tecnica occidentale, che ha come effetto la banalizzazione e la naturalizzazione dello stupore di fronte alla magia ed al prodigio. L'opera che per antonomasia consacra il realismo magico è la barocca *Cien años de soledad* di Gabriel García Márquez, considerato il principale esponente di questo genere letterario.

Seguramente por su racionalismo les impide (a los europeos) ver que la realidad no termina en el precio de los tomates o de los huevos. La vida cotidiana en América Latina nos demuestra que la realidad está llena de cosas extraordinarias. [...] No hay en mis novelas una línea que no esté basada en la realidad. (Mendoza y García Márquez, 1994:47)

Numerosi sono gli autori che rientrano all'interno di questa corrente letteraria, tra cui ricordiamo Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa e Juan Rulfo, ovvero coloro che fanno parte della cosiddetta "*Generación del Boom*"<sup>8</sup>.

Pueden enumerarse entre estos el colombiano José Eustasio Rivera (1888-1928), con su novela "*La Vorágine*" (1924) y el uruguayo Horacio Quiroga (1878-1937), con sus volúmenes de cuentos: "*El Salvaje*" (1920), "*Anaconda*" (1921), "*El desierto*" (1924), "*Los desterrados*" (1926) y "*Más allá*" (1935). Otros autores han planteado los asuntos haciendo sus indagaciones por medio de la lógica y la deducción, o inclinándose algo más hacia el misterio de carácter policivo; entre estos se destacan los argentinos Jorge Luis Borges (1899), con sus libros de cuentos "*Ficciones*" (1944) y "*El Aleph*" (1949); y Julio Cortázar (1916), con su volumen de cuentos "*Bestiario*" (1951); y el uruguayo Felisberto Hernández (1902), con sus cuentos de "*Nadie encendía las lámparas*" (1947). (Pachón Padilla, 1963:1170-1171)

Ciononostante l'autore che per primo è riuscito a cogliere e a delineare le caratteristiche de *lo real maravilloso*, inserendole all'interno del contesto ispano-americano, dove *lo cotidiano* si caratterizza per *lo mágico*, *lo fántastico* y *lo extraordinario*, è stato lo scrittore cubano Alejo Carpentier mediante il prologo *De lo real maravilloso* dell'opera *El reino de este mundo* (1949).

Pero entre todos, tal vez el que mejor ha desarrollado este "realismo mágico", es el cubano Alejo Carpentier (1904). por haber realizado una perfecta interpretación de los elementos esenciales que personifican el auténtico cosmo americano, dentro de una depurada expresión artística, que se distingue mediante un lenguaje elevado pleno de símbolos que representa nuestra mitología, historia y cultura [...]. (Pachón Padilla, 1963:1171)

Carpentier, grazie all'esperienza surrealista in Francia, riuscì a coniare un'espressione che racconta una realtà squisitamente latino-americana.

Come riportato da Martinetto<sup>9</sup>, Carpentier, commentando *Cien años de soledad* in un'intervista degli anni '70, afferma che il mondo latino-americano è formato, fin dal principio, da una realtà barocca:

"Barrocos fuimos siempre y barrocos tenemos que seguir siendo, por una razón muy sencilla: que para definir, pintar, determinar un mundo nuevo, árboles desconocidos, vegetaciones increíbles, ríos inmensos, siempre se es barroco. Y si toma usted la producción latinoamericana en materia de novela, se encontrará en que todos somos barrocos". (Rincón, 1977:176)

---

<sup>8</sup> Deriva dal termine "*Boom*" latinoamericano, un fenomeno letterario ed editoriale che si diffuse in tutto il mondo tra gli anni '60 e '70 del Novecento. Le opere degli autori che fanno parte di questa generazione si caratterizzano non solo per la rottura della frontiera tra *lo real* y *lo mágico*, ma anche per la denuncia della condizione politica dell'America Latina.

<sup>9</sup> Si veda V. Martinetto (2018): *Alejo Carpentier, inventore del realismo magico: appunti su una polemica*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

L'America sin dalla sua "scoperta", avvenuta tra la notte dell'11 e del 12 ottobre del 1492 da parte di Cristoforo Colombo, è sempre stata oggetto di stupore e di meraviglia. Gli uomini europei, ancorati alla cultura medievale, non erano in grado di comprendere e di raccontare la nuova realtà che si trovarono di fronte. Pertanto l'America Latina diventò una sorta di Europa idillica ed utopica nella quale l'uomo europeo proiettava i suoi desideri più profondi e le sue fantasie medievali: «vista por ojos europeos, América era un lugar fantástico y maravilloso.» (Zavala, 2021:6)

Il Nuovo Mondo viene concepito come l'ambientazione dei libri di cavalleria di Re Artù, *El Dorado*, l'Eden perduto, il Paradiso terrestre, la terra delle sirene, delle chimere e della fonte della giovinezza.

Le prime documentazioni sulla realtà latino-americana si possono ritrovare in *Las Crónicas de Indias* e nel *Diario di bordo* di Cristoforo Colombo, nel quale il termine più frequente è "meraviglia", riferendosi alla tropicale natura dell'America Latina.

La literatura de viajes muestra notable afición a lo maravilloso y extraordinario. Los diarios, crónicas y relaciones de conquistadores y colonizadores hundan en descripciones de países y gente fabulosos e imaginarios, confundiendo verdades y mentiras, y utilizando todos los elementos que ofrecen el lugar común, lo cotidiano, la historia, la geografía, la literatura, el mito. Esta literatura geográfica describía lo irreal de los pueblos lejanos, habitados por gigantes, llenos de animales descomunales y de monstruos híbridos. (Zavala, 2021:1)

Anche Márquez, nel discorso di ringraziamento per il Premio Nobel, esordisce facendo riferimento ai resoconti cavallereschi e fantastici degli europei, definendo la solitudine ispano-americana come il frutto della violenza e dell'incapacità della cultura europea di intendere la realtà sudamericana.

Antonio Pigafetta, un navigante fiorentino que acompañó a Magallanes en el primer viaje alrededor del mundo escribió a su paso por nuestra América meridional una crónica rigurosa que sin embargo parece una aventura de la imaginación. Contó que había visto cerdos con el ombligo en el lomo, y unos pájaros sin patas cuyas hembras empollaban en las espaldas del macho, y otros como alcatraces sin lengua cuyos picos parecían una cuchara [...]. Este libro breve y fascinante, en el cual ya se vislumbran los gérmenes de nuestras novelas de hoy, no es ni mucho menos el testimonio más asombroso de nuestra realidad de aquellos tiempos. Los Cronistas de Indias nos legaron otros incontables. (García Márquez, 2014:209)

Dunque il realismo magico può definirsi come un fenomeno geo-culturalmente specifico, che nasce per rivendicare la realtà dell'America Latina attraverso uno sguardo totalmente inedito, ossia quello dei suoi abitanti.

Con il concetto di reale meraviglioso si fa strada una sorta di quadratura del cerchio per la cultura ispanoamericana: il tentativo di conciliare ciò che è universale – ovvero il secolare concetto di meraviglioso - con ciò che è particolare: i miti, le leggende, le credenze precolombiane e le proiezioni utopistiche postcolombiane... Nella straordinaria equivalenza dei miti risolta dall'estetica del reale meraviglioso si trova, infine, una confluenza di ciò che è autoctono con ciò che è allogeno, di ciò che è presente con ciò che si perde nella notte dei tempi. (Martinetto, 2018:5)

### 1.2.1 *Cien años de soledad*

*Cien años de soledad*, uno dei caposaldi della letteratura ispano-americana ed uno dei romanzi più conosciuti dei tempi moderni, viene concepita da Márquez con l'intento di mettere in prosa la sua infanzia.

[...] Quise sólo dejar una constancia poética del mundo de mi infancia, que como sabes (refiriéndose al amigo Mendoza) transcurrió en una casa muy grande, muy triste, con una hermana que comía tierra y una abuela que adivinaba el provenir, y numerosos parientes de nombres iguales que nunca hicieron mucha distinción entre la felicidad y la demencia. (Mendoza y García Márquez, 1994:93)

Fondamentali per la stesura del romanzo sono il ricordo del nonno che raccontava le sue avventure della guerra civile, da cui scaturisce il famoso prologo «el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo» (García Márquez, 2003:9), ma soprattutto il ricordo della nonna. Márquez, infatti si ispirò alle antiche leggende e miti che la donna gli narrava quando era bambino e che facevano parte della sua quotidianità: la quotidianità ispano-americana.

El polvo aquel, las muchachas, el auto descapotable recorriendo las calles del atardecer; los viejos militares derrotados y el abuelo recordando siempre sus guerras; las tías tejiendo sus propias mortajas; la abuela hablando con sus muertos y los muertos suspirando en las alcobas; el jazminero del patio, y los trenes amarillos cargados de bananos, y la quebradas de agua fresca corriendo en la sombra de las plantaciones y los alcaravanes de la madrugada: todo ello se lo llevaría el viento, como el viento se llevaba a Macondo en las últimas páginas de *Cien años de soledad*. (Mendoza y García Márquez, 1994:16)

L'opera venne pubblicata per la prima volta nel 1967 da parte della casa editrice *Editorial Suamericana* e nel corso degli anni otterrà un tale successo da essere tradotta in più di trentacinque lingue. Il romanzo, suddiviso in venti capitoli senza titolo, narra la storia della famiglia Buendía, «estirpe condenada a cien años de soledad» (García Márquez, 2003:495), attraverso sette generazioni. Tutta l'opera è ambientata a Macondo: una città immaginaria e tropicale situata in un luogo sconosciuto e disperso della foresta Amazonica. «Macondo, más que un lugar en el mundo, es un estado de ánimo» (Mendoza y García Márquez, 1994:99).

I membri della famiglia Buendía tramite la loro solitudine, fantasie, amori passionali, ossessioni, guerre ed incesti non raccontano solo la storia della loro famiglia e quella di Macondo, ma anche quella di tutta il Sudamerica. Márquez, mediante i tragici passi della solitudine, a cui sono inevitabilmente destinati tutti i membri della famiglia Buendía, ripercorre un *viaje a la semilla*, ricostruendo la storia dell'America Latina, partendo dal momento antecedente la sua "scoperta" in cui «Macondo era entonces una aldea de veinte casas de barro y cañabrava [...] y el mundo era tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre, y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo» (García Márquez, 2003:9) fino all'oblio del XX secolo dove «Macondo estaba olvidado hasta por los pájaros y era un pavoroso remolio de polvo y escombros» (480-495).

*Cien años de soledad* es la primera historia de América que se ha escrito; ha llegado al fondo de esa realidad irreal de la fundación de pueblos olvidados, de la epopeya de los éxodos, de treinta guerras iniciadas y perdidas todas, de los noviazgos eternos, de los húngaros y sus caravanas, de los barcos sepultados en flores en medio de la selva, de las fortunas dilapidadas, del muchacho poblano estudiando para papa, de nuestros Simbades navegando por los siete mares, de la mujer eterna que ha sostenido a la familia por siglos, en un matriarcado secular. (Ramírez, 2015b:1)

Difatti come affermato da Mario Vargas Llosa, *Cien años de soledad* rappresenta fedelmente le tappe della civilizzazione che portano l'America Latina e tutti gli altri paesi del terzo mondo alla loro distruzione attraverso «el viento profético que años después había de borrar Macondo de la faz de la tierra» (García Márquez, 2003: 394).

[...] Esos cien años de vida reproducen la peripecia de toda civilización (nacimiento, desarrollo, apogeo, decadencia, muerte), y, más precisamente, las etapas por la que han pasado (o están

pasando) la mayoría de las sociedades del tercer mundo, los países neocoloniales. (Vargas Llosa, 2009:13)

Il ruolo di Macondo è funzionale per lo sviluppo della storia e, allo stesso modo di numerosi elementi dell'opera, anch'essa fa parte dell'infanzia di Márquez.

[...] *Macondo*. Esta palabra me había llamado a la atención desde los primeros viajes con mi abuelo, pero sólo de adulto descubrí que me gustaba su resonancia poética. [...] Lo había usado ya en tres libros como nombre de un pueblo imaginario, cuando me enteré en una enciclopedia casual que es un árbol del trópico parecido a la ceiba, que no produce flores ni frutos, cuya madera espinosa sirve para hacer canoas y esculpir trastos de cocina. (Gabriel Márquez, 2011:27)

Una delle principali tecniche narrative del realismo magico è l'utilizzo di città immaginarie che hanno l'obiettivo di rappresentare la ricerca dell'identità collettiva e autoctona dell'America Latina. Macondo è un *espejismo*, una città dove le case sono fatte di specchi, in modo tale che i macondinos, ovvero i latino-americani, possano ritrovare sé stessi attraverso il loro riflesso raccontato nelle pagine di quest'opera.

Nel corso del romanzo si può osservare il lento e progressivo declino di Macondo: con l'arrivo dei primi forestieri, della guerra, del *tren amarillo* e della compagnia bananiera si verifica la corruzione e la contaminazione dell'idilliaco e genuino mondo in cui viveva la Macondo dalle acque diafane e dalle pietre preistoriche; per essere poi, nonostante i futili tentativi dei Buendía, risucchiata dalla voragine dell'oblio europeo. Agli occhi di Márquez questo appare come il triste destino di tutta l'America Latina: la dimenticanza e l'alienazione.

El pueblo elegido representa el nacimiento y la evolución de América, tanto como el árbol genealógico de sus conquistadores y colonizadores. Úrsula y José Arcadio Buendía son los adelantados que llegan a fundar su estirpe en este lugar perdido en la ciénaga donde «el mundo era tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre». (Zavala, 2021:8)

Tutta la struttura del libro presenta un'impostazione circolare e chiusa, che ritorna sempre su sé stessa. Il primo elemento che risalta questa circolarità è la ripetizione dei nomi dei personaggi che sono forieri di un destino nefasto e che hanno l'illusoria convinzione di essere rinchiusi in un momento eterno ed immobile dove «el tiempo pasa, pero no tanto»<sup>10</sup> (García Márquez, 2003:154) e in cui «siempre era marzo y siempre era lunes» (416).

La historia de la familia es un engranaje de repeticiones irreparables, una rueda giratoria que se va desgastando progresivamente. Úrsula lo reitera varias veces: «Es como si el tiempo diera vueltas en redondo y hubiéramos vuelto al principio» [...]. América es una tierra anacrónica, un viaje al revés del tiempo. (Zavala, 2021:12)

Questo tempo circolare e ripetitivo della famiglia Buendía si intreccia al tempo lineare e violento della Storia che, spazzando via Macondo e la stirpe dei Buendía, risulta essere la vera vincitrice del romanzo.

La historia total de Macondo se refracta –como la vida de un cuerpo en el corazón– en ese órgano vital de Macondo que es la estirpe de los Buendía: ambas entidades nacen, florecen y mueren juntas, entrecruzándose sus destinos en todas las etapas de la historia común. (Mario Vargas Llosa, 2009:12)

---

<sup>10</sup> Si tratta di un dialogo tra Úrsula Iguarán e il figlio, il colonnello Aureliano Buendía, prima che quest'ultimo venga condotto al plotone di fucilazione.

La ripetizione dei nomi non conferisce ai personaggi solo l'infausto destino della solitudine degli sconfitti, ma anche la condivisione di alcune caratteristiche. A farlo notare è Úrsula Iguarán, sottolineando la razionalità e l'introversione di tutti gli Aureliano da un lato e l'impulsività e il desiderio di avventura degli José Arcadio dall'altro. Le caratteristiche verranno invertite solo con i gemelli Aureliano Segundo e José Arcadio Segundo confusi durante l'infanzia. Altra differenza tra questi due macrogruppi di personaggi maschili è il fatto che solo gli José Arcadio continuano la stirpe dei Buendía.

En la larga historia de la familia, la tenaz repetición de los nombres le (a Úrsula) había permitido sacar conclusiones que le parecían terminantes. Mientras los Aurelianos eran retraídos, pero de mentalidad lucida, los José Arcadio eran impulsivos y emprendedores, pero estaban marcados por un signo trágico. Los únicos casos de clasificación imposible eran los de José Arcadio Segundo y Aureliano Segundo. (García Márquez, 2003:221)

La tematica principale che conferisce il titolo all'opera è la solitudine. Si tratta di una solitudine interiore causata da una profonda incapacità di amare da parte dei membri della famiglia, che si manifesta in diversi modi a seconda della personalità e della storia individuale dei personaggi. José Arcadio Buendía è il primo grande sconfitto della stirpe, colui che insieme alla moglie Úrsula Iguarán fondò Macondo, che morirà in seguito di pazzia e di solitudine legato al grande castagno della casa. Rebeca, orfana e adottata dai capostipiti della famiglia, finisce per isolarsi in casa trovando la solitudine ed invecchiando con essa; Amaranta, figlia minore dei fondatori di Macondo, morirà in totale solitudine tessendo il proprio sudario. Infine, anche se sono molti altri i personaggi destinati a questo tragico fato, il colonnello Aureliano che, dopo essere scampato a numerose morti e aver combattuto trentadue guerre, morirà nella solitudine più assoluta rinchiuso nel laboratorio del padre José Arcadio, fondendo ininterrottamente pesciolini d'oro.

Altra tematica fondamentale nel romanzo è l'incesto: esso è considerato l'apice e l'apoteosi della solitudine ed è presente sin dalle origini della famiglia con i cugini e sposi José Arcadio Buendía e Úrsula Iguarán e successivamente con il matrimonio tra i fratelli Rebeca e José Arcadio. La tematica si manifesta completamente con la nascita del bambino con la *cola de cerdo*, l'unico figlio nato dal frutto dell'amore tra Amaranta Úrsula e il nipote Aureliano Babilonia.

Dalla calda e verde regione dei Caraibi da cui proviene Márquez e dalle antiche leggende della nonna, scaturisce l'elemento essenziale che determina l'originalità di *Cien años de soledad*, ovvero la continua rottura e fusione tra la frontiera di *lo real y de lo fantástico* tipico del realismo magico. Macondo, la città in cui nessuno muore, pullula di elementi magici e di avvenimenti mitici che i macondinos percepiscono come parte integrante della quotidianità. Si tratta di una realtà carnevalesca ed ingigantita, proprio come veniva raccontato nei leggendari libri cavallereschi e nei resoconti dei primi europei.

Esta es la visión que Gabriel García Márquez nos da de Hispanoamérica. La mira con ojos de cronista y descubridor; en cierto sentido podríamos decir que *Cien años de soledad* es una nueva «crónica de Indias». Como don Quijote, que enloquecido leyendo libros de caballerías, García Márquez trastorna la realidad americana después de haberse nutrido de la fantasía poética de cronistas y viajeros. (Zavala, 2021:1)

Tra i vari elementi fantastici si ricorda la peste dell'*olvido*, il fantasma di Prudencio Aguilar e José Arcadio Buendía, la levitazione del parroco Nicanor, il diluvio universale di cinque anni, la pioggia di fiori gialli, la descrizione da *protomacho* di José Arcadio, *las mariposas amarillas* che inseguono Mauricio Babilonia e le magiche pergamene di Melquíades che annunciano il drammatico destino di Macondo.

Questi e numerosi altri momenti ed elementi favolosi del caos apparente di *Cien años de soledad* vengono accettati come naturali dal lettore, nella stessa misura in cui egli accetta la

dimensione tra umana e disumana del colonnello Aureliano, trasformato intimamente dalla guerra e dal potere, l'odio tenace di Amaranta per Rebeca, la profonda umanità di Úrsula [...]. (Bellini, 2008:58)

Tuttavia l'esempio più emblematico di realismo magico che primeggia in tutta l'opera è l'ascesa al cielo<sup>11</sup> del corpo e dell'anima di Remedios, la bella.

Apenas había empezado, cuando Amaranta advirtió que Remedios, la bella, estaba transparentada por una palidez intensa. [...] Amaranta sintió un temblor misterioso en los encajes de su pollerines y trató de agarrarse de la sábana para no caer, en el instante en que Remedios, la bella, empezaba a elevarse. Úrsula, ya casi ciega, fue la única que tuvo serenidad para identificar la naturaleza de aquel viento irreparable, y dejó las sábanas a merced de la luz, viendo Remedios, la bella, que le decía adiós con la mano, entre el deslumbrante aleteo de las sábanas que subían con ella, que abandonaban con ella el aire de los escarabajos y las dalias, y pasaban con ella a través del aire donde terminaban las cuatro de la tarde, y se perdieron con ella para siempre en los altos aires donde no podían alcanzarla ni los más altos pájaros de la memoria. (García Márquez, 2003:285-286)

La storia della famiglia Buendía è un racconto dal futuro negato e di un'apocalisse annunciata sin dal principio. Si tratta di un romanzo che a partire dalle prime pagine catapulta il lettore all'interno di una Macondo ordinariamente magica, che lentamente perde la sua essenza fino a svanire nel nulla.

Una historia universal así, sería la epopeya inimaginable. *Cien años de soledad* es la epopeya de lo imaginado, el espejo donde el lector encuentra a su vecino envuelto en aura de la leyenda. (Ramírez, 2015b:2)

### 1.3 La Colombia del XX secolo

La Colombia ottenne l'indipendenza dalla corona spagnola, insieme all'Argentina, Messico, Perù e Chile, nel 1825 e dopo essere diventata una Repubblica sotto l'egemonia del Partito Conservatore, per la nazione comincia un violento periodo di guerre civili.

Le porte del nuovo secolo, il Novecento, si aprirono all'insegna della sanguinosa *Guerra de los Mil días* (1899-1902) che vide lo scontro tra il Partito Conservatore, a guida del paese, ed il Partito dei Liberali Federalisti guidati dal *caudillo* Rafael Uribe Uribe.

Il *caudillismo* è un fenomeno che nasce in America Latina nel XIX secolo durante le guerre di indipendenza, pertanto la figura del *caudillo* è una delle più ricorrenti in tutta la storia dei vari paesi ispano-americani. Tale figura si può ritrovare anche all'interno di *Cien años de soledad* tramite il personaggio del colonnello liberale Aureliano Buendía, le cui caratteristiche fisiche e caratteriali alludono a Rafael Uribe Uribe.

El caudillo es el patriarca en armas, una figura que desde las guerras de la independencia se ha reproducido de manera incesante, y tiene su marco clásico de expresión en los enfrentamientos

---

<sup>11</sup> Tutto *Cien años de soledad* si basa sulla realtà osservata da Márquez. Difatti l'ascesa al cielo di Remedios, la bella è frutto di alcune dicerie del popolo e di una signora che stava stendendo i panni di fronte alla casa dello scrittore. «¿El hecho real? Una señora cuya nieta se había fugado en la madrugada y que para ocultar esta fuga decidió correr la voz de que su nieta se había ido al cielo. [...] Estaba desesperado porque no había manera de hacerla subir. Un día, pensando en este problema, salí al patio de mi casa. Había mucho viento. Una negra muy grande y muy bella que venía a lavar la ropa estaba tratando de tender sábanas en una cuerda. No podía, el viento se las llevaba. Entonces tuve una iluminación. “Ya está”, pensé. Remedios la Bella necesitaba sábanas para subir al cielo» (Mendoza y García Márquez, 1994:48-49).



entre liberales y conservadores que se inician en el siglo XIX y entran en el XX, como atestigua la Guerra de los Mil Días en la que participa el coronel Aureliano Buendía. (Ramírez, 2015a:6).

Il periodo immediatamente successivo prende il nome di *El Quinquenio* (1904-1909); si tratta di un'epoca di pace, durante la quale salì al governo il 7 agosto del 1904 il conservatore Rafael Reyes. Nonostante la crisi finanziaria, il governo Reyes è considerato uno dei più fruttuosi ed efficienti periodi che permise alla Colombia di modernizzarsi sotto numerosi punti di vista, soprattutto economico ed industriale.

Data importante di questo momento storico è l'assassinio del generale Uribe Uribe avvenuto la mattina del 15 ottobre del 1914 da parte dei conservatori Leovigildo Galaza e Jesús Carvajal; la sua morte suscitò ulteriori tensioni tra repubblicani e conservatori.

Ennesimo fatto che creò grande scalpore, segnando atrocemente la storia colombiana, avvenne il 6 dicembre del 1928, data in cui lo sciopero dei lavoratori della Ciénaga (Magdalena) della compagnia bananiera nordamericana *United Fruit Company* venne represso con le armi, causando la morte di numerosi lavoratori che avevano partecipato alla manifestazione per l'aumento del salario. Il massacro viene ricordato nell'opera di Márquez, *Cien años de soledad*, portando all'inevitabile caduta del Partito Conservatore.

La huelga de carácter puramente gremial, organizada por Raúl Eduardo Mahecha<sup>12</sup>, fue reprimida violentamente por el régimen conservador, que se alió a la compañía. Según algunos historiadores, cuatro mil trabajadores<sup>13</sup> fueron masacrados por el ejército. Sea como fuere, es un hecho que este trágico acontecimiento fue uno de los factores que condujo al colapso final de la hegemonía conservadora en 1930. (Servicio Nacional de Aprendizaje, pp. 12-13)

La lunga egemonia del Partito Conservatore, iniziata nel 1902 con José Manuel Marroquín, in seguito ad un colpo di stato, terminò nel 1930 con la salita al potere del Partito Liberale fino alla fine degli anni '40. Durante la supremazia liberale, definita "*la era dorada del siglo XX*", con a capo Enrique Olaya Herrera, la Colombia visse un periodo di profonda rivoluzione che vide la costruzione di ferrovie in tutto il paese, riforme scolastiche ed un incremento delle vie di comunicazione.

Dopo la guerra con il Perù del 1932, salì al potere il liberale Alfonso López che si fece promotore della cosiddetta "*La Revolución en la Marcha*" caratterizzata da numerose proposte politiche contraddittorie.

In seguito a questo breve periodo di egemonia repubblicana, ascese nuovamente al potere il Partito Conservatore con Abadía Méndez, dando avvio ad uno dei periodi storici e politici più bui della Colombia chiamato "*la violencia*": il 9 aprile del 1948 venne assassinato a Bogotá il portavoce del partito liberale Jorge Eliéce Gaitán che avrebbe dovuto prendere in mano le redini del governo. L'assassinio, battezzato con il nome di *Bogotazo*, diede avvio ad una serie di ribellioni che vennero represses da parte del Partito Conservatore con l'uso della forza.

El período siguiente, trágico y melancólico a la vez, lo conocemos genéricamente con el nombre de "la violencia", y signó un largo espacio de tiempo en que el país se sumerge en una noche de sangre y destrucción única en la historia hispanoamericana del siglo XX. (Servicio Nacional de Aprendizaje, pp.1-2)

Gli anni che seguirono si caratterizzano per il continuo scontro tra liberali e conservatori che portò nel 1953 ad un Colpo di Stato da parte dei militari, facendo cadere il governo di Gustavo Rojas

<sup>12</sup> Politico e lider sindacale degli anni '20.

<sup>13</sup> Il numero delle vittime è stato oggetto di numerose polemiche; pertanto, non è mai stato definito ufficialmente. Lo stesso Márquez in *Vivir para contarla*, afferma: «fue allí (estación de trenes de Ciénaga), según me precisó mi madre aquel día, donde el ejército había matado en 1928 un número nunca establecido de jornaleros del banano.» (García Márquez, 2011:21)

Pinilla. Come conseguenza di questo episodio, i due storici partiti antagonisti unirono le forze combattendo nel *Frente Nacional* per ristabilire la democrazia.

La forte instabilità politica portò alla formazione di gruppi armati narcotrafficienti che ancora oggi rappresentano uno dei problemi sociopolitici più gravi del paese, tra di essi si ricorda *las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia*<sup>14</sup> (FARC).

### 1.3.1 La condizione socioculturale della donna colombiana

Agli inizi del XX secolo la condizione della donna colombiana, come in molti altri contesti del mondo, era chiara e definita: continuava a ricoprire un ruolo di pura marginalità relegato semplicemente all'attività casalinga. La Colombia, dunque continuava ad essere una nazione dominata da una società patriarcale e machista. «El patriarcado sigue siendo la institución social y cultural más persistente en América Latina» (Ramírez, 2015a:5).

La visione della donna dell'epoca coincideva con quella della moglie servizievole ed obbediente, il cui unico scopo della vita consisteva nell'occuparsi della casa, accudire i figli e soddisfare qualsiasi desiderio del marito.

Para Vergara<sup>15</sup> el lugar propio para la mujer es el hogar; allí puede estar adecuadamente protegida y allí puede cumplir su misión de complementar al hombre. Por ley natural al hombre le corresponde la acción y a la mujer la sumisión. En obedecer este mandato divino debe ella encontrar su felicidad, y su peculiar fortaleza espiritual la adapta a esta función. (Londoño, 2008:7)

La donna doveva sottostare completamente al volere dell'uomo ed essere «al mismo tiempo débil y fuerte y someterse a la cadena del matrimonio, que es una cadena de flores, pero esta es su única posibilidad de reinar.» (Londoño, 2008:6)

La donna veniva vista come un essere inferiore, un *ángel del hogar*, bisognoso di protezione che poteva raggiungere la totale ed assoluta realizzazione di sé stessa tramite la maternità. «[...] Como en el resto del mundo occidental, durante la segunda mitad del siglo XIX se divulgó la idea de que el sexo femenino era un ángel tutelar, colocado al lado del hombre para guiarlo, consolarlo y fortalecerlo» (Araujo Castro, 2005:1).

Di conseguenza tale idea di femminilità veniva proiettata a livello letterario. Nell'opera *Cien años de soledad*, malgrado i personaggi femminili continuino a rivestire un ruolo casalingo, le donne sono tutt'altro che passive, a differenza di quanto scritto da Sergio Ramírez: «es la sociedad patriarcal, que *Cien años de soledad* describe minuciosamente, y que se alimenta de su propia anomalía» (Ramírez, 2015a:5). Tale questione verrà maggiormente approfondita nel capitolo 3 del presente lavoro.

Nonostante nel corso del Novecento le donne riuscirono ad ottenere gradualmente il diritto al lavoro, non erano ancora considerate delle vere e proprie cittadine, in quanto era negato loro il diritto di voto a causa della scarsa considerazione da parte del genere maschile nei loro confronti: erano ritenute meno perspicaci degli uomini e ragione per cui non in grado di partecipare alla vita politica.

Pasarían veinte años antes de que, en la República Liberal, la reforma constitucional de 1936 aboliera la absurda prohibición que no les permitía a las colombianas ocupar un puesto público, y otros veinte para que se les concediera el derecho al voto, teórico en 1954 y efectivo desde 1957. (Credencial Historia, 2005:1)

---

<sup>14</sup> Gruppo terrorista di origine comunista. Inizialmente nasce come organizzazione di guerriglia composta da contadini rivoluzionari per combattere il governo militare che si era instaurato.

<sup>15</sup> Scrittore colombiano di Bogotà del XIX secolo. Fu uno dei fondatori de la *Academia Colombiana de la Lengua*.

Uno dei personaggi storici che si batté maggiormente per i loro diritti civili fu María Cano (1887-1967), ricordata col nome di “*La Flor del trabajo*” e attualmente considerata la pioniera della politica femminile. «Su nombre y su vida adquirieron matices legendarios desde el día en que se la consagró en Medellín como “La Flor del trabajo”» (Credencial Historia, 2005:1).

Cano aveva aderito al Partito Socialista Rivoluzionario e fu fondamentale per la sua creazione. Oltre a partecipare attivamente alla vita sociale, prese parte al sanguinoso sciopero dei lavoratori del dicembre del 1928 finendo in prigione.

La importancia de María Cano se resume en este afortunado concepto con el que Torres Giraldo<sup>16</sup> concluye su bella biografía: “María Cano es la única mujer de Colombia y de América que ha logrado encarnar, en un momento de la historia, toda la angustia y los anhelos de un pueblo. (Sánchez Ángel, 2005:1)

Molte altre furono le figure femminili che permisero alle donne di ottenere un ruolo rilevante a livello pubblico, tra cui ricordiamo la giornalista Ester Restrepo Arango, il primo magistrato donna Rosita Rojas Castro e la prima senatrice Esmeralda Arboleda de Uribe.

Ad eccezione di alcune località rurali della Colombia, dove le donne continuavano a rivestire un ruolo marginale, nel resto del paese, dopo aver ottenuto il diritto di voto nel 1957, cominciarono ad affermarsi nel mondo della modernità colombiana, cercando di confutare le antiche regole del patriarcato.

Si el Siglo XX fue el siglo en que la mujer alcanzó sus derechos políticos, no hay duda de que el siglo XXI será conocido como el Siglo de la Mujer. (Credencial Historia, 2005:1)

---

<sup>16</sup> Presidente del Partito Comunista colombiano e uno dei leader popolari che insieme a María Cano si fece promotore di numerosi scioperi dei lavoratori.

## CAPITOLO 2

### 2.1 Federico García Lorca

#### 2.1.1 Infanzia e giovinezza

Federico García Lorca (1898-1936) è uno dei poeti, drammaturghi e scrittori più rilevanti della “*Generación del 27*” e di quella che viene considerata da molti critici letterari la “*Edad de la Plata*”, ovvero la letteratura spagnola del primo trentennio del XX secolo. L’autore, mediante la sua produzione letteraria, ha inteso contribuire alla formazione di una coscienza nel suo pubblico: «un teatro sensible y bien orientado en todas sus ramas desde la tragedia al vodevil puede cambiar en pocos años la sensibilidad del pueblo.» (García Lorca, 1964:150)

Lorca nacque il 5 giugno del 1898 a Fuente Vaqueros, un piccolo paese in provincia di Granada (Andalusia), come primogenito di quattro figli da parte della maestra Vincenta Lorca Romero (1870-1959) e dal ricco proprietario terriero Federico García Rodríguez (1859-1945). Lorca, malgrado i problemi di salute, trascorse un’infanzia serena viaggiando tra le città più note dell’Andalusia. Una delle tematiche più ricorrenti all’interno della sua poetica sarà il profondo amore che lo lega alla terra nativa: l’Andalusia; una regione fortemente ancorata alla tradizione spagnola.

El traslado de la familia del campo a la ciudad afectó profundamente a Federico. En 1916 o 1917, cuando empezaba a interesarse por la literatura, redactó un largo ensayo autobiográfico en el que evocaba Fuente Vaqueros, aquel pueblecito muy callado y oloroso de la vega de Granada. «El pueblo está rodeado de chopos que se ríen, cantan y son palacios de pájaros y de sus sauces y zarzales que en el verano dan frutos dulces y peligrosos de coger. Al aproximarse hay gran olor de hinojos y apio silvestre que vive en las acequias besando al agua. En verano el olor es de paja que en las noches, con la luna, las estrellas, y los rosales en flor, forma una esencia divina que hace pensar en el espíritu que la formó». (Maurer, 2008:2)

Dopo la nascita dei fratelli Luis, Francisco e María, Lorca si trasferì insieme alla famiglia ad Asquerosa (attualmente chiamata Valderrubio) nella *vega granadina*, dove cominciò a frequentare la scuola primaria. Successivamente, all’età di sette anni andò a vivere ad Almería ed infine, nel 1909 a Granada, città nella quale iniziò gli studi superiori presso il *Colegio del Sagrado Corazón de Jesus*.

Durante il periodo adolescenziale, il futuro poeta sentiva una forte passione nei confronti della musica. La sua formazione musicale venne intrapresa all’età di sette anni per poi continuare durante il *bachillerato*, periodo nel quale Lorca prese lezioni di piano con il maestro e compositore Antonio Seguro Mesa, che in precedenza si era occupato della formazione di Giuseppe Verdi<sup>17</sup>.

Su primer asombro artístico surgió no de sus lecturas sino del repertorio para piano de Beethoven, Chopin, Debussy y otros. Como músico, no como escritor novel, lo conocían sus compañeros de la Universidad de Granada, donde se matriculó, en el otoño de 1914, en un curso de acceso a las carreras de Filosofía y Letras y de Derecho. (Maurer, 2008:2)

---

<sup>17</sup> Ritenuto uno degli operisti più emblematici dell’Ottocento italiano. Tra le sue opere teatrali si ricorda Rigoletto (1851), La traviata (1853), Il trovatore (1853) e l’Aida (1871).

Nell'ottobre del 1914 Lorca si iscrisse alle facoltà di Diritto e di Filosofia e Lettere dell'Università di Granada, prendendo parte al gruppo chiamato "El Reconcilio" del caffè Alameda. In tale gruppo erano soliti riunirsi giovani artisti ed intellettuali, che con il passare del tempo rivestiranno ruoli importanti sia da un punto di vista culturale che politico nella Spagna del Novecento.

Tra il 1919 e il 1928, Lorca si traferì a Madrid nella famosa *Residencia de Estudiantes*<sup>18</sup>, dove conobbe numerose figure artistiche particolarmente influenti dei primi anni del Novecento: il pittore Salvador Dalì e il regista Luis Buñel. La residenza, conosciuta anche con il nome di "Oxford Madrileño", gli permise, inoltre, di entrare in contatto con i poeti che faranno parte della cosiddetta "Generación del 27". Si tratta di un gruppo letterario composto da Rafael Alberti, Gerardo Diego, Vicente Aleixandre, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Dámaso Alonso, Luis Cernuda, Manuel Altolaguirre, Emilio Prados e ovviamente Federico García Lorca, considerato il maggior rappresentante. Tali figure artistiche, unite da una profonda amicizia e da ideali letterari, partecipavano attivamente alla vita socioculturale dell'epoca. Il gruppo diventò noto al pubblico nel 1927 in seguito alla partecipazione commemorativa del terzo centenario della morte di Luis Góngora<sup>19</sup> presso l'ateneo di Sevilla. Caratterizzati dall'uso di uno stile popolare, l'obiettivo dei membri della "Generación del 27" era quello di celebrare ed esaltare il patrimonio letterario, artistico e culturale della Spagna attraverso la loro poesia.

Fondamentale per il percorso letterario del poeta fu l'amicizia instaurata con Juan Ramón Jiménez, autore spagnolo conosciuto nel 1921 che lo aiutò nella pubblicazione di alcune poesie.

[...] Inicó una amistad duradera, y la correspondencia de Lorca deja claro que Juan Ramón - generoso mentor de todos los poetas jóvenes de aquel entonces- tuvo una influencia decisiva en su visión del quehacer poético. Durante los siguientes dos años ayudó a Federico a publicar algunos de sus versos en revistas de prestigio, como *España*, *La Pluma* o *Índice*, y le convenció para que editara su *Libro de poemas* en la imprenta de Gabriel García Maroto, en vez de hacerlo en una editora comercial más grande, para que Federico tuviera la oportunidad de cuidar, él mismo, de todos los aspectos de la edición. (Maurer, 2008:4)

Altro legame che segnò la vita di Lorca fu quello con Manuel de Falla, un compositore spagnolo che aveva aderito all'impressionismo musicale. De Falla sostenne il poeta andaluso durante la stesura dell'opera lirica mai completata *Lola, la comedianta*, inoltre la sua musica fu fonte di ispirazione per la stesura del *Poema del cante jondo* (1931).

Ulteriore evento di estrema rilevanza per la vita artistica di Lorca fu l'incontro con Salvador Dalì, il quale gli permise di approfondire le sue conoscenze sulla cultura popolare della Catalogna. Il pittore fu essenziale per il suo approdo alla poetica immaginativa e di evasione dalla realtà.

La estética de Dalí le sirvió a Federico como estímulo cuando empezaba a cultivar, a partir de 1927, una poesía de «evasión», en la que se daba menos importancia a la metáfora que a lo que Federico llamó -sirviéndose de la expresión de Dalí- el «hecho poético»: la imagen que pretende «evadirse» de cualquier explicación racional [...]. (Maurer, 2008:6)

Frutto di questa amicizia, convertita poi in amore passionale, è l'inno alla bellezza ed all'amore intitolato *Oda a Salvador Dalì*, pubblicato nell'aprile del 1926 nella *Rivista de Occidente*. La dedica consiste in un poema definito da Lorca stesso «didattico» e di carattere surrealista in cui si canta «...un pensamiento / que nos une en las horas oscuras y doradas» (Maurer, 2008:6).

---

<sup>18</sup> Nata nel 1910 come frutto delle idee moderne ed innovatrici di Francisco Giner de los Ríos esponente della dottrina spagnola ed idealista del *Krausismo*, basata su una concezione teista e panteista di Dio, che permise la nascita dell'*Istitución Libre de Enseñanza*.

<sup>19</sup> Poeta e drammaturgo spagnolo del *Siglo de Oro* deceduto nel 1627.

## 2.1.2 L'approccio alla letteratura e le opere

Lorca cominciò ad interessarsi al mondo della letteratura tra il 1916 e il 1918, periodo nel quale intraprese una serie di viaggi culturali in tutta la Spagna, che lo fecero avvicinare alla sua nazione. Frutto di questi viaggi sarà la stesura della sua prima raccolta di prose: *Impresiones y paisajes*, che tratta di tematiche riguardanti la poesia, la lirica, le riflessioni sulla vita, sulla politica, sulla religione e sulla condizione della Spagna dell'epoca. L'opera verrà pubblicata a Granada nell'aprile del 1918.

Con la publicación de *Impresiones y paisajes* y la muerte de su profesor de música al año siguiente, el aprendiz de músico entró, en palabras suyas, en el reino de la Poesía y acabé de unirme de amor hacia todas las cosas. En el otoño de 1918 confesaría: «Me siento lleno de poesía, poesía fuerte, llana, fantástica, religiosa, mala, honda, canalla, mística. ¡Todo, todo! ¡Quiero ser todas las cosas!» (Maurer, 2008:3)

Nel 1921 mise in scena a Madrid la sua prima opera teatrale: *El maleficio de la mariposa*; la quale ebbe un riscontro fallimentare da parte del pubblico. L'opera, scritta in versi e messa in scena solo una volta, narra la storia di una bella farfalla ferita e abbandonata da tutti gli altri insetti tranne da uno scarafaggio perduto innamorado di lei.

Nello stesso anno pubblicò la sua prima raccolta di poesie intitolata *Libro de poemas*, dedicato interamente alla tematica della nostalgia e dell'amore per la vita.

«Melancolía: que a la poesía conduce», dice Gottfried Benn<sup>20</sup>. Tal es el sentido del LIBRO DE POEMAS. Esa melancolía es la nostalgia del poeta por la infancia perdida, por un mundo que falta irremediamente. Nostalgia que se expresa en los poemas con un tono elegiaco y un ritmo musical. (López Castro, 2021:168)

Successivamente, tra il 1921 e il 1924, scrisse il *Poema del cante jondo* che verrà pubblicato solo nel 1931 ed è incentrato sulla tematica del folclore della terra andalusa e sulla fusione tra *lo culto* y *lo popular*: «amor y muerte convergen en el cante jondo y la expresión de su lucha es la pena negra del gitano.» (López Castro, 2021:176)

Le abilità di scrittura di Lorca cominciarono a crescere tra il 1924 e il 1927 permettendogli di diventare un poeta conosciuto in tutta la Spagna.

Entre 1924 y 1927, pues, puede decirse que Federico García Lorca llegó a su madurez como poeta, atento al arte del pasado y formando parte de uno de los grupos poéticos, en palabras suyas, «más importantes de Europa, por no decir el más importante de todos». (Maurer, 2008:7)

Prodotto del 1927 è la pubblicazione della raccolta di poesie *Canciones*. Tali rime, ricche di simbolismi e metafore, vennero scritte da Lorca durante la prima fase della sua poetica (1921-1924) e abbracciano i temi universali dell'amore, della morte e del tempo. Tra i brevi e vari poemi di questa raccolta emerge *Canción del jinete*, componimento che, colorandosi interamente di nero, tratta della morte.

[...] Al ser las CANCIONES variaciones sobre motivos universales, el tiempo, el amor, la muerte, no es difícil hallar en ellas símbolos análogos. [...] Oscuridad, silencio, agua: tres constantes en CANCIONES. (López Castro, 2021:174-175)

Tuttavia la fama arriverà solo nel 1928 con la pubblicazione del *Romancero Gitano*, un drammatico libro dal popolare folclore andaluso che si contraddistingue per l'uso di un linguaggio metaforico e

---

<sup>20</sup> Scrittore e poeta tedesco del XX secolo.

simbolico. Tutta l'opera, formata da 18 poemi, ruota attorno alla tematica del mondo dei gitani; altri temi presenti sono quello dell'amore, del mistero, della *pena negra* e della morte: «lo que Lorca creó fue el romance dramático, lleno de angustia y misterio, de tragedia y poesía.» (López Castro, 2021:176)

El éxito crítico de *Canciones* (1927) y el éxito popular de *Primer romancero gitano*, publicado en julio de 1928, dejó descontento a Federico García Lorca, que, en cartas a sus amigos en el verano de 1928, confesaba estar atravesando una gran crisis sentimental, «una de las crisis más hondas de mi vida.» [Cartas a Sebastià Gasch y a José Antonio Rubio Sacristán, agosto de 1928]. «Estoy convaleciente de una gran batalla y necesito poner en orden mi corazón. Ahora sólo siento una grandísima inquietud. Es una inquietud de *vivir*, que parece que mañana me van a quitar la vida» [A Rafael Martínez Nadal, agosto de 1928]. (Maurer, 2008:8)

Lorca, durante il periodo di massimo riconoscimento letterario, si trovava in preda ad una profonda crisi sentimentale dovuta alla conclusione della relazione con lo scultore Emilio Aladén Projo. Tale sconforto venne aggravato in primo luogo dal commento negativo di Dalí sul *Romancero gitano*, secondo il quale non suscitava emozioni, poiché troppo ancorato alle regole della poesia tradizionale. In secondo luogo, dalla continua associazione letteraria al *folclor andaluz* e al *mito de gitanería*, createsi con quest'ultima opera. Pertanto il poeta nel 1929 decise di andare insieme all'amico e maestro Fernando de los Ríos<sup>21</sup> a New York, sperando di trovare nuove ispirazioni e di superare questa fase oscura della sua vita.

La estancia en Nueva York fue, en palabras del propio poeta, «una de las experiencias más útiles de mi vida». Los nueve meses que pasó -entre junio de 1929 y marzo de 1930- en Nueva York y Vermont y luego en Cuba hasta junio de ese año, cambiaron su visión de sí mismo y de su arte. (Maurer, 2008:8)

Il 1929 fu un anno particolarmente drammatico per gli Stati Uniti; in seguito, al crollo della borsa di Wall Street, avvenuto nel “giovedì nero” del 24 ottobre del 1929, ebbe avvio un periodo di grave crisi finanziaria che prende il nome di “Grande depressione”, che colpì non solo gli USA, ma anche il resto del mondo.

Proprio durante questo periodo, tra il 1929 e il 1930, Lorca entrò in contatto per la prima volta con la civiltà moderna statunitense, dalla quale scaturì l'opera *Poeta en Nueva York*, pubblicata solo posteriormente alla sua morte nel 1940.

«He dicho UN POETA EN NUEVA YORK y he debido decir NUEVA YORK EN UN POETA», anticipa Lorca al comienzo mismo de su conferencia-recital sobre el libro. Porque, en este libro tan comprometido, la realidad social e histórica está vista en función del yo que la padece, resulta interiorizada. (López Castro, 2021:183-184)

Attraverso la tecnica surrealista che contraddistingue il manoscritto, il poeta denuncia la società capitalista dedita solamente al “dio denaro” che porta all'inesorabile alienazione e schiavitù dell'uomo fino a trasformarlo in un macchinario. Appartengono a questa raccolta di poesie *Oda a Walt Whitman* e *Son de negros en Cuba*, quest'ultima scritta in seguito all'esperienza cubana. «No es POETA EN NUEVA YORK un libro social y político, sino profundamente revolucionario. Su fondo angustiado revela el violento choque entre el mundo natural y el mundo tecnológico» (López Castro, 2021:187).

Dopo aver vissuto per un breve periodo a La Havana, che gli permise di entrare in contatto con la cultura ispano-americana dell'epoca, Lorca ritornò in Spagna fondando nel 1931, anno dell'instaurazione della Seconda Repubblica, la compagnia teatrale “*La Barraca*”. Si tratta di un

---

<sup>21</sup> Politico spagnolo del XX secolo appartenente al Partito Socialista Operaio Spagnolo (PESOE).

gruppo teatrale universitario, diretto da Lorca e dallo scrittore Eduardo Ugarte, che si proponeva di rappresentare nei piccoli paesi della Castiglia le opere classiche del *Siglo de Oro*<sup>22</sup> della letteratura spagnola. Tra i principali autori di quest'epoca letteraria sono degni di nomina Cervantes, Lope de Vega, Tirso de Molina e Calderón de la Barca. «De la identificación de Lorca con los propósitos culturales de la República nacería una de las grandes aventuras de su vida: La Barraca» (Gibson, 1987:159).

Negli ultimi anni di vita e della sua produzione letteraria, Lorca si dedicò al teatro. Il primo successo arrivò con *Mariana Pineda*<sup>23</sup> nel 1927, la cui scenografia venne disegnata da Dalí. L'opera, ispirata ad un fatto realmente accaduto, rappresenta una drammatica vicenda dalle sfumature romantiche di una donna eroica che viene giustiziata a Granada per aver abbracciato gli ideali liberali ed aver alzato la bandiera degli stessi durante l'oppressiva monarchia assolutista di Fernando VII di Borbone.

Successivamente, si ricorda nel 1930 *La zapatera prodigiosa* messa in scena per la prima volta nel *Teatro Español* di Madrid e *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*. Nella farsa drammatica, ma allo stesso tempo comica de *La zapatera prodigiosa*, Lorca mediante il personaggio della combattiva *zapatera* rappresenta non solo la condizione sociale delle donne del Novecento, ma anche il conflitto interiore tra desiderio e dovere che ha sempre caratterizzato l'umanità nel corso dei secoli.

Altre opere teatrali di questo periodo sono *El público* (1930) e *Así que pasen cinco años* (1931) in cui, attraverso la tecnica surrealista, vengono sviluppate tematiche sulle diverse forme d'amore, tra cui l'omosessualità, criticando ferocemente la conservatrice società borghese del Novecento.

Nel marzo del 1933 venne messa in scena per la prima volta nel teatro *Beatriz* di Madrid la tragedia *Bodas de sangre*, che segnò l'inizio di una nuova fase teatrale completamente dedicata alla figura femminile.

Le sue rappresentazioni ottennero un tale successo tra il pubblico spagnolo da essere riprodotte e dirette da Lorca in persona a Buenos Aires (Argentina) e Montevideo (Uruguay), viaggio che gli permise di conoscere Pablo Neruda.

Tra le altre opere teatrali che segnarono gli ultimi anni di vita del drammaturgo sono degne di essere ricordate: *Yerma* (1935), *Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores* (1935) e *La casa de Bernarda Alba* (1936).

Altre opere minori sono: *Los títeres de cachiporra* (1928), *Retablillo de don Cristóbal* (1931), *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*<sup>24</sup> (1935), *Los seis poemas galegos* (1935), *Comedia sin título* (1936) *Diván del Tamarit* (1940) e *Sonetos del amor oscuro* (incompleta).

### 2.1.3 La poetica e il teatro

Secondo numerosi critici letterari, tutta la poetica di Lorca è racchiusa nel noto discorso *Juego y teoría del duende* tenuto il 20 ottobre del 1933 in una conferenza a Buenos Aires. In tale occasione, Lorca decise di illustrare al pubblico l'anima focosa e dolente della sua regione d'appartenenza: l'Andalusia. Come affermato dal poeta stesso, il *duende* è una forza che si trova «en la música, en la danza y en la poesía hablada» (García Lorca, 2003:6) e tutti «los grandes artistas del sur de España, gitanos o flamencos, ya canten, ya bailen, ya toquen, saben que no es posible ninguna emoción sin la llegada del duende» (4). Il *duende* è, dunque lo spirito profondo e ancestrale dell'Andalusia e «hay que despertarlo en las últimas habitaciones de la sangre» (4) tramite lo spettacolo della morte spagnola che marchia la nazione stessa.

<sup>22</sup> Periodo di massimo splendore artistico e letterario della Spagna compreso indicativamente tra il 1492 e il 1681.

<sup>23</sup> Mariana Pineda Muñoz fu una rivoluzionaria spagnola del XIX secolo. La donna venne giustiziata con la garrota nel 1831 per aver innalzato la bandiera liberale come simbolo di ribellione del regime assolutista del re Ferdinando VII.

<sup>24</sup> Celebre torero della Spagna del Novecento. La sua morte, avvenuta durante una corrida, venne particolarmente decantata dalla "Generación del 27".



En todos los países la muerte es un fin. Llega y se corren las cortinas. En España, no. En España se levantan. Muchas gentes viven allí entre muros hasta el día en que mueren y los sacan al sol. Un muerto en España está más vivo como muerto que en ningún sitio del mundo: hiere su perfil como el filo de una navaja barbera. (6)

Un elemento fondamentale nella poetica e nella drammaturgia lorchiana è l'utilizzo dei simboli; quelli più ricorrenti sono: i gitani, la luna, il bambino, il cavallo, l'acqua, la chitarra e l'uso dei colori.

Las obras de Federico García Lorca han supuesto un tesoro apreciable en el mundo encantado de cierta crítica literaria, cercana siempre a las interpretaciones simbólicas. El sur como paraíso, la muerte como profecía, la verdad telúrica y la sexualidad escondida como caminos de liberación o de ruina han formado una cadena hermenéutica de lujo, poco frecuente en literatura por su excesiva riqueza, una cadena que llamó la atención desde el primer momento y fue territorio abonado para el ejercicio de la simbología. (García Montero, 2015:359)

I gitani sono una delle colonne portanti della prima fase della poetica di Lorca, difatti sono i protagonisti del *Romancero gitano* e del *Poema del cante jondo*. Per il poeta i gitani e il loro mondo, nonostante possiedano da sempre un posto marginale nella società, rappresentano l'autentica misteriosa, passionale e libera anima andalusa.

La luna viene associata alla magia ed alla stregoneria; essa simboleggia la vita e la fecondazione, o al contrario nella maggior parte delle poesie lorchiane preannuncia la morte, come nel poema del *Romance de la luna*, *luna* del *Romancero gitano*: una tragica e poetica conversazione tra un bambino gitano e la luna, personificazione della morte, che alla fine del poema porta via con sé il bimbo.

Niño, déjame que baile.  
Cuando vengan los gitanos,  
Te encontrarán sobre el yunque  
Con los ojillos cerrados.  
(García Lorca, 2017:1)

Anche i colori assumono diversi significati: il bianco rimanda alla vita, il nero alla tristezza ed alla morte ed infine, il verde che, analogamente alla luna, talvolta rappresenta la vitalità e la ribellione, altre invece la morte, dalla quale nessuno può fuggire. «El color verde es, en la poesía de Lorca, el color más frecuente, va unido a la luna y significa vida, amor y muerte» (López Castro, 2021:178). Ulteriore figura significativa della poetica lorchiana è il cavallo legato alla cultura dei gitani, anch'esso messaggero della vita e della morte.

«El viento», «el mar y el caballo», «la luna», se funden en lo verde, el color de la muerte que llena el poema (Romancero gitano). [...] El «caballo que se desboca», signo de la impetuosidad del deseo, «al fin encuentra la mar», es decir, la muerte. Este caballo negro (del *Romance de la pena negra*) puede considerarse como el eros frustrado, la vida negada. (López Castro, 2021:178)

Altro simbolo è quello della chitarra. Come si può notare dall'omonima poesia *La guitarra* del *Poema del cante jondo*, questo strumento musicale tramite la sua melodia esprime il sentimento della tristezza e della malinconia che raggiungono il culmine mediante il pianto.

Empieza el llanto  
De la guitarra [...].  
Llora monótona  
como llora el agua,

como llora el viento  
sobre la nevada.  
(García Lorca, 2017:5)

Le tematiche principali che si ripetono in tutte le poesie e, successivamente, anche nelle opere teatrali sono quelle dell'amore, della vita e della morte. Altri temi trattati della sua produzione letteraria sono la mancanza di libertà, la sessualità repressa e la denuncia sociale.

[...] En la poesía o las tragedias de Lorca, lo que importa es el amor, un amor con «caracteres mortales», es decir, lleno de vida y de oscuridad, fuentes de una luz que no puede llamarse sino luz mágica. [...] Lo determinante a lo largo de su obra es la relación muerte-vida-amor. (Xirau, 2015:5)

L'ultima fase del percorso letterario di Lorca vede come protagonista il teatro. Gli anni '30 del teatro spagnolo sono conosciuti come anni di profonda crisi, che comincerà a dissolversi solo grazie all'idea del teatro sviluppata da Lorca e da altri due importanti autori dell'epoca: Unamuno e Valle-Inclán.

La época en la que surgen las teorías teatrales de Unamuno, Valle-Inclán y Lorca constituye un importante capítulo en la historia de la literatura y del arte en España. [...] Para Lorca lo más grave es la "crisis de autoridad", que el teatro ha perdido porque "se ha producido un gran desequilibrio entre arte y negocio". La única solución que ve Lorca a esta situación es devolver la poesía al teatro. (Aszyk, 2016:134-139)

Le opere lorchiane posso essere considerate come il frutto della fusione tra la poesia e la prosa, caratteristica che, secondo il drammaturgo andaluso, è in grado di conferire nuovamente rilevanza all'ambito teatrale. Tuttavia la principale innovazione che apportarono le opere lorchiane al teatro novecentesco spagnolo è rappresentata dalla funzione pedagogica: «el teatro es una escuela de llanto y de risa y una tribuna libre [...]» (García Lorca, 2010:2). Secondo Lorca, il teatro non ha il solo il fine di intrattenere e divertire il pubblico, ma anche quello di educare quest'ultimo, facendosi portavoce di un'importante azione sociale. Per questa ragione tutte le sue opere teatrali, che trattano di temi sociali di cui la gente era restia nel parlarne, sono indirizzate alle masse, ovvero a tutte le classi sociali della Spagna del Novecento e non solo a piccole cerchie elitarie. Al contrario, la maggior parte delle sue rappresentazioni contengono una spietata denuncia verso la borghesia conservatrice dell'epoca.

En los escritos de Lorca y entrevistas sobre el teatro llama la atención la idea del "teatro de acción social", un teatro para las masas, al alcance de todos, que popularizaría tanto el arte de vanguardia como el drama nacional y, a la vez, serviría para enseñar, educar, cambiar los gustos y la sensibilidad de los espectadores. (Aszyk, 2016:139-140)

Se nella poetica sono i gitani ad occupare un posto d'onore, nell'ambito teatrale i personaggi a cui è dedicato tutto lo spazio scenico sono le donne. Tramite le sue rappresentazioni, Lorca cerca di restituire dignità alle figure marginali femminili, denunciando la società patriarcale e maschilista del primo trentennio del Novecento spagnolo.

Lorca, grazie alla sua innovativa drammaticità teatrale, può ritenersi uno dei più grandi drammaturghi di sempre.

Federico García Lorca abarca con sus numerosos talentos todo el teatro: el drama, la teoría del teatro, la puesta en escena en el sentido moderno, a saber, la dirección escénica, el uso de las luces y sonidos, la composición plástica del espacio escénico, la interpretación, etc. Con esto cabe subrayar que Lorca quizá más que nadie en España se aproxima al ideal "artista del teatro" [...]. (Aszyk, 2016:139)

## 2.1.4 Immagine letteraria della donna spagnola: Medioevo, *Siglo de Oro* e Romanticismo

Desde nuestra primera madre Eva se encontró ingenua y débilmente engañada, por su propia naturaleza, la mujer ha sido una figura central de la literatura de todos los siglos y de todos los países. (Frazier, 1973:27)

Nonostante l'immagine femminile sia una delle più decantate all'interno del mondo letterario di qualsiasi cultura, le donne sono allo stesso tempo una figura incredibilmente controversa. Gli uomini da sempre vengono considerati il personaggio dominante sia della società che della famiglia, pertanto nel corso della letteratura dei vari secoli gli uomini vengono continuamente concepiti allo stesso modo: intelligenti, autoritari e virili. La rappresentazione della donna è, invece mutabile nel tempo; la loro visione non cambia solo con il mero trascorrere della storia, ma può variare anche all'interno della stessa epoca a seconda di chi la tratta.

El hombre es por lo tanto un cuadro de la época clásica; mesurado, fuerte, organizado y bello; mientras la mujer es un cuadro impresionista que varía según la luz que lo toca, según la persona que lo contempla y el medio que lo rodea. (Frazier, 1973:50)

Durante il Medioevo la figura femminile veniva prevalentemente associata a quella descritta dell'amor cortese, ossia all'immagine di una donna pura ed angelica, il cui amore è atto a sublimare fino ad elevare l'animo del poeta a Dio. Tuttavia già in quest'epoca subentra la figura opposta alla donna idealizzata e salvifica: la donna sensuale e passionale presente nel *Libro de Buen Amor* (1330) del poeta spagnolo Juan Ruiz, arciprete di Hita. «(En) el *Libro de Buen Amor* se ve posiblemente la influencia del ambiente hispano-árabe donde la mujer llegó a ser la sensualidad personificada» (Frazier, 1973:32).

Nel corso del Rinascimento spagnolo conosciuto come *Siglo de Oro*, Fray Luis de León (1528-1591) fornisce una visione completamente inedita della donna letteraria che continuerà a persistere fino alle porte del XX secolo: *la perfecta casada*, definizione coniata nella sua omonima opera; si tratta di una donna che sin da bambina è stata educata ad occuparsi della casa, dei figli e di soddisfare le esigenze del marito.

Su lugar se halla en la vida privada, en el hogar; es allí donde las enseñanzas recibidas desde su infancia van a poder desarrollarse en beneficio de los intereses familiares, que a gran escala son los intereses nacionales. La esfera pública queda fuera del alcance de la mujer y su capacidad intelectual le es negada de forma contundente a finales del siglo XVI. (Duplaá, 1988:2)

Nello stesso secolo, la questione femminile venne trattata anche dal noto autore Miguel de Cervantes (1547-1616). Mediante la sua opera *El celoso extremeño*<sup>25</sup> (1613) affronta un tema particolarmente sentito all'epoca: il diritto delle donne di poter scegliere chi sposare, un privilegio ancora inesistente che, a causa dell'arretrata mentalità diffusa all'epoca della Controriforma, si riuscirà a raggiungere solo nel XIX secolo.

Per quanto riguarda l'Ottocento invece, da un punto di vista letterario, iniziarono a svilupparsi nuove sfaccettature negative del personaggio femminile, nonostante la crescente formazione di movimenti femministi a favore dell'emancipazione della donna. La *mujer fatal* o *mujer-demonio* è una delle figure maggiormente decantate nella letteratura romantica spagnola, soprattutto dalla poesia di Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870), la cui poetica ruota attorno al sentimento dell'amore suscitato dalla donna, personificazione della poesia stessa. La *mujer fatal* viene descritta

---

<sup>25</sup> Novella in cui viene narrata la storia di un marito eccessivamente geloso che decide di rinchiudere la moglie Leonora in casa in modo tale che non entri in contatto con il mondo esterno ed eventuali tentazioni. Tuttavia Leonora finisce per tradire il marito, ma quest'ultimo, per evitare la morte della donna e dell'amante, decide di perdonarla.

da quest'ultimo come una donna peccaminosa, manipolatrice, bugiarda, sensuale e provocatrice che grazie al suo fascino trascina l'uomo fino alla perdizione e alla morte.

Frente a la imagen moralista y tradicional, surgen las nuevas voces feministas que abogan por una mujer liberada. Pero al mismo tiempo que se produce este enfrentamiento, en el arte de fin de siglo (XIX), huyendo de una realidad prosaica y vulgar, creará mitos femeninos -la *mujer fatal*, la *mujer frágil*- que nada tienen que ver ni con la mujer tradicional, educada para ser esposa y madre, ni con aquella que a través de la lucha política reivindica su liberación e independencia. (Gómez Trueba, 1988:1)

### 2.1.5 L'importanza dei personaggi femminili lorchiani

Nel XX secolo, se l'ambito pubblico e privato continuano ad appartenere al mondo maschile; la donna, come nella vita sociale, anche nella letteratura, rimane in secondo piano. Solo Lorca con il suo teatro sarà, finalmente, in grado di donare rilievo alla figura accessoria della donna: «García Lorca [...] sabía que la mujer en el teatro realiza lo que el hombre no puede hacer nunca.» (Frazier, 1973:58)

Tutte le eroine del teatro lorchiano incarnano il nefasto e tragico fato a cui sono destinate le donne del Novecento, separandosi radicalmente dalle tipiche rappresentazioni passive dei secoli precedenti in cui la donna fungeva semplicemente da oggetto letterario, senza mai esserne pienamente la protagonista. «Lorca advierte que también se puede hacer un teatro revolucionario, “donde los hombres puedan poner en evidencia las morales viejas y equívocas”» (García Montero, 2015:363).

Tra le principali tragedie femminili lorchiane, che si analizzeranno brevemente in questo capitolo, sono degne di riconoscimento *La zapatera prodigiosa*, *Bodas de Sangre*, *Yerma* e *Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores*.

*La zapatera prodigiosa* presenta uno dei personaggi femminili principali di tutto il teatro di Lorca, nella quale si possono rispecchiare gran parte delle donne spagnole del primo Novecento. Nella figura della *zapatera* si intrecciano le due macrocategorie dei personaggi femminili lorchiani: da un lato quello della donna reclusa all'ambiente casalingo e dall'altro la donna desiderosa di libertà e di essere indipendente dal marito non scelto volutamente (Frazier, 1973:78). Si tratta di una donna giovane di diciotto anni, bella e combattiva, ma allo stesso tempo sognatrice, che è stata costretta a sposare un uomo più anziano di lei. Pertanto in seguito al suo comportamento frivolo e alle continue lamentele sul matrimonio, il marito decide di lasciarla e sarà solo in quel momento che la *zapatera* si accorgerà di essere realmente innamorata dell'uomo che alla fine ritornerà da lei. «Esta es la zapatera-mujer que en realidad es el mejor retrato femenil lorquiano [...]. Lorca mismo la describe como “un ejemplo poético del alma humana y es ella sola la que tiene importancia en la obra”» (Frazier, 1973:94-95).

*Bodas de Sangre*<sup>26</sup> è una tragedia che ruota attorno a quattro personaggi principali: la Madre, la Novia, el Novio e Leonardo. L'opera rappresenta un tragico triangolo amoroso tra la Novia, promessa sposa del Novio, un uomo premuroso ed ingenuo e Leonardo, un “*hombre de sangre*” violento, egocentrico e passionale. Senza togliere d'importanza alla morte dei due personaggi maschili, le vere protagoniste dell'opera sono le donne: la Madre, la Novia e la moglie di Leonardo. «En esta obra las mujeres llevan el hilo principal del drama [...] cada una creando y nutriendo una ilusión que le da significado a la vida tal como Lorca la inventa» (Frazier, 1973:110).

La Madre viene rappresentata da Lorca come un personaggio forte e paziente che dovrà sopportare la morte del marito e del figlio primogenito avvenuta per mano di Leonardo durante un duello; mentre la Novia è un personaggio istintivo e tormentato, che si lascia sedurre dall'ex fidanzato

---

<sup>26</sup> L'opera si ispira ad un fatto di cronaca nera avvenuto nel 1928 a Níjar, paese del sud della Spagna. «Desde que aquel 25 de julio de 1928 Lorca leyó en ABC un breve reportaje acerca de un misterioso asesinato ocurrido en vísperas de una boda no lejos de la población almeriense de Níjar, habían pasado cuatro años» (Gibson, 1987:200).

Leonardo e infine, la moglie di quest'ultimo che rappresenta la donna compiacente che la società ha sempre sognato. Questi tre personaggi, seppur ben diversi tra loro, sono accumulati dallo stesso destino: piangere la morte dei due giovani.

La tragedia intitolata *Yerma* si focalizza sul tema della maternità concepito all'epoca come la massima espressione dell'essenza femminile. La protagonista Yerma, il cui nome significa "terra arida" e "sterilità", è una giovane donna fortemente desiderosa di diventare madre, a differenza del marito Juan, un uomo più anziano di lei, che non vuole avere figli e che rinchiude la moglie in casa lasciandola nella disperazione più assoluta.

"Estéril", "seca", "vacía", "machorra", "inútil"... adjetivos que a lo largo de la obra vuelven una y otra vez a los labios y a los oídos de Yerma como un estribillo que nos recuerda la raíz del drama, la condena que vive su protagonista [...]. (Nieva-de la Paz, 2008:165-166)

La repressione della sua attitudine innata ad essere madre porterà Yerma alla ribellione, ma anche all'ossessione, all'angoscia ed alla pazzia che culminerà con lo strangolamento del marito per averle ostinatamente negato la possibilità di avere figli.

La consecuencia lógica del incumplimiento del rol materno no podía ser otra, entonces, que su ausencia de dignidad social; la identidad femenina de las casadas sin hijos se diluía, por lo que a menudo ella ellas sucumbían ante la "desgracia", física y psicológicamente. Es precisamente este el destino al que se ve abocada la protagonista de su poema trágico en 3 actos, *Yerma* [...]. (Nieva-de la Paz, 2008:159)

*Doña Rosita la soltera* è la perfetta incarnazione dell'immagine femminile del *ángel del hogar*, educata fin da bambina per essere una moglie diligente in modo tale da ottenere la completa realizzazione di sé stessa. «En su larga espera durante veinticinco años, Doña Rosita encarna un modelo tradicional de feminidad, identificado con el ideal del "ángel del hogar" y totalmente ajeno al de la nueva "mujer moderna"» (Plaza-Agudo, 2019:217).

L'opera venne rappresentata per la prima volta nel *Teatro Principal* di Barcellona nel 1935 e attraverso di essa, Lorca si concentra sulla tematica della donna zitella, senza un marito e senza figli, che viene ripudiata dalla società per non essere stata in grado di affermarsi in quanto donna nella sfera privata.

La mujer que no se casa y que no conoce el amor se le ha quitado el propósito de su ser. [...] Le invade una soledad, una sensación de inutilidad y de vergüenza [...]. Y casi no tiene sitio en la sociedad [...]. Esta es la antigua connotación de la soltera [...]. (Frazier, 1973:55)

La tragedia è ambientata a Granada dove l'orfana Doña Rosita rimarrà per il resto della vita rinchiusa in casa aspettando suo cugino e promesso sposo partito per l'Argentina. La donna con il passare del tempo continuerà ad aspettare invano il suo amato, rifiutando altre proposte di matrimonio e cercando di sfuggire alla crudele realtà. Il dramma si conclude con una lettera nella quale Doña Rosita scopre che il suo amato ha contratto matrimonio e avuto dei figli con un'altra donna.

[...] En el Acto Tercero, cuando su tragedia está ya consumada, su rechazo a salir del espacio cerrado y protector de la casa es todavía mayor, ya que las gentes se han enterado antes que ella del matrimonio de su prometido y se siente "señalada por un dedo que hacía ridícula mi modestia de prometida y daba un aire grotesco a mi abanico de soltera" [...]. (Plaza-Agudo, 2019:223)

### 2.1.6 *La casa de Bernarda Alba*

*La casa de Bernarda Alba* è considerata dalla critica letteraria l'opera teatrale principale della drammaturgia lorchiana che rappresenta l'apice della sua vena creativa. La sua stesura venne completata il 19 giugno del 1936, due mesi prima del suo assassinio.

«Federico llevaba constantemente en su bolsillo el original de *La casa de Bernarda Alba*. Decía que, al terminar su drama, había tenido una congoja de llanto. Creía comenzar ahora su verdadera carrera de poeta dramático». (Salazar, 1981:38)

Insieme a *Bodas de sangre* e *Yerma* l'opera appartiene ad una trilogia tutta al femminile, in cui le vere protagoniste sono le donne.

La tragedia rurale, a causa della censura franchista e del ruolo scomodo che Lorca aveva assunto poco prima dello scoppio della Guerra Civile, verrà messa in scena per la prima volta solo nel marzo del 1945 a Buenos Aires.

Lorca sería, pues, una figura maldita del franquismo en los años posteriores: la censura de los libros determinaría que *La casa de Bernarda Alba* hubiera de esperar hasta el 1957 para que viera la luz su primera edición en España, que solo se permitió en el marco de las *Obras Completas* de Aguilar [...]. Al mismo tiempo, la censura de obras teatrales sería la causa de que la obra tuviera que ser estrenada fuera de España, en Buenos Aires, en marzo de 1945. (Santo Sánchez, 2009:115)

Tramite il sottotitolo<sup>27</sup> *Drama de mujeres en los pueblos de España* e l'annotazione «El poeta advierte que estos tres actos tienen la intención de un documental fotográfico» la tragedia andalusa di Lorca è finalizzata a denunciare la sottomissione e lo stato di oppressione in cui le donne, vittime della società machista, erano costrette a vivere nell'epoca a lui contemporanea: gli anni '30 del Novecento. «El chileno (Morla) considera que la obra es «una etapa austera y tétrica de la dramática Castilla, dentro de un tono uniforme que no varía» (Gibson, 1987:439).

In realtà l'opera è frutto dell'osservazione della realtà rurale della Spagna del sud di un piccolo paese chiamato Asquerosa, nel quale Lorca aveva vissuto durante la sua infanzia dal 1906 al 1909. Il personaggio di Bernarda Alba, infatti, si ispira ad una donna realmente esistita: Frasquita Alba Sierra, la vicina di casa del poeta, la quale si vociferava esercitasse un potere tirannico nei confronti delle figlie e dei figli.

En Asquerosa, en la calle Ancha [...], pared por pared con unos parientes del poeta [...], vivía con su familia una mujer llamada Frasquita Alba Sierra, nacida en 1858 y casada en 1893 en segundas nupcias [...]. Mujer de fuerte personalidad. (Gibson, 1987:439-440)

Alcuni dettagli dell'opera sono frutto dell'invenzione del poeta stesso, tra cui si ricorda la famiglia di Bernarda Alba formata da sole donne ed il fatto che quest'ultima fosse vedova. (Gibson, 1987:439-440).

La tragedia, un dramma sulla sessualità femminile formato da tre atti, è ambientata in un piccolo paesino dell'Andalusia rurale e la vicenda si svolge all'interno della casa carceraria di Bernarda Alba, una donna fredda e crudele, che esercita una tirannia assoluta nei confronti delle figlie nubili, la madre<sup>28</sup> ormai anziana e la serva Poncia.

<sup>27</sup> Inizialmente il sottotitolo dell'opera, secondo quanto riportato da Gibson in *De Nueva York a Fuente Grande*, era «un pueblo andaluz de tierra seca». (Gibson, 1987:439)

<sup>28</sup> María Josefa, madre di Bernarda, nella vita reale non è la vera madre di Frasquita Alba, bensì una lontana parente di Lorca, la quale secondo il fratello Francisco era vittima di una pazzia erotica allo stesso modo del personaggio de *La casa de Bernarda Alba*. (Gibson, 1987:440-441)

L'opera si apre con il lutto, che dovrà durare otto anni, del secondo marito di Bernarda, la quale obbliga le cinque figlie, sempre vestite di nero, a vivere una vita di totale restrizione. Alle donne viene negata ogni possibilità di conoscere uomini, finché un giorno Bernarda decide di combinare il matrimonio tra la figlia maggiore, Angustias, e Pepe el Romano<sup>29</sup>, uno degli scapoli più benestanti del paese, il quale accetta la mano della donna solo per la sua dote. "L'arrivo" in casa di Pepe, personaggio fantasma della tragedia che non entra mai in scena, crea grande scompiglio, generando un clima di ostilità e di competizione tra le sorelle. Il clima si aggrava ancor di più quando Pepe si innamora di Adela, la figlia minore, che corrisponde tale sentimento. I due iniziano una storia d'amore clandestina che ben presto viene rivelata a Bernarda dalla figlia Martirio, profondamente gelosa della sorella. Adela riesce per un breve periodo a ribellarsi alla tirannia della madre, portando il suo eroico coraggio all'apice con il suicidio dopo aver ricevuto la notizia della morte, in realtà fasulla, di Pepe avvenuta per mano della madre. Il dramma si conclude con Bernarda che costringe le figlie a mentire all'intero popolo dicendo che Adela è morta vergine per evitare che il suo buon nome di famiglia venga disonorato. «Cada una de ellas (las hermanas) lleva una muerte por dentro que se manifiesta exteriormente mediante el suicidio de Adela, que ve sus deseos contrarios, pero el dominio de Bernarda continúa» (Frazier, 1973:72).

Qui di seguito vengono riportati i nomi dei personaggi principali:

BERNARDA, *60 años.*  
MARÍA JOSEFA, *madre de Bernarda, 80 años.*  
ANGUSTIAS, *hija de Bernarda, 39 años.*  
MAGDALENA, *hija de Bernarda, 30 años.*  
AMELIA, *hija de Bernarda, 27 años.*  
MARTIRIO, *hija de Bernarda, 24 años.*  
ADELA, *hija de Bernarda, 20 años.*  
LA PONCIA, *criada, 60 años.*  
CRIADA, *50 años.*  
PRUDENCIA, *50 años.*  
(Federico García Lorca, 2017)

Come tutta la poetica ed il teatro lorichiano anche quest'opera è ricca di simbolismi riprodotti mediante l'arte del colore ed altri elementi essenziali, tra cui quello dell'acqua. «Con La casa de Bernarda Alba, el determinismo simbólico era inevitable» (García Montero, 2015:359).

I colori principali che contraddistinguono la tragedia sono il nero, tetro colore dei vestiti di Bernarda e delle figlie forzate a vivere in un lutto perenne, in netto contrasto con le bianche e candide pareti della casa convento della madre. Altro colore importante è il verde che tinge il vestito di Adela preannunciandone la ribellione, ma anche la sua valorosa e tragica morte.

MARTIRIO.- Lo que puedes hacer es teñirlo de negro.

[...]

ADELA.- (Rompiendo a llorar con ira.) No me acostumbraré. Yo no puedo 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, 2017: Acto I)

Emblematica è la frase con cui Bernarda descrive il paese rurale in cui è ambientato il dramma: «es así como se tiene que hablar en este maldito pueblo sin río, pueblo de pozos, donde siempre se bebe el agua con el medio de que esté envenenada.» (García Lorca, 2017: Acto I)

---

<sup>29</sup> Allo stesso modo di molti personaggi dell'opera, anche Pepe el Romano si ispira ad un giovane di Asquerosa: José Benavides Peña, conosciuto da tutti come Pepico el Romano. «Con elementos aportados por la fantasía del poeta, José Benavides será el modelo del personaje de Pepe el Romano [...]» (Gibson, 1987:440)

Una località vuota, dal caldo infernale e avvelenata dalle dicerie del popolo; un paese morto la cui essenza è rappresentata dalla mancanza delle acque fiumane, che nella poetica di Lorca simboleggiano lo scorrere della vita. «Con sus referencias al calor, al agua, a los animales, al color, García Lorca describe esta atmósfera desdoblada y prescrita» (García Montero, 2015:367).

*La casa de Bernarda Alba* è, dunque un dramma portato fino all'estremo, che si apre e si chiude all'insegna della morte; una triste e oscura tragedia ambientata in una casa dalle pareti bianchissime in cui dominano l'invidia, la rivalità, l'ipocrisia, le violenze domestiche, la sofferenza e il silenzio assordante delle grida delle giovani donne.

AMELIA.- Nacer mujer es el mayor castigo. (García Lorca, 2017: Acto II)

### 2.1.7 La tragica morte

Federico García Lorca a causa della sua fama non aveva mai comunicato pubblicamente la sua ideologia. Ciononostante era ben noto al pubblico che fosse un repubblicano ed in seguito ad alcune dichiarazioni sull'ingiustizia sociale divenne un personaggio particolarmente scomodo per la destra spagnola. (Maurer, 2008:13)

La situación política en Madrid, y en toda España, se había vuelto insostenible. Se hablaba de la posibilidad de un golpe militar y en las calles de la capital se vivieron numerosos actos de violencia, desde la quema de iglesias hasta los asesinatos políticos. (Maurer, 2008:13)

Convinto che entro poco sarebbe scoppiata una guerra civile, Lorca decise di andare a Granada per visitare la famiglia. Infatti tra la notte del 17 e del 18 luglio del 1936 avvenne un Colpo di Stato da parte del Bando Nazionalista, che diede avvio ad un lungo e sanguinoso periodo di Guerra Civile. Nel pomeriggio del 16 agosto del 1936 l'ex rappresentante della CEDA, Ramón Ruiz Alonso, catturò Lorca, che si trovava presso la casa degli amici Rosales, accusandolo di essere una spia russa, un omosessuale e collaboratore dell'amico ed ex ministro socialista Fernando de los Ríos. (Maurer, 2008:13)

Dopo pochi giorni alcuni militari del Bando Nazionalista lo portarono nel terribile carcere chiamato "La Colonia" di Víznar (Andalusia), ritenuto da molti intellettuali una sorta di mattatoio degli oppositori politici dell'estrema destra. «Tanto Mendoza como Castilla<sup>30</sup> insistían en que los asesinos de "La Colonia" eran todos voluntarios que mataban por el gusto de matar [...]» (Gibson, 1987:484).

Dopo aver trascorso la notte nel carcere con altri detenuti, all'alba del 18 o 19<sup>31</sup> agosto del 1936 il poeta venne fucilato dai soldati della Guardia Civile ed il corpo, probabilmente gettato in una fossa comune, non verrà mai ritrovato. Ciononostante nella copia del Registro Ufficiale dell'epoca si può leggere che Lorca «falleció en el mes de agosto de 1936 a consecuencia de heridas producidas por hecho de guerra», come se si fosse trattato di un semplice incidente. (Gibson, 1987:489)

Così la morte di Lorca aprì le porte ad una nuova era del Novecento all'insegna della guerra, della violenza, dell'odio e della perdita speranza. «Un hombre situado en una época difícil del mundo, que habría de "resolverse" con los monstruosos holocaustos de las guerras [...]» (Matamoros, 2017:129).

La perdita del tanto amato poeta andaluso suscitò grande scalpore e dolore in tutto l'universo artistico e culturale. «Todos los poetas del mundo lloraron su muerte, que cortó de modo tan trágico

---

<sup>30</sup> Antonio Mendoza Lafuente e Manuel Castilla Blanco, aderenti all'ideologia fascista, sono due di coloro che hanno sepolto il corpo di Lorca.

<sup>31</sup> A causa della censura franchista che successivamente colpirà tutto il paese, non è noto con precisione il giorno del decesso del poeta. «El régimen de Franco iniciará una campaña para mantener ocultas las circunstancias de la muerte del poeta granadino [...]» (Gibson, 1987:445).



aquel chorro vivísimo de vida y de poesía, aquella era tan española y andaluza, que era la sal de España» (Cano, 1962:117). Difatti numerosi furono gli artisti che piansero la sua morte, tra cui l'amico Pablo Neruda, che lo celebra nel suo libro di memorie *Confieso que he vivido* (1973). «Federico faltó la cita [...]. Y de ese modo la guerra de España, que cambió mi poesía, comenzó para mí con la desaparición de un poeta [...]. Federico García Lorca no fue fusilado; fue asesinado» (Neruda, 2010:126-128).

Fra gli altri scrittori si ricorda anche Antonio Machado che commemora la scomparsa di Lorca attraverso la sua poesia *El Crimen fue en Granada* della raccolta di poesie *La guerra* (1937).

#### (EL CRIMEN)

Se le vió, caminando entre fusiles  
por una calle larga,  
salir al campo frío,  
aún con estrellas, de la madrugada.  
Mataron a Federico  
cuando la luz asomaba.  
El pelotón de verdugos no osó mirarle a la cara.  
Todos cerraron los ojos;  
rezaron: ¡ni Dios te salva!  
Muerto cayó Federico  
—sangre en la frente y plomo en las entrañas—  
...Que fué en Granada el crimen  
sabed —¡pobre Granada!— ¡en su Granada!...  
(Machado, 2022:25)

## 2.2 La Spagna del XX secolo

### 2.2.1 Cenni storici: dalla dittatura di Primo de Rivera alla Guerra Civile

Il Novecento spagnolo si apre all'insegna del «*desastre*» del 1898 (Rivas y Ruesga, 1986:30), ossia una tremenda disfatta per la nazione; quest'ultima, sotto il regno di Alfonso XIII, nello stesso anno perse nella guerra contro gli Stati Uniti d'America gli ultimi possedimenti coloniali della corona: Cuba, le Filippine e Portorico.

Nel primo trentennio del XX secolo la Spagna venne colpita da un periodo di grande instabilità politica e di profonde tensioni. In seguito ad una grave crisi economica il 13 settembre del 1923 si instaurò la dittatura del generale della Catalogna Miguel Primo de Rivera che salì al potere con l'appoggio del re, attraverso un Colpo di Stato militare. Durante il governo totalitario di Primo de Rivera, nel quale vennero represse le organizzazioni operaie e i movimenti nazionalisti cercando di far fronte alla crisi economica, si verificarono una serie di tumulti e manifestazioni contro la sua dittatura. Mentre la Spagna si trovava nel caos più assoluto, il Re Alfonso XIII decise di abdicare fuggendo a Parigi facendo cadere l'assolutismo di de Rivera.

[...] (La dittatura) pretendiendo mejorar la situación económica y social, y no lográndolo en última instancia, frustró las expectativas de las clases medias. La dictadura, entró, pues, en un proceso de autodegradación, y cayó arrastrando consigo a la monarquía [...]. (Rivas y Ruesga, 1986:30)

In seguito all'avvenimento, vennero indette delle elezioni, dalle quali ne uscirono vincitori i repubblicani ed i socialisti. Il 14 aprile del 1931, durante una festa popolare per celebrare la vittoria, dove vennero innalzate le bandiere repubblicane, si instaurò la Seconda Repubblica con Presidente Niceto Alcalà Zamora.

El 14 de abril de 1931, la proclamación de la República es acogida con grandes esperanzas por cuanto con ella parecía abrirse una nueva etapa en la historia de España, que parecía indispensable para un país carente hasta entonces de cambios económico, políticos, sociales e institucionales [...]. (Rivas y Ruesga, 1986:29)

La Seconda Repubblica cominciava lentamente ad affermarsi come stato democratico e moderno. Grazie alla redazione della Costituzione (1931), ispirata al modello costituzionale della Repubblica di Weimar (1918), fu possibile promuovere numerose riforme di carattere sociale, tra cui si ricorda il suffragio universale, concedendo alle donne il diritto di voto e la volontà della Repubblica di farsi promotrice di una cultura e un'istruzione laica.

[...] Desde el movimiento sufragista se reclamaba su (de la mujer) participación política plena, consagrada con el reconocimiento del derecho a voto que les otorgó la Constitución de 1931 y, por primera vez fue puesto en práctica en las elecciones de 1933 [...]. (Nieva-de la Paz, 2008:155)

Altre riforme portate avanti dal governo furono quella lavorativa, riducendo la giornata di lavoro ad otto ore; quella agraria con l'obiettivo di sradicare il *caciquismo*<sup>32</sup>; la riforma sull'educazione in modo tale da abbattere l'analfabetismo ed infine, la riforma sull'esercito.

Nel frattempo, la situazione per la destra spagnola stava diventando sempre più difficile e complicata, difatti i suoi esponenti decisero di formare agli inizi del 1933 la CEDA, acronimo de *La Confederación Española de las Derechas Autonomas* guidata da José María Gil-Robles, politico spagnolo favorevole all'ideologia del fascismo radicale. Nello stesso periodo si formarono ulteriori partiti di estrema destra, anch'essi aderenti rispettivamente al fascismo e al nazismo: la "*Falange*" e le *Juntas de Ofensiva Nacional-Sindicalista* (JONS).

L'unione di questi tre partiti d'opposizione portò alla sconfitta dei repubblicani e dei socialisti alle elezioni del 19 novembre del 1933 alle "*Cortes Generales*", istituite in seguito alle dimissioni del Presidente della Repubblica Manuel Azaña, a causa di alcuni scontri violenti avvenuti a Casas Viejas<sup>33</sup>. «La República fue destruida por la hostilidad de todas las élites tradicionales, que se alzaron para no perder ni un ápice de su inmenso poder en el supuesto de una República democrática con éxito» (Jackson, 1986:57).

Si istituì un governo filofascista che governò dal 1934 al 1935 con a capo il radicale Alejandro Lerroux García. La Spagna, durante questo periodo denominato "*bienio negro*", cadde in una profonda e sconcertante crisi dominata da un clima di violenza e di incertezza soprattutto nelle campagne, nelle regioni della Catalogna e delle Asturie che chiedevano l'indipendenza. «El ambiente de Madrid, en estos dos años, se había vuelto cada vez más intolerante y violento: España parecía irremediabilmente abocada a una guerra civil» (Maurer, 2008: 12).

L'anno spartiacque che segnerà per sempre la storia della Spagna è il 1936. Malgrado nelle elezioni del febbraio dello stesso anno risultò vincitore il *Frente Popular*, prodotto della coalizione dei partiti di sinistra, tra la notte del 17 e del 18 luglio del 1936 ci fu un Colpo di Stato da parte del generale Emilio Mola Vidal, Manuel Godet e da Francisco Franco, futuro dittatore della Spagna. Ciò, fece scoppiare una guerra civile tra il Bando Nazionalista, detto anche *bando azul*, e il Fronte Popolare, il *bando rojo*.

---

<sup>32</sup> Fenomeno che si sviluppò durante la *Restauración borbónica* (1874-1931) in modo particolare nel sud della Spagna. I *caciques*, erano dei leader politici locali che controllavano i voti dei cittadini. In questo modo, tramite brogli elettorali potevano modificare e manipolare a loro favore il risultato. Tale forma governativa di carattere rurale si diffonderà specialmente in America Latina.

<sup>33</sup> Benalup-Casas Viejas (Andalusia) è un piccolo paese situato nel sud della Spagna. L'11 gennaio del 1933 alcuni membri de la *Confederación Nacional del Trabajo* (CNT), una confederazione di sindacati anarchici, misero in atto una violenta sommossa nel paese.

Por otra parte, aunque la guerra fue básicamente una lucha civil, fratricida, con puntos de vista antagónicos sobre el futuro del país y con distintos enfoques sobre el ideal de sociedad, tuvo también una decisiva componente internacional desde sus primeros momentos. (Rivas y Ruesga, 1986:43)

Il Fronte Popolare venne appoggiato da Stati Uniti, Francia, Gran Bretagna, Unione Sovietica, e le Brigate Internazionali<sup>34</sup>, quest'ultime decisive per l'esercito repubblicano. Diversamente, il Bando Nazionalista veniva sostenuto dall'Italia fascista di Mussolini e dalla Germania di Hitler.

Tra i vari avvenimenti della guerra si ricorda il bombardamento della *Basilica del Pilar* a Saragozza (Aragona), dove vennero sganciate quattro bombe<sup>35</sup> di cui due sono esposte nella basilica; il *bombardeo de Guernica*<sup>36</sup> del 1937 avvenuto per mano delle forze militari tedesche e la *Batalla del Ebro* (1938), la più sanguinosa e lunga della guerra, la quale fu decisiva per la vittoria del Bando Nazionalista.

Il 1° aprile del 1939 l'esercito nazionalista riuscì ad assediare Madrid, obiettivo principale, concludendo la guerra e favorendo l'instaurazione del regime totalitario e dittatoriale del *caudillo* Francisco Franco che durerà fino al giorno della sua morte avvenuta nel 1975.

Como diría en 1973 Ramón Tamames<sup>37</sup>, la guerra fue un desastre [...], no sólo la guerra y la destrucción se abatieron sobre un país lleno de vida y de proyectos, sino que luego se abatieron las condenas, las ejecuciones y la opresión sin límites del primer decenio de los años de la *paz de Franco*. (Rivas y Ruesga, 1986:44)

## 2.2.2 La donna spagnola, *el ángel del hogar*

Le donne nei primi decenni del XX secolo continuavano ad essere associate, anche letterariamente, alla figura tradizionale del *ángel del hogar*, immagine già presente alla fine del XIX secolo nella narrativa di Benito Pérez Galdós nell'opera *Doña Pefecta*<sup>38</sup>(1876) e *La familia de León Roch* (1878).

El vacío vital, el sentimiento de inutilidad, el aburrimiento, el encierro domestico como símbolo de un destino cerrado, inapelable, la presión insostenible de la honra. Y de manera muy especial, la falta absoluta de alternativas cuando no se puede cumplir con la misión que se consideraba fundamental para la realización femenina, una misión que la sociedad encomendaba a las mujeres y que se consideraba el eje de su identidad: ser madres. (Nieva-de la Paz, 2008:159)

Quest'ultime, limitate dalla collettività e dalla legge, erano vittime di una visione maschilista in cui dovevano sottostare al volere del marito, svolgendo il ruolo di *ama de casa*. Tale funzione

---

<sup>34</sup> Unità militari nelle quali venivano arruolati volontari stranieri.

<sup>35</sup> Il 3 agosto del 1936 il Bando Nazionale, incolpando l'esercito repubblicano, sganciò quattro bombe nella zona del *Pilar* di Saragozza di cui due finirono sul tetto della basilica, ma senza mai esplodere. Gli abitanti più religiosi della città sostengono che l'esplosione non sia avvenuta grazie alla miracolosa protezione della *Virgen del Pilar*, patrona della città e dell'ispanità.

<sup>36</sup> A commemorare il tragico bombardamento che rase al suolo la città Guernica (Paesi Baschi) è l'omonimo dipinto del pittore cubista spagnolo Pablo Picasso (1881-1973). Attualmente l'opera è conservata nel *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía* (Madrid).

<sup>37</sup> Politico ed economista spagnolo.

<sup>38</sup> La critica letteraria sostiene che tale opera fu fonte di ispirazione per Lorca al momento della stesura de *La casa de Bernarda Alba*. Si vedano gli studi: I. Gibson (1987): *De Nueva York a Fuente Grande*, Barcelona: Ediciones Grijalbo; M. Socías Colomar (2021): *La madre tiránica. Representaciones femeninas del fanatismo y el poder (de la narrativa del siglo XIX al teatro de García Lorca)*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

consisteva nel rimanere confinata tra le mura della propria abitazione ad accudire i figli ed occuparsi delle attività domestiche. «Dominar institucionalmente la sexualidad femenina es el propósito del matrimonio, dominio que refuerza las normas de comportamiento monógamo y heterosexual» (Ahumada Peña, 1997:152).

La figura femminile era considerata un oggetto e una proprietà dell'uomo: prima del padre e poi del marito, la quale sin dalla gioventù veniva educata col fine di diventare madre e un'impeccabile casalinga.

El modelo femenino imperante seguía siendo el tipo tradicional decimonónico, el "ángel del hogar" [...], basado en tres pilares fundamentales: amor, matrimonio y maternidad. Estos pilares asentaban la pertenencia exclusiva de la mujer al ámbito familiar y doméstico, es decir, a la esfera privada, y justificaban su alejamiento tradicional de la esfera pública, considerada un mundo masculino y, por tanto, ajeno. [...] Una mujer casada no debía cuestionar la superioridad de su marido, sino comprenderle siempre y apoyarle en todo. (Nieva-de la Paz, 2008:156-160)

Solamente con la nascita della Seconda Repubblica le donne cominceranno ad affermarsi nella sfera pubblica tramite il diritto di voto ottenuto nel 1931 e la possibilità di svolgere un impiego. Per quanto riguarda l'ambito privato, grazie ad una riforma introdotta dal Codice civile la donna riuscì ad ottenere una serie di diritti all'interno del rapporto matrimoniale elevandola ad un grado paritario col marito.

Se llevó a cabo la reforma del Código Civil: la mujer casada podía conservar su nacionalidad; tendría personalidad jurídica completa; poseería idéntica autoridad sobre los hijos que al padre; la administración matrimonial sería llevada conjuntamente por ambos componentes del matrimonio, etc. Se introdujeron, además, leyes que protegían a las madres trabajadoras y que garantizaban la igualdad laboral entre ambos sexos [...]. (García Besauri, 1988:3)

Pertanto le donne, con il passare del tempo, si stavano svincolando sempre di più dalla figura ultracentenaria della *perfecta casada* e del *ángel del hogar*.

En España, las cuatro primeras décadas del siglo XX constituyen un momento de importantes transformaciones sociales, entre las que sobresalen las relacionadas con el proceso de emancipación de las mujeres, que progresivamente se iban alejando del modelo del "ángel del hogar" y acercando al de la llamada "new woman", con un protagonismo cada vez mayor en la esfera pública. (Plaza-Agudo, 2019:217)

Con lo scoppio della Guerra Civile, nonostante le donne avessero partecipato attivamente ad entrambi gli schieramenti, la loro figura venne relegata nuovamente all'ambito domestico, provocando l'annullamento della loro breve emancipazione, escludendole ancora una volta sia dal lavoro che dalla realtà circostante.

[...] Se suprimió inmediatamente toda la legislación de la República que concedía derechos a las mujeres. El Estado decidió que se debía liberar a las trabajadoras del taller y de la fábrica, y a las profesionales de clase media se les cerraron todos los puestos de trabajo. Se suprimió la educación mixta en las escuelas y se diseñó una formación especial para convertir a las mujeres en buenas esposas y madres. La familia conservadora tradicional se convertía un el fundamento de la nación. (García Besauri, 1988:2)

Malgrado l'arretratezza del primo trentennio del Novecento, l'acme della reclusione femminile arrivò con la dittatura di Francisco Franco, un periodo antifemminista durante il quale era stato abolito il divorzio: la donna, concepita come essere inferiore, era costretta alla sottomissione più assoluta del volere maschile. «Durante los cuarenta años del franquismo, España fue un ejemplo del más duro estilo de patriarcado» (García Besauri, 1988:2).

Di conseguenza tale situazione portò all'inevitabile nascita di organizzazioni femminili sia legali che clandestine, le quali difendevano il ruolo civile della donna all'interno della società.

Poco a poco los cambios fueron haciéndose más visibles: se empezaron a publicar libros sobre la cuestión de la mujer donde se analizó con dureza la problemática femenina en la sociedad española, y las grandes teóricas del feminismo internacional fueron traducidas a finales de los sesenta. Por otra parte, surgieron varias asociaciones legales de mujeres (universitarias, juristas y separadas), y también organizaciones clandestinas vinculadas a partidos de la oposición. (García Besauri, 1988:3)

## CAPITOLO 3

### 3.1 I personaggi femminili de *La casa de Bernarda Alba* e *Cien años de soledad*

Nel corso della storia, la donna è sempre stata costretta a lottare per ottenere uno spazio all'interno della vita sociale, che non fosse solamente connesso all'ambito domestico; un lento e graduale processo ancora in atto in molti paesi del mondo ed in altri ancora negato. Federico García Lorca (1898-1936) e Gabriel García Márquez (1927-2014), due autori che rivestono un ruolo importante nella letteratura spagnola ed ispano-americana del XX secolo, contribuiscono, mediante le loro opere, a tale processo di emancipazione, assegnando ai loro personaggi femminili ruoli autoritari, rivoluzionari ed intraprendenti che appartengono da sempre alle sole figure maschili.

Márquez, prima della stesura di *Cien años de soledad*, aveva sicuramente letto *La casa de Bernarda Alba*. Secondo quanto affermato dall'autore colombiano nella critica intitolata *Décimo relato: teatro parroquial* (1951) pubblicato in *El Heraldo* di Barranquilla, anche nella rurale Colombia del Novecento esistevano le penose donne rappresentate da Lorca nella sua ultima tragedia (Cabello Pino, 2016:211). «Siempre he creído –esto sí– que en cualquier pueblo de la Costa Atlántica pueden encontrarse, arracimadas, estas mujeres patéticas que García Lorca puso a vivir y a morir en su última pieza teatral» (Gilard, 1991:426-427).

Allo stesso modo, secondo quanto sostenuto da Rubia Barcia, la scrittura di Lorca, costellata da simbolismi, sembra avvicinarsi sempre di più alla «mágica realidad de la genuina poesía» (Rubia Barcia 1965:398), catapultandosi prima del tempo nella realtà ingigantita di Macondo e allontanandosi dal suo intento realista di descrivere il clima dittatoriale verso il quale si stava proiettando la Spagna degli anni '30.

En *La casa de Bernarda Alba* estos «signos sugeridores» muestran, desde muy al principio, la tendencia a una duplicación paralelizante. Por un lado, una dirección al parecer consciente y casi forzada que lleva a lo que el autor entiende por «realismo», y que es lo que va a servir base a muchas de las interpretaciones futuras; por el otro, la presencia de ingredientes poéticos o claramente inverosímiles, de muy probable origen subconsciente, siempre concordantes con los elementos que integran la producción anterior autor. (Rubia Barcia, 1965:387)

Il seguente capitolo ha, pertanto l'obiettivo di analizzare l'influenza che *La casa de Bernarda Alba* ha avuto nella creazione dei personaggi femminili di *Cien años de soledad*, individuando sia le particolarità che accomunano tali personaggi, ma anche le loro differenze ed i singoli punti di forza che rendono tutte queste figure femminili molto complesse, ancorché uniche nel loro genere.

#### 3.1.1 La casa: il regno femminile

In entrambe le opere, la casa acquisisce un ruolo fondamentale nella quale si sviluppano gran parte delle vicende, convertendosi in un regno femminile nel quale viene esercitato tutto il potere patriarcale, riuscendo, almeno in questo caso, a primeggiare sul dominio maschile. «–Dios mío– [...] ¡Como se ve que no hay una mujer en esta casa!» (García Márquez, 2003:448). Simbolica è la frase che viene pronunciata da Amaranta Úrsula, personaggio di *Cien años de soledad*, verso la fine dell'opera quando ormai «Macondo estaba en ruinas» (García Márquez, 2003:448) e allo stesso modo la casa dei Buendía che, avendo perso le sue matriarche, era rimasta in mano agli uomini.

In *La casa de Bernarda Alba*, la casa, parte integrante del titolo del dramma, consiste in «el personaje central de la obra» (Gibson, 1987:442). Infatti tutta la tragedia si svolge all'interno della casa di Bernarda, la quale viene rappresentata come un luogo candido dalle pareti bianchissime.

La rappresentazione si apre con la descrizione della dimora, che si ripete nel corso di tutta l'opera. In quest'ultima inizialmente non appare nessun personaggio, in modo tale da permettere al pubblico di focalizzarsi sull'unico scenario della tragedia in grado di riassumere tutta l'esistenza dei personaggi e della donna del Novecento spagnolo: la reclusione. Pertanto come affermato dallo studioso Doménech, «la escena no recibe pasivamente la acción, sino que es como un foco espacial irradiante.» (Doménech, 2015:294)

Habitación blanquísima del interior de la casa de BERNARDA. Muros gruesos. Puertas en arco con cortinas de yute rematadas con madroños y volantes. Silla de anea. Cuadros con paisajes inverosímiles de ninfas o reyes de leyenda. Es verano. Un gran silencio umbroso se extiende por la escena. Al levantarse el telón está la escena sola. (García Lorca, 2017: Acto I)

Il colore bianco della casa che simboleggia purezza e castità, in realtà cela una triste realtà: all'interno delle mura di quella casa apparentemente innocua, ogni giorno Bernarda perpetra ingiustizie e crudeltà nei confronti delle proprie figlie. Si tratta di una dicotomia che viene messa in risalto tramite il gioco di colori che si crea mediante il contrasto delle pareti bianchissime e dei vestiti neri da lutto delle donne. Questa contrapposizione viene ripetuta in maniera esasperata in tutta la tragedia: nel primo atto con l'affermazione di Adela «no quiero perder mi blancura en estas habitaciones»; nel terzo capitolo tramite il cavallo bianco al centro del cortile circondato dall'oscurità e infine, nel cognome Alba della fredda Bernarda, termine che deriva dalla parola latina *albo*, il cui significato è "bianco". (Doménech, 2015:306)

En la acotación para el acto I, se señala: «Habitación blanquísima del interior de la casa de Bernarda Alba». Y a continuación, algunos rasgos —el grosor de los muros, que sea verano, -el silencio, el doblar de las campanas— que tienen un amplio valor significativo: son claves que anuncian el acontecer y el sentir de los personajes dramático. Dos de estas claves queremos comentar. Primera: el blancor; en el contraste blanco/negro se va a cifrar casi toda la plástica escénica. (Doménech, 2015:306)

Nel corso dell'opera, «esta casa de guerra» (García Lorca, 2017: Acto III) viene spesso paragonata da tutte le sue abitanti ad un convento, ad una prigione e ad una fortezza dalla quale non è possibile fuggire: parallelismo che mette in evidenza l'allontanamento delle fanciulle dal mondo maschile, alludendo conseguentemente alla loro verginità.

MARTIRIO.- Pues vete a servir con ellas (las vecinas).

LA PONCIA.- No. Ya me ha tocado en suerte este convento. (García Lorca, 2017: Acto II)

A causa di questa visione carceraria, l'abitazione perde tutte le connotazioni positive che normalmente si riferiscono alla suddetta come luogo di rifugio, di protezione e difesa.

Todas las connotaciones positivas de casa como hogar, refugio, calidez afectiva que se ligan a los dos conceptos, casa y madre, hasta hacerlos metonímicos quedan destruidas por el poder omnímodo que la matriarca detenta. Aquí, casa es sinónimo de tradición inexorable [...]. (Socías Colomar, 2021:113)

La dimora della famiglia non rappresenta solo un luogo nel quale Bernarda può esercitare il suo potere rispetto alle figlie, ma anche il luogo che separa l'interno dall'esterno, partecipando all'antinomia «*dentro-fuera*» (Doménech, 2015:294) delle opere di Lorca. Se il *dentro*, ovvero la casa, dovrebbe rappresentare uno spazio intimo e protetto e il *fuera*, costituito dal paese, il pericolo, in *La casa de Bernarda Alba* si verifica un totale ribaltamento prospettico. La morale castrante di Bernarda, volta a proteggere le figlie dalle dicerie velenose del popolo, reprime i desideri e la libertà

delle giovani fanciulle, le quali vedono il circostante come l'unico appiglio all'interno di una casa in cui regna il silenzio e il castigo.

BERNARDA.- (A MAGDALENA, que inicia el llanto.) Chiss. (Salen todas. A las que se han ido.) ¡Andar a vuestras casas a criticar todo lo que habéis visto! ¡Ojalá tardéis muchos años en pasar el arco de mi puerta! (García Lorca, 2017: Acto II)

Nell'esempio sopracitato si può osservare la realtà distorta percepita da Bernarda, la quale sostiene che siano gli abitanti del paese la vera disgrazia delle figlie e non la sua severità mirata a portare "armonia" familiare. «BERNARDA.- Cada uno sabe lo que piensa por dentro. Yo no me meto en los corazones, pero quiero buena fachada y armonía familiar. ¿Lo entiendes?» (García Lorca, 2017: Acto III).

Il passaggio, che più dimostra questa antinomia *dentro-fuera* e la sua inversione prospettica, si trova nel terzo e ultimo atto quando Adela, dopo aver incontrato Pepe, rientra dal cortile, ma a bloccare la sua entrata è Martirio che, per invidia, rivela a Bernarda la storia d'amore tra i due giovani.

(Se oye un silbido y ADELA corre a la puerta, pero MARTIRIO se le pone delante.)

MARTIRIO.- ¿Dónde vas?

ADELA.- ¡Quítate de la puerta!

MARTIRIO.- ¡Pasa si puedes!

ADELA.- ¡Aparta! (Lucha.)

MARTIRIO.- (A voces.) ¡Madre, madre!

[...]

MARTIRIO.- (Señalando a ADELA.) ¡Estaba con él! ¡Mira esas enaguas llenas de paja de trigo! (García Lorca, 2017: Acto III)

Non è un caso che il segreto venga svelato all'interno della casa. Tutte le porte dell'abitazione che la collegano con l'esterno conferiscono dinamicità all'opera, demolendo il mito della sua apparentemente passività. Pertanto nel dialogo sopracitato, la porta costituisce l'apice e il centro focale di tutta la scena che simboleggia il confine tra l'esterno, visto da Adela come il trionfo della libertà e del suo amore per Pepe e l'interno, ossia la casa nella quale vige il controllo spietato di Bernarda, che porta al suicidio della giovane donna. «[...] Una casa cuyo exterior proclama riqueza de ataño, pero que ya se han secado su interior» (Benabu, 2009:136).

Come in *La casa de Bernarda Alba*, anche in *Cien años de soledad* la casa della famiglia Buendía ricopre un ruolo essenziale. Il titolo originario del romanzo, secondo quanto riportato da Márquez nell'intervista con l'amico Mendoza, doveva essere *La casa*, poiché l'intera trama avrebbe dovuto svilupparsi all'interno dell'abitazione della famiglia.

—¿Es cierto que a los dieciocho años de edad intentaste escribir esta misma novela (Cien años de soledad)?

—Sí, se llamaba *La casa*, porque pensé que toda la historia debía transcurrir dentro de la casa de los Buendía. (Mendoza y García Márquez, 1994:95)

La descrizione della dimora dei Buendía trova ispirazione «en aquella casa donde él (Márquez) vivió de niño [...], la de sus abuelos maternos» (Mendoza y García Márquez, 1994:11); una casa antica dalle mille stanze e dal patio spazioso.



Puesto que su casa fue desde el primer momento la mejor de la aldea, las otras fueron arregladas a su imagen y semejanza. Tenía una salita amplia y bien iluminada, un comedor en forma de terraza con flores de colores alegres, dos dormitorios, un patio con un castaño gigantesco, un huerto bien plantado y un corral donde vivían en comunidad pacífica los chivos, los cerdos y las gallinas. (García Márquez, 2003:18)

La casa della famiglia Buendía è il centro focale di Macondo e come la famiglia, anch'essa affetta dal «vicio hereditario de hacer para deshacer» (García Márquez, 2003:454) da cui iniziano e terminano tutte le avventure della famiglia. Essa rappresenta la patria del realismo magico; si tratta di una casa fulcro della maggior parte degli eventi, al cui interno, nella stanza di Melquíades, unico luogo di Macondo in cui «todo era tan reciente» (García Márquez 2003:223) da non percepire la corruzione del tempo, in cui sono contenute le magiche pergamene del gitano, nelle quali viene sentenziata la tragica fine di Macondo e dei Buendía.

Ciononostante «aquella casa extravagante» (García Márquez, 2003:72) è il simbolo per eccellenza del matriarcato. Le due donne che costituiscono le principali governanti di casa sono Úrsula Iguarán e Fernanda del Carpio che si occupano, anche se in maniera completamente opposta, delle faccende domestiche e di educare figli e nipoti delle varie generazioni, sopportando il caotico circolo vizioso di follia dei membri maschili della famiglia. «Las mujeres sostienen el orden de la especie con puño de hierro, mientras que los hombres andan por el mundo empeñados en todas las locuras infinitas que empujan la historia» (Mendoza y García Márquez, 1994:137).

La dimora nel corso del romanzo deve far fronte al suo inesorabile declino di pari passo con quello di Macondo, fino ad essere cancellata definitivamente dalla faccia della terra.

La prima delle innumerevoli trasformazioni dell'abitazione coincide con l'arrivo dei primi forestieri e con la proiezione di Macondo verso una modernità a prima vista inoffensiva. L'alloggio dei Buendía dal «barro» e dalla «cañabrava» (García Márquez, 2003:9) della genesi, passa al bianco della casa di Bernarda Alba, colore che rimanda alla purezza ed alla verginità della Macondo delle origini, ma anche al sogno di José Arcadio Buendía di una città dalle pareti di specchi: «[...] mi casa ha da ser blanca como una paloma» (García Márquez, 2003:76), afferma quest'ultimo.

Le modifiche dell'abitazione vengono effettuate sulla base delle direttive impartite dalla sua onnipotente matriarca Úrsula, la quale decide di ampliarla per le future visite destinate alle figlie Amaranta e Rebeca.

La casa nueva, blanca como una paloma, fue estrena da con un baile. Úrsula había concebido aquella idea desde la tarde en que vio a Rebeca y Amaranta con vertidas en adolescentes, y casi puede decirse que el principal motivo de la construcción fue el deseo de procurar a las muchachas un lugar digno donde recibir las visitas. (García Márquez, 2003:78)

Con l'arrivo della guerra anche la genuina casa dalle pareti bianche assume un colore indefinito, come la politica dell'epoca, tra il rosso e l'azzurro. Le ragioni della guerra, inizialmente di natura politica che vedono scontrarsi liberali e conservatori, erano ormai andate perdute ed i suoi militari, tra cui il colonnello Aureliano Buendía, combattevano per orgoglio e solo per il gusto. «Las casas pintadas de azul, pintadas luego de rojo y luego de vueltas a pintar de azul, habían terminado por adquirir una coloración indefinida» (García Márquez, 2003:154).

Quando quest'ultimo sopravvive al miracoloso intento suicida e decide di abbandonare definitivamente la guerra, Úrsula per celebrare l'avvenimento decide di apportare nuove ristrutturazioni alla casa, che da questo momento in poi avrebbe sempre avuto porte e finestre aperte a tutto il mondo.

Con una vitalidad que parecía imposible a sus años, Úrsula había vuelto a rejuvenecer la casa. «Ahora van a ver quién soy yo», dijo cuando supo que su hijo viviría. «No habrá una casa mejor, ni más abierta a todo el mundo, que esta casa de locos.» (García Márquez, 2003:219)

Si potrebbe affermare che l'abitazione non cambia solo con gli avvenimenti storici che portano alla sua totale distruzione, ma anche a seconda della personalità della sua governante. Se con l'autorità della diligente e laboriosa Úrsula, che per anni ha sorretto il peso della casa, la dimora vive il periodo di massimo splendore, con l'arrivo di Fernanda del Carpio, la seconda grande matriarca della casa, si dà avvio al tramonto di quest'ultima ed alla stirpe dei Buendía. «Cuando murió Úrsula [...], la casa se precipitó de la noche a la mañana en una crisis de senilidad» (García Márquez, 2003:427).

Fernanda del Carpio è una donna estremamente rigida e religiosa che, allo stesso modo di Bernarda Alba, esercita un potere tirannico, in modo particolare nei confronti della figlia Meme, trasformando la casa in un convento dalle porte e finestre sigillate.

La pasión claustral de Fernanda puso un dique infranqueable a los cien años torrenciales de Úrsula. No sólo se negó a abrir las puertas cuando pasó el viento árido, sino que hizo clausurar las ventanas con crucetas de madera, obedeciendo a la consigna paterna de enterrarse en vida. (García Márquez, 2003:412)

Si tratta di un rigore che cambierà per sempre l'alloggio e le abitudini della famiglia Buendía:

[...] Hubo cambios radicales en el tradicional sentido de hospitalidad, porque entonces era Fernanda quien imponía sus leyes. [...] La antigua aprendiz de reina tuvo libertad para seleccionar a los comensales e imponerles las rígidas normas que le inculcaran sus padres. Su severidad hizo de la casa un reducto de costumbres revenidas [...]. (García Márquez, 2003:304)

Tuttavia l'abitazione ancor prima dell'arrivo di Fernanda rappresenta, allo stesso modo della casa di Bernarda, un luogo di segregazione. Essa è il rifugio de la *soledad compartida* dei grandi sconfitti della famiglia Buendía, che muoiono di pazzia, solitudine e vecchiaia rinchiusi tra le mura di questa casa. Tra di essi si ricorda il capostipite José Arcadio che impazzisce di fronte alla sensazione del tempo immobile; il colonnello Aureliano Buendía che si rinchiede nel laboratorio del padre a fondere pesciolini d'oro; Arcadio Segundo che dopo essere sopravvissuto al massacro dei lavoratori della compagnia bananiera si barricata nella stanza di Melquíades, tentando di decifrare le fatidiche pergamene. Infine, Aureliano Babilonia, l'ultimo dei solitari che nella stanza del gitano traduce le pergamene ed assiste al verificarsi della profezia di Macondo.

Con la morte di Fernanda la casa cade in mano agli uomini e nonostante i futili tentativi di ristrutturazione ed innovazione di Amaranta Úrsula, la dimora «más grande que habría nunca [...] en el ámbito de la ciénaga» (García Márquez, 2003:74) infestata dalle formiche rosse «no tenía una segunda oportunidad sobre la tierra» (García Márquez, 2003:495) come la stirpe dei Buendía.

A medida que avanzaba el embarazo (de Amaranta Úrsula) se iban convirtiendo en un ser único, se integraban cada vez más en la soledad de una casa a la que sólo le hacía falta un último soplo para derrumbarse. [...] El resto de la casa se rindió al asedio tenaz de la destrucción. (García Márquez, 2003:487)

### 3.1.2 Bernarda Alba e Fernanda del Carpio

Bernarda Alba è il personaggio principale della tragedia lorchiana *La casa de Bernarda Alba*, madre di cinque figlie e matriarca suprema della casa; una donna intransigente ed algida, peculiarità che suscitano l'interesse letterario.

Al margen de sus escenas, la figura de Bernarda, madre terrible, represión y silencio, debía convertirse en el blanco de todas las miradas, en el centro del laberinto lorquiano donde luchan

la autoridad y el instinto, lo que se dice a gritos y lo que no se puede decir. (García Montero, 2015:359)

Sen dall'inizio del dramma viene fornita una descrizione molto accurata della donna:

LA PONCIA.- Tirana de todos los que la rodean. Es capaz de sentarse encima de tu corazón y ver cómo te mueres durante un año sin que se le cierre esa sonrisa fría que lleva en su maldita cara. ¡Limpia, limpia ese vidriado! (García Lorca, 2017: Acto I)

Bernarda è la personificazione della tirannia e viene descritta dalla serva Poncia come una madre autoritaria, insensibile, manipolatrice e meschina. A rispecchiare la sua personalità pungente è il suo stesso nome, Bernarda, di origine germanica che significa “forza di orso” in antitesi con il suo cognome, Alba, termine che rimanda al colore bianco. «Bernarda, espejo en el que choca la sexualidad reprimida de sus hijas, se levanta como la gran protagonista de la obra, en el sentido de que impone sus lecturas alegóricas» (García Montero, 2015:359).

Bernarda è senza dubbio uno dei personaggi che risaltano maggiormente in tutta la produzione letteraria di Lorca, rappresentando l'essenza dell'opera di cui è protagonista; una donna orgogliosa e materialista che sotto la sua rigida vigilanza da «*cacique franquista*» (Benabu, 2009:133) controlla giorno e notte le figlie destinate ad una reclusione senza fine ed aggravata dal lutto del secondo marito della donna e padre delle fanciulle, che secondo il volere della madre deve durare otto anni.

BERNARDA.- [...] 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 [...]. (García Lorca, 2017: Acto I)

La morte del marito sembra essere il perfetto pretesto tanto atteso da Bernarda per poter, finalmente, esercitare il suo potere disumano nei confronti delle figlie, della madre anziana e delle serve.

BERNARDA.- Aquí se hace lo que yo mando. Ya no puedes ir con el cuento a tu padre [...]. (García Lorca, 2017: Acto I)

BERNARDA.- (Golpeando en el suelo.) No os hagáis ilusiones de que vais a poder conmigo. ¡Hasta que salga de esta casa con los pies adelante mandaré en lo mío y en lo vuestro! (García Lorca, 2017: Acto I)

Una casa convento dalle porte e finestre sigillate in cui regna l'austerità nella quale «Bernarda Alba establece lo que el estado franquista implantará poco después en todo el país: el control oficial de la comunicación o el régimen de censura» (Santo Sánchez, 2009:114). Non a caso infatti, la prima e l'ultima frase di Bernarda evocano il silenzio perenne che incombe nella casa.

BERNARDA.- (A la CRIADA.) ¡Silencio! (García Lorca, 2017: Acto II)

BERNARDA.- Y no quiero llantos. La muerte hay que mirarla cara a cara. ¡Silencio! (A otra HIJA.) ¡A callar he dicho! (A otra HIJA.) ¡Las lágrimas cuando estés sola! Nos hundiremos todas en un mar de luto. Ella, la hija menor de Bernarda Alba, ha muerto virgen. ¿Me habéis oído? ¡Silencio, silencio he dicho! ¡Silencio! (García Lorca, 2017: Acto III)

Si tratta di un potere che prende possesso di tutto il suo essere, generando in Bernarda una visione distorta della maternità, tanto da renderla cieca di fronte alle dinamiche che si sviluppano all'interno della casa tra le giovani donne in competizione per un unico scopo: ottenere l'amore di Pepe el Romano, promesso sposo della sorella maggiore Angustias.

BERNARDA.- (Avanzando y golpeándola.) Mala puñalada te den, ¡mosca muerta!  
¡Sembradura de vidrios! (García Lorca, 2017: Acto II)

BERNARDA.- Una hija que desobedece deja de ser hija para convertirse en una enemiga.  
(García Lorca, 2017: Acto III)

BERNARDA.- ¡Ésa es la cama de las mal nacidas! (Se dirige furiosa hacia ADELA.) (García  
Lorca, 2017: Acto III)

L'única che cerca di mettere in guardia Bernarda da quello che sta realmente accadendo all'interno della dimora è Poncia. Tuttavia la despota, troppo orgogliosa ed esaltata dal suo senso di grandezza, non le dà ascolto.

BERNARDA.- En esta casa no hay un sí ni un no. Mi vigilancia lo puede todo.

LA PONCIA.- No pasa nada por fuera. Eso es verdad. Tus hijas están y viven como metidas en alacenas. Pero ni tú ni nadie puede vigilar por el interior de los pechos.

[...]

CRIADA.- Bernarda cree que nadie puede con ella y no sabe la fuerza que tiene un hombre entre mujeres solas. (García Lorca, 2017: Acto III)

La severa matriarca sembra essere diventata un *unicum* con la potestà da lei esercitata: «está poseída y casi hechizada por el poder externo que ejerce, convirtiéndose en algo no humano, causa de su propia ruina.» (Frazier, 1973:136)

Pertanto quando Bernarda scopre il segreto “peccaminoso” tra Adela e Pepe la sua reazione di ripudio non è dovuta alla relazione, ma allo scandalo a cui potrebbe esporre la famiglia ed al fatto che la figlia minore si sia ribellata alla sua indiscussa autorità, riuscendo, anche se per un breve periodo, ad ingannarla.

Ipocrisia ed apparenza sono altre due caratteristiche che forgianno il carattere della matriarca, peculiarità che emergono in due situazioni. Nel primo, nei confronti dell'anziana María Josefa, madre di Bernarda:

BERNARDA.- Ve con ella y ten cuidado que no se acerque (su madre) al pozo.

CRIADA.- No tengas miedo que se tire.

BERNARDA.- No es por eso... Pero desde aquel sitio las vecinas pueden verla desde su ventana. (García Lorca, 2017: Acto I)

Nel secondo, con la morte di Adela. Il primo e unico pensiero di Bernarda non è il dolore per il suicidio della figlia, bensì che nel paese si venga a sapere che Adela non sia morta vergine.

BERNARDA.- [...] ¡Mi hija ha muerto virgen! Llevadla a su cuarto y vestirla como una doncella. ¡Nadie diga nada! Ella ha muerto virgen. Avisad que al amanecer den dos clamores las campanas. (García Lorca, 2017: Acto III)

Come sostenuto da Frazier «Bernarda no es únicamente una madre refitolera, vanidosa, obstinada y tenaz, sino asesina de ilusiones y de ensueños» (Frazier, 1973:137), la quale impedisce alle proprie figlie il confronto con la realtà esterna alla casa, che permette loro di formarsi come donne.

In *Cien años de soledad*, il vero alter ego di Bernarda Alba è il personaggio di Fernanda del Carpio. Allo stesso modo di Bernarda, anche il nome Fernanda si caratterizza per la stessa assonanza dura e mascolina di origine germanica.

Fernanda era una mujer perdida para el mundo: había nacido y crecido a mil kilómetros del mar, en una ciudad lúgubre por cuyas callejuelas de piedra traqueteaban todavía, en noches de espantos, las carrozas de los virreyes. (García Márquez, 2003:248)

Nata in una città oscura come la sua anima, Fernanda viene descritta come la donna «más hermosa entre las cinco mil mujeres más hermosas del país» (García Márquez, 2003:245) e «la ahijada del Duque de Alba, una dama en el palacio o en la pocilga, en la mesa o en la cama, una dama de nación, temerosa de Dios, obediente a sus leyes y sumisa a sus designios» (García Márquez, 2003:386-387).

Fernanda, appartenente ad una famiglia nobile ormai in decadenza, sembra essere l'erede perduta di Bernarda Alba. Similmente a quest'ultima, anche Fernanda presenta sin da bambina delle manie di grandezza, in quanto educata in convento e dai genitori per diventare regina:

Sus compañeras de clases se sorprendieron de que la tuvieran apartada, en una silla de espaldar muy alto, y de que ni siquiera se mezclara con ellas durante el recreo. «Ella es distinta», explicaban las monjas. «Va a ser reina». Sus compañeras lo creyeron, porque ya entonces era la doncella más hermosa, distinguida y discreta que habían visto jamás. (García Márquez, 2003:250)

Fernanda arriva a Macondo durante il massacro della festa carnevalesca, travestita da sovrana, con lo scopo di diventare regina del Madagascar; l'arrivo della donna si verifica, dunque, all'insegna della violenza, preannunciandone il ruolo<sup>39</sup> all'interno della famiglia Buendía.

Una donna rigida, chiusa ed estremamente religiosa che dopo il matrimonio con Aureliano Segudo non rinuncia «a la voluntad de imponer los hábitos de sus mayores» (García Márquez, 2003:255) a tutti i membri della famiglia.

Non appena Úrsula manifesta i primi segni di cedimento, ad impadronirsi dello scettro femminile della casa è la stessa Fernanda, perpetrando una serie di regole terribilmente severe e cattoliche.

Mientras Úrsula disfrutó del dominio pleno de sus facultades, subsistieron algunos de los antiguos hábitos y la vida de la familia conservó una cierta influencia de sus corazonadas, pero cuando perdió la vista y el peso de los años relegó a un rincón, el círculo de rigidez iniciado por Fernanda desde el momento en que llegó terminó por cerrarse completamente, y nadie más que ella determinó el destino de la familia [...]. Las puertas de la casa, abiertas de par en par desde el amanecer hasta la hora de acostarse, fueron cerradas durante la siesta, con el pretexto de que el sol recalentaba los dormitorios, y finalmente se cerraron para siempre. (García Márquez, 2003:256)

Se Bernarda viene paragonata ad un dittatore spagnolo, Fernanda è la «cachaca<sup>40</sup> mandona» (García Márquez, 2003:386) della famiglia Buendía. Allo stesso modo in cui Bernarda rinchiude le figlie in casa in seguito alla morte del marito, anche Fernanda con la scomparsa del colonnello Aureliano Buendía, grande antagonista della donna, rende la casa una costante messa funebre in cui vige il silenzio e la preghiera.

Las últimas vacaciones de Meme coincidieron con el luto por la muerte del coronel Aureliano Buendía. En la casa cerrada no había lugar para fiestas. Se hablaba en susurros, se comía en silencio, se rezaba el rosario tres veces al día, y hasta los ejercicios de clavicordio en el calor de la siesta tenían una resonancia fúnebre. A pesar de su secreta hostilidad contra el coronel, fue

---

<sup>39</sup> Fernanda, occultando a tutta la famiglia la vera identità del nipote Aureliano, determina la fine della stirpe Buendía.

<sup>40</sup> Termine utilizzato nella regione caraibica per riferirsi agli abitanti dell'entroterra delle regioni andine. Il personaggio di Fernanda del Carpio è, infatti, originaria di Zipaquirá, città della regione della Savana di Bogotá. Il termine, in questo caso, viene utilizzato dal colonnello Aureliano Buendía con un'accezione negativa.

Fernanda quien impuso el rigor de aquel duelo, impresionada por la solemnidad con que el gobierno exaltó la memoria del enemigo muerto. (García Márquez, 2003:322)

Tuttavia è proprio questa severità tanto esercitata da Bernarda e Fernanda che sarà la loro rovina. Entrambe le vedove, anche se Fernanda «era una viuda a quien todavía no se le había muerto el marido»<sup>41</sup> (García Márquez, 2003:305), hanno a che fare con delle figlie ribelli: Adela e Meme, le quali cercano in tutti i modi di liberarsi dal rigore imposto dalle madri, che durante gli anni della loro fiorente gioventù negano loro ogni possibilità di contatto con il sesso opposto.

«Si tu madre lo supiera»<sup>42</sup> (García Márquez, 2003:329-330) continua a ripetere Aureliano Segundo quando la figlia Meme gli racconta qualche innocuo aneddoto della sua gioventù e del suo primo amore; difatti nel momento in cui Fernanda lo scopre, la donna «alborotó la casa porque la encontró besándose con un hombre en el cine. Sacó Meme del salón sin decirle una palabra, y la sometió la vergüenza de llevarla por la bulliciosa Calle de los Turcos, y la encerró con llave en el dormitorio.» (García Márquez, 2003:339-340)

Nonostante ciò i tentativi di segregazione di ambedue le donne sono vani: sia Adela che Meme riescono, per breve tempo, ad intraprendere una storia d'amore rispettivamente con Pepe el Romano e Mauricio Babilonia. Allo stesso modo delle due ragazze, anche le sorti di quest'ultimi sono determinate dalle matriarche della famiglia Alba e Buendía: sia Bernarda che Fernanda sparano ai due giovani per tenerli lontano dalle figlie, azione che mette in luce la loro oppressiva insensibilità.

(Suenan disparos.)

BERNARDA.- (Entrando.) Atrévete a buscarlo ahora.

MARTIRIO.- (Entrando.) Se acabó Pepe el Romano.

ADELA.- ¡Pepe! ¡Dios mío! ¡Pepe! (Sale corriendo.)

LA PONCIA.- ¿Pero lo habéis matado?

MARTIRIO.- No. Salió corriendo en su jaca.

BERNARDA.- No fue culpa mía. Una mujer no sabe apuntar. (García Lorca, 2017: Acto III)

Esa noche, la guardia derribó a Mauricio Babilonia cuando levantaba las tejas para entrar en el baño donde Meme lo esperaba, desnuda y temblando de amor entre los alacranes y las mariposas, como lo había hecho casi todas las noches de los últimos meses. Un proyectil incrustado en la columna vertebral lo redujo a cama por el resto de su vida. Murió de viejo en la soledad [...] públicamente repudiado como ladrón de gallinas. (García Márquez, 2003:348-349)

Si noti la somiglianza delle frasi colme d'ipocrisia pronunciate da Bernarda e Fernanda nel cercare di occultare la verità salvando le apparenze, ma soprattutto la loro dignità davanti agli abitanti del paese:

BERNARDA.- [...] ¡Nadie diga nada! Ella ha muerto virgen. Avisad que al amanecer den dos clamores las campanas. (García Lorca, 2017: Acto III)

Fernanda se sublevó íntimamente contra aquella burla del destino, pero tuvo fuerzas para disimularlo delante de la monja.

–Diremos que lo (el hijo de Meme e Mauricio Babilonia) encontramos flotando en la canastilla– sonrió.

–No se lo creará nadie – dijo la monja.

<sup>41</sup> Il marito Aureliano Segundo, a causa dell'intransigenza della moglie, decide di andar a vivere con la concubina Petra Cortes.

<sup>42</sup> Vedasi la similitudine con la frase pronunciata da Amelia quando le sorelle vengono a sapere che Adela sceglie di indossare un vestito verde al posto dei soliti lugubri vestiti neri: «¡Si la hubiera visto madre!» (García Lorca, 2017: Acto I)

–Si se lo creyeron a las Sagradas Escrituras –replicó Fernanda–, no veo por qué no han de creérmelo a mí. (García Márquez, 2003:357)

Unica differenza tra le due autoritarie matriarche è il fatto che non sembrano essere devote a Dio nello stesso modo. La religiosità di Bernarda emerge solamente durante la messa funeraria del secondo marito e nell'imposizione delle figlie nel rispettare la morte del padre non uscendo di casa (Frazier, 1973:135). Per quanto riguarda Fernanda, essendo una perfezionista, il motivo della religiosità è ricorrente nella sua personalità. Trasformando la casa in una chiesa, la donna impone alla famiglia Buendía l'obbligo di pregare prima che venga servita la cena:

[...] Pero la costumbre (de comer a horas exactas en la mesa puesta del comedor) se impuso, así como la de rezar el rosario antes de la cena, y llamó tanto la atención de los vecinos, que muy pronto circuló el rumor de que los Buendía no se sentaban a la mesa como los otros mortales, sino que habían convertido el acto de comer en una misa mayor. (García Márquez, 2003:255)

Ad enfatizzare la religiosità della padrona di casa è il suo iniziale rifiuto nel consumare il matrimonio con Aureliano Segundo, una negazione che culmina con la creazione di un calendario di 365 giorni costellato da quadratini di color violaceo che indicano i giorni d'astensione.

Fernanda llevaba un precioso calendario con llavecitas doradas en el que su director espiritual había marcado con tinta morada las fechas de abstinencia venérea. Descontando la Semana Santa, los domingos, las fiestas de guardar, los primeros viernes, los retiros, los sacrificios y los impedimentos cíclicos, su anuario útil quedaba reducido a 42 días desperdigados en una maraña de cruces moradas. (García Márquez, 2003:252-253)

### 3.1.3 Bernarda Alba e Úrsula Iguarán

Úrsula Iguarán è la donna che per eccellenza primeggia in tutto il romanzo di *Cien años de soledad*, distaccandosi nettamente dagli altri personaggi femminili: «Úrsula es para mí la mujer ideal, en el sentido de que es el paradigma de la mujer esencial tal como yo la concibo.» (Mendoza y García Márquez, 1994:24-25)

Insieme al marito José Arcadio Buendía fonda Macondo ed è la capostipite della famiglia Buendía. Longeva e laboriosa, la donna rimane in vita fino alla fine del racconto diventando educatrice delle successive generazioni della famiglia e testimone oculare della storia ripetitiva della stessa.

–Las mujeres, según parecen, no sólo aseguran la continuidad de la estirpe, sino también la se la novela. ¿Es quizás el secreto de la extraordinaria longevidad de Úrsula Iguarán?

–Sí, ella ha debido morir antes de la guerra civil cuando se acercaba a los cien años de edad. Pero descubrí que si moría, el libro se derrumbaba. Cuando muere, ya el libro tiene tanto vapor que no importa lo que ocurre después. (Mendoza y García Márquez, 1994:98)

Úrsula, forza motrice e filo conduttore della stirpe e dell'opera, infonde linfa vitale ai Buendía. Viene rappresentata come una donna autoritaria, parsimoniosa ed amministratrice del patrimonio di famiglia, l'unica luce di ragione all'interno di una «*casa de locos*», così definita da lei stessa.

La laboriosidad de Úrsula andaba a la par con la de su marido. Activa, menuda, severa, aquella mujer de nervios inquebrantables, a quien ningún momento de su vida se la oyó cantar, parecía estar en todas partes desde el amanecer hasta muy entrada noche, siempre perseguida por el suave susurro de sus pollerines de olán. Gracias a ella, los pisos de tierra golpeada, los muros de barro sin encalar, los rústicos muebles de madera contruidos por ellos mismos estaban siempre limpios, y los viejos arcones donde se guardaba la ropa exhalaban un tibio olor de albahaca. (García Márquez, 2003:18)

La donna è la matriarca indiscussa della famiglia che partecipa attivamente ad ogni avvenimento di Macondo, fornendo saggi consigli ai membri della famiglia, volti al benessere di tutti. Similmente a Fernanda del Carpio, anche Úrsula manifesta alcune sfaccettature proprie del carattere di Bernarda Alba.

Su (de Úrsula) dignidad luctuosa, el peso de su nombre, la convincente vehemencia de su declaración hicieron vacilar por un momento el equilibrio de la justicia [...]. «Pero no olviden que mientras Dios nos dé vida, nosotras seguiremos siendo madres, y por muy revolucionarios que sean tenemos derecho de bajarles los pantalones y darles una cueriza a la primera falta de respeto.» (García Márquez, 2003:206)

Entrambe le donne presentano una personalità dirompente che gli permette di prendere le redini della famiglia in seguito all'assenza dei rispettivi mariti.

BERNARDA.- Aquí se hace lo que yo mando. Ya no puedes ir con el cuento a tu padre [...]. (García Lorca, 2017: Acto I)

A partir de entonces fue ella (Úrsula) quien mandó en el pueblo [...]. Pero a despacho de su fortaleza, siguió llorando la desdicha de su destino<sup>43</sup>. Se sintió tan sola, que buscó la inútil compañía del marido olvidado bajo el castaño. (García Márquez, 2003:132)

Nella seguente frase pronunciata da Úrsula si può notare un barlume del carattere autoritario di Bernarda e come la donna sia investita da un'aura di solennità e severità, mettendo in evidenza il suo ruolo di matrona non solo all'interno della casa, ma in tutta Macondo: «nos volveremos ceniza en esta casa sin hombres, pero no le daremos a este pueblo miserable el gusto de vernos llorar.» (García Márquez, 2003:214)

Nel corso delle due opere sia Bernarda che Úrsula si trovano alle prese con drammi amorosi all'interno della famiglia: nel caso di Bernarda le figlie Adela, Martirio e Angustias, non avendo mai avuto contatti con uomini, si innamorano di Pepe el Romano, mentre nel caso di Úrsula, le due sorelle Amaranta e Rebeca si contendono il musicista italiano Pietro Crespi, dando vita ad una faida che divide per sempre le due sorelle, distruggendo il rapporto con la madre.

Llorando de furia (Úrsula) maldijo la hora en que se le ocurrió comprar la pianola, prohibió las clases de bordado y decretó una especie de luto sin muerto que había de prolongarse hasta que las hijas desistieran de sus esperanzas. (García Márquez, 2003:89)

Come Bernarda, anche Úrsula rispetta rigorosamente la morte dei parenti per un lasso temporale anche nel suo caso eccessivo<sup>44</sup>. Entrambe impediscono ai membri della famiglia di uscire di casa, esigendo l'utilizzo di vestiti neri, chiudendo porte e finestre.

BERNARDA.- [...] 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 [...]. (García Lorca, 2017: Acto I)

Úrsula dispuso un duelo de puertas y ventanas cerrada, sin entrada ni salida para nadie como no fuera asuntos indispensables; prohibió hablar en voz alta durante un año y puso el daguerrotipo

---

<sup>43</sup> Vedasi la frase pronunciata da Santa Sofía de la Pedad quando alla nascita della figlia Remedios, la bella decide di non battezzarla con il nome "Úrsula" come avrebbe voluto il marito Arcadio: «no le pondremos Úrsula, porque se sufre mucho con este nombre.» (García Márquez, 2003:161)

<sup>44</sup> Vedasi quando alla morte della madre di Úrsula quest'ultima pretanda un lutto prolungato per tre anni: «apenas se habían (Rebena y Amaranta) quitado el luto de la abuela, que guardaron con inflexible rigor durante tres años, y la ropa de color parecía haberles dado un nuevo lugar en el mundo.» (García Márquez, 2003:72)



de Remedios en el lugar en que se veló el cadáver, con una cinta negra terciada y una lámpara de aceite encendida para siempre. (García Márquez, 2003:112)

Úrsula, analogamente alla matriarca spagnola che preclude alle figlie la libertà di andar fuori di casa, decide di non far entrare in contatto la bisnipote Remedios, la bella con il mondo esterno a causa della sua bellezza celestiale e per proteggere la sua purezza d'animo. La bellissima donna poteva uscire di casa solo con il permesso di Úrsula, per recarsi a messa con Amaranta e con il volto rigorosamente coperto da un telo nero, in modo tale che nessun uomo la potesse vedere.

Úrsula, por su parte, le agradecía a Dios que hubiera premiado a la familia con una criatura de una pureza excepcional, pero al mismo tiempo la conturbaba su hermosura, porque le parecía una virtud contradictoria, una trampa diabólica en el centro de la candidez. Fue por eso que decidió apartarla de toda tentación terrenal, sin saber que Remedios, la bella, ya desde el vientre de su madre, estaba a salvo de cualquier contagio. (García Márquez, 2003:240)

Nonostante le varie caratteristiche che accomunano queste due donne, è bene sottolineare che sono altresì numerosi gli aspetti che le allontanano. Se Bernarda Alba viene principalmente associata alla tirannia, alla reclusione ed alla chiusura mentale; Úrsula viene ricordata per il suo coraggio, la sua saggezza e per il suo senso di giustizia, andando contro le decisioni dei propri figli<sup>45</sup> se necessario (Cabello Pino, 2016:212). «En aquella casa extravagante, Úrsula pugnaba por preservar el sentido común» (García Márquez, 2003:72).

A differenza di Bernarda annebbiata dal suo stesso potere, Úrsula per tutto il romanzo è permeata da un senso di misticismo e sensibilità che le permettono di captare prima degli altri personaggi ciò che accade nella dimora e in tutta Macondo. «Aunque ya era centenaria y estaba a punto de quedarse ciega por las cataratas, conservaba intactos el dinamismo físico, la integridad del carácter y el equilibrio mental» (García Márquez, 2003:230).

Nessun membro della famiglia scoprì mai la sua cecità. La donna, che a volte si dimenticava di essere cieca, si muoveva per tutta la casa tramite il suo infallibile sesto senso, lo stesso che le fece percepire l'ascesa al cielo di Remedios, la bella. Al contrario di Bernarda che mantiene intatta fino alla fine dell'opera la sua autorità, Úrsula perde completamente la ragione durante il diluvio universale di cinque anni; anche la donna allo stesso modo dei figli Amaranta e Aureliano era stata colpita dal vizio ereditario *de hacer para deshacer* con i ricordi. L'ultracentenaria matriarca è uno dei pochi personaggi che si rende conto del tempo circolare<sup>46</sup> in cui sono intrappolati, di come le caratteristiche<sup>47</sup> della famiglia continuino a ripetersi ed infine, di come tutti i Buendía siano soggetti ad una profonda incapacità d'amare<sup>48</sup>. Nel corso del diluvio Úrsula perde le sue abilità sensoriali e la floridezza che l'hanno sempre contraddistinta, trasformandosi in una sorta di «gran muñeca decrepita» (García Márquez, 2003:390) e diventando il giocattolo preferito dei bambini che si divertivano nel vederla confondere le epoche. «Llegó a revolver tal modo el pasado con la actualidad, que en las dos o tres ráfagas de lucidez que tuvo antes de morir, nadie supo a ciencia cierta si hablaba de lo que sentía o de lo que recordaba» (García Márquez, 2003:407).

---

<sup>45</sup> Vedasi come Úrsula risponde al figlio Aureliano Buendía quando decide di far fucilare il colonnello e amico Gerineldo Márquez: «Úrsula lo (el coronel Aureliano Buendía) visitó en el dormitorio. Cerrada de negro, investida de una rara solemnidad, permaneció de pie los tres minutos de la entrevista. “Sé que fusilarás a Gerineldo -dijo serenamente-, y no puedo hacer nada por impedirlo. Pero una cosa te advierto: tan pronto como vea el cadáver, te lo juro por los huesos de mi padre y mi madre, por la memoria de José Arcadio Buendía, te lo juro ante Dios, que te he de sacar de donde te metas y te mataré con mis propias manos”.» (García Márquez, 2003:194)

<sup>46</sup> Vedasi: «“Ya esto lo sé de memoria”, gritaba Úrsula. “Es como si el tiempo diera vueltas en redondo y hubiéramos vuelto al principio”.» (García Márquez, 2003:236)

<sup>47</sup> Vedasi: «“Todos son iguales”, se lamentaba Úrsula.» (García Márquez, 2003:187)

<sup>48</sup> Vedasi: «Llegó a la conclusión de que aquel hijo (Aureliano) por quien ella habría dado la vida era simplemente un hombre incapacitado para el amor.» (García Márquez, 2003:299)

La morte della memorabile regina di casa, avvenuta nel Giovedì Santo, portò il caos sia nella casa dei Buendía che nella natura di Macondo:

Santa Sofía de la Piedad tuvo la certeza de que la encontraría muerta de un momento a otro, porque observaba por esos días un cierto aturdimiento de la naturaleza: que las rosas olían a quenopodio, que se le cayó una totuma de garbanzos y los granos quedaron en el suelo en un orden geométrico perfecto y en forma de estrella de mar, y que una noche vio pasar por el cielo una fila de luminosos discos anaranjados. (García Márquez, 2003:408)

### 3.1.4 Adela e Meme

Adela e Meme, due personaggi dalle distinte peculiarità, condividono il medesimo profilo: incarnano il sentimento di ribellione femminile suscitato dal ferreo codice della Spagna conservatrice e dell'entroterra andino adottato dalle due intransigenti matriarche di casa.

Adela, figlia minore di Bernarda, «es indudablemente el personaje femenino más revolucionario de todo el teatro de Lorca.» (Gibson, 1987:444)

Il suo nome, similmente a quello della madre, è di origine germanica e significa “di natura nobile”. Grazie al suo forte carattere che le permette di essere la degna avversaria di Bernarda, è l'unica figura femminile ad emergere tra le cinque sorelle. La donna di ventun anni, essendo la più giovane e bella in famiglia, è la più desiderosa di vivere la vita, ma anche il personaggio che sente maggiormente il peso della reclusione.

ADELA.- (Rompiendo a llorar con ira.) No me acostumbraré. Yo no puedo 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, 2017: Acto I)

Adela, a differenza delle sorelle che subiscono silenziosamente le crudeltà inflitte da Bernarda, è un personaggio incredibilmente dinamico che rivendica a squarcia gola il suo diritto di libertà. Probabilmente rivedendo sé stessa nella *Librada*, è l'unica di tutto il paese contraria all'uccisione, incitata da Bernarda e Martirio, della donna che aveva avuto un figlio al di fuori del matrimonio con uno sconosciuto. Tale evento evidenzia non solo la malvagità intrinseca della madre e della sorella, ma anche la ristrettezza mentale dell'epoca che Adela denuncia tramite il suo atteggiamento.

LA PONCIA.- (Entrando con BERNARDA.) ¡Bernarda!

BERNARDA.- ¿Qué ocurre?

LA PONCIA.- La hija de la Librada, la soltera, tuvo un hijo no se sabe con quién.

ADELA.- ¿Un hijo?

LA PONCIA.- Y para ocultar su vergüenza lo mató y lo metió debajo de unas piedras, pero unos perros con más corazón que muchas criaturas lo sacaron, y como llevados por la mano de Dios lo han puesto en el tranco de su puerta. Ahora la quieren matar. La traen arrastrando por la calle abajo, y por las trochas y los terrenos del olivar vienen los hombres corriendo dando unas voces que estremecen los campos.

BERNARDA.- Sí, que vengan todos con varas de olivo y mangos de azadones, que vengan todos para matarla.

ADELA.- No, no. Para matarla, no.

MARTIRIO.- Sí, y vamos a salir también nosotras.

BERNARDA.- Y que pague la que pisotea la decencia.

(Fuera se oye un grito de mujer y un gran rumor.) (García Lorca, 2017: Acto II)

Renata Remedios, chiamata da tutti Meme, è figlia di Fernanda del Carpio e di Aureliano Segundo. La donna venne educata dalle suore in un convento nel quale prese lezioni di clavicembalo e «desde muy niña le molestaba el rigor de Fernanda y también ella hubiera preferido ser la hija de la concubina.» (García Márquez, 2003:323-325)

Sin dalla gioventù Meme presenta un carattere ribelle ed indisciplinato, contrario a quello che veniva predicato da Fernanda.

Su (de Meme) felicidad estaba en el otro extremo de la disciplina, en las fiestas ruidosas, en los comadros de enamorados, en los prolongados encierros con sus amigas, donde aprendían a fumar y conversaban de asuntos de hombres, y donde una vez se les pasó la mano con tres botellas de ron de caña y terminaron desnudas midiéndose y comparando las partes de sus cuerpos. (García Márquez, 2003:324)

Tra i personaggi femminili del romanzo, Meme è decisamente la donna più rivoluzionaria che osa infrangere le regole imposte da Fernanda senza temerne le conseguenze. Quest'ultima è così concentrata nel suo intransigente rigore da non rendersi conto che la sua vera antagonista è sangue del suo sangue. «Aquella entrevista (con Pilar Ternera) le infundió a Meme el mismo sentimiento de valentía que experimentó la tarde de la borrachera» (García Márquez, 2003:346).

Meme, al contrario di Adela, non è una bella ragazza, «pero en cambio era simpática, descomplicada, y tenía la virtud de caer bien desde el primer momento.» (García Márquez, 2003:326)

L'unico errore che commettono le due giovani donne è quello di innamorarsi follemente di Pepe el Romano e Mauricio Babilonia, portando a galla la disumanità delle rispettive madri.

ADELA.- 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 la corona de espinas que tienen las que son queridas de algún hombre casado. (García Lorca, 2017: Acto III)

Se volvió (Meme) loca por él. Perdió el sueño y el apetito, y se hundió tan profundamente en la soledad, que hasta su padre se le convirtió en un estorbo. Elaboró un intrincado enredo de compromisos falsos para desorientar a Fernanda, perdió de vista a sus amigas, saltó por encima de los convencionalismos para verse con Mauricio Babilonia a cualquier hora y en cualquier parte. (García Márquez, 2003:345)

Nonostante la condotta sediziosa di Adela e Meme, che non si piegano al volere di Bernarda e Fernanda, il loro destino prende due strade distinte, cambiando radicalmente.

Dopo che Bernarda scopre il segreto di Adela, quest'ultima continua imperterrita a difendere il suo amore per Pepe e il suo desiderio di scegliere autonomamente per la sua vita.

ADELA.- (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, 2017: Acto III)

Come si può osservare dalla frase «esto hago yo con la vara de la dominadora», Adela, reggendo un bastone, dichiara apertamente guerra alla madre esaltando tutto il suo coraggio, frutto della sua determinazione e del suo forte carattere.

ADELA.- ¡Nadie podrá conmigo! (Va a salir.)

ANGUSTIAS.- (Sujetándola.) De aquí no sales con tu cuerpo en triunfo. ¡Ladrona! ¡Deshonra de nuestra casa!

MAGDALENA.- ¡Déjala que se vaya donde no la veamos nunca más! (García Lorca, 2017: Acto III)

Un coraggio che culmina con l'ultimo grido di libertà simboleggiato dal suicidio della giovane.

Completamente opposto è, invece il comportamento adottato da Meme. Se Adela sceglie audacemente la morte all'inquisizione di Bernarda; Meme, dopo che la madre spara all'amato, si arrende alla desolata sconfitta, rifugiandosi nella solitudine. Da questo momento in poi la fanciulla diventa un personaggio completamente passivo.

–Vamos, Renata– le dijo (Fernanda). Meme le tomó la mano y se dejó llevar. La última vez que Fernanda la vio, tratando de igualar su paso con el de la novicia, acababa de cerrarse detrás de ella el rastrillo de hierro de la clausura. (García Márquez, 2003:354)

Fernanda sembra averle prosciugato la forza di volontà che l'ha sempre contraddistinta e Meme si lascia ancora una volta rinchiudere in convento senza opporre alcuna resistenza.

Ciononostante la rivincita della giovane arriva nel momento in cui è lei stessa a diventare madre. Trasformandosi nella *Librada* de *Cien años de soledad*, Meme concepisce un figlio fuori dal matrimonio con Mauricio Babilonia, nipote che per Fernanda rappresenta «el regreso de una vergüenza que ella creía haber desterrado para siempre de la casa y una burla del destino» (García Márquez, 2003:351-357).

Aureliano, poco prima della fine di Macondo, decifrando le pergamene di Melquíades, scopre finalmente la sua origine occultata dalla nonna Fernanda, pergamene nelle quali anche il fato rivendica la figura e la ribellione di Meme:

Aureliano lo reconoció, persiguió los caminos ocultos de su descendencia, y encontró el instante de su propia concepción entre los alacranes y las mariposas amarillas de un baño crepuscular, donde un menestral saciaba su lujuria con una mujer que se le entregaba por rebeldía. (García Márquez, 2003:494)

Adela e Meme, paladine del libero arbitrio, sono i due personaggi principali che affrontano l'autorità delle austere Bernarda e Fernanda, donne che con la loro presunzione sono convinte di avere il dominio su chiunque.

### 3.1.5 Martirio e Amaranta

Martirio e Amaranta, come se fossero sorelle separate alla nascita, sono la personificazione del sentimento dell'odio, dell'invidia e del rancore suscitato nei confronti delle sorelle Adela e Rebeca, le quali sono riuscite ad ottenere l'amore di Pepe el Romano e Pietro Crespi.

Martirio è la quarta figlia di ventiquattro anni di Bernarda ed insieme ad Adela, le due donne si fanno portavoce della gioventù negata all'interno della casa. «Martirio [...], representa las últimas cenizas de ilusión que le escapa para siempre» (Frazier, 1973:139).

Sin dalle prime pagine della tragedia si avverte un'atmosfera di competizione latente da parte di Martirio che sembra essere ossessionata dalla sorella minore.

ADELA.- (Hablando de Martirio) me sigue a todos lados. A veces se asoma a mi cuarto para ver si duermo. No me deja respirar. Y siempre: «¡Qué lástima de cara!», «¡Qué lástima de cuerpo, que no vaya a ser para nadie!». ¡Y eso no! Mi cuerpo será de quien yo quiera. (García Lorca, 2017: Acto II)

Si tratta di una mania nei confronti di Adela che aumenta con il controllo scrupoloso della gran parte dei suoi movimenti:

ADELA.- (Fuerte.) ¡Déjame ya! ¡Durmiendo o velando, no tienes por qué meterte en lo mío!  
¡Yo hago con mi cuerpo lo que me parece!  
MARTIRIO.- ¡Sólo es interés por ti!  
ADELA.- Interés o inquisición. ¿No estabais cosiendo? Pues seguir. ¡Quisiera ser invisible,  
pasar por las habitaciones sin que me preguntarais dónde voy! (García Lorca, 2017: Acto II)

La giovane viene descritta come una ragazza falsa, infida e come la peggiore di tutte le figlie di Bernarda, tanto da essere lei stessa a riconoscere di avere «el corazón lleno de una fuerza tan mala, que, sin quererlo yo, a mí misma me ahoga» (García Lorca, 2017: Acto III).

LA PONCIA.- Las cosas se han puesto ya demasiado maduras. Adela está decidida a lo que sea y las demás vigilan sin descanso.  
CRIADA.- ¿Y Martirio también?  
LA PONCIA.- Ésa es la peor. Es un pozo de veneno. Ve que el Romano no es para ella y hundiría el mundo si estuviera en su mano. (García Lorca, 2017: Acto III)

Amaranta, personaggio corrotto dal rancore, è la figlia minore di Úrsula Iguarán e José Arcadio Buendía. Allo stesso modo di Martirio, la donna rappresenta la figura femminile di *Cien años de soledad* che sviluppa il sentimento della sessualità negata. (Bryan, 2016:485)  
Entrambe le giovani vengono descritte come delle donne prive di grazia, al contrario delle belle Adela e Rebeca, aggravando maggiormente il loro sentimento di invidia nei confronti delle sorelle.

MARTIRIO.- [...] Dios me ha hecho débil y fea y los (hombres) ha apartado definitivamente de mí. (García Lorca, 2017: Acto I)

Amaranta la menor, era un poco sin gracia, pero tenía la distinción natural, el estiramiento interior de la abuela muerta. (García Márquez, 2003:72)

Il significato del nome Martirio fa riferimento alla sua condizione fisica. Per questa ragione, la nonna, María Josefa, quando nel terzo atto vede la nipote le dice: «Martirio, cara de martirio» (García Lorca, 2017: Acto III), ossia «Martirio, volto sofferente». Probabilmente tale affermazione è collegata sia alla sofferenza per la sua mancanza di bellezza che per l'amore non corrisposto da Pepe.

Entrambe le giovani inizialmente occultano alla famiglia i loro sentimenti nei confronti dei due uomini; però sia Bernarda che Úrsula, grazie alla loro autorità, riescono a scoprirlo. Nel caso di Martirio l'evento incriminante è la scomparsa del ritratto di Pepe dalla camera di Angustias, episodio che sottolinea la sua falsità:

ANGUSTIAS.- (Entrando furiosa en escena, de modo que haya un gran contraste con los silencios anteriores.) ¿Dónde está el retrato de Pepe que tenía yo debajo de mi almohada?  
¿Quién de vosotras lo tiene?  
MARTIRIO.- Ninguna.  
[...]  
BERNARDA.- ¿Cuál de vosotras? (Silencio.) ¡Contestarme! (Silencio. A PONCIA.) Registra los cuartos, mira por las camas.  
[...]  
LA PONCIA.- (Saliendo.) Aquí está.  
BERNARDA.- ¿Dónde lo has encontrado?  
LA PONCIA.- Estaba...  
BERNARDA.- Dilo sin temor.  
LA PONCIA.- (Extrañada.) Entre las sábanas de la cama de Martirio.  
BERNARDA.- (A MARTIRIO.) ¿Es verdad?  
MARTIRIO.- ¡Es verdad! (García Lorca, 2017: Acto II)

Per quanto riguarda Amaranta, a tradirla sono le lettere mai spedite a Pietro Crespi nelle quali confessa il suo amore per l'uomo:

(Úrsula) no consiguió en prolongados e insidioso interrogatorios averiguar las causas de la postración de Amaranta. Por último, en otro instante de inspiración, forzó la cerradura del baúl y encontró las cartas atadas con cintas de color de rosa, hinchadas de azucenas frescas y todavía húmedas de lágrimas, dirigidas y nunca enviadas a Pietro Crespi. (García Márquez, 2003:89)

Consumate dalla gelosia, sia Martirio che Amaranta dichiarano apertamente guerra alle due sorelle; nessuna delle due sarebbe mai in grado di sopportare la vista dell'amato nelle braccia delle avversarie.

ADELA.- Por eso procuras que no vaya con él. No te importa que abrace a la que no quiere; a mí, tampoco. Ya puede estar cien años con Angustias, pero que me abrace a mí se te hace terrible, porque tú lo quieres también, lo quieres.

MARTIRIO.- (Dramática.) ¡Sí! Déjame decirlo con la cabeza fuera de los embozos. ¡Sí! Déjame que el pecho se me rompa como una granada de amargura. ¡Le quiero! (García Lorca, 2017: Acto III)

[...] Cuando le dio a Rebeca el beso de despedida, le susurró al oído:

–No te hagas ilusiones. Aunque me lleven al fin del mundo encontraré la manera de impedir que te cases, así tenga que matarte. (García Márquez, 2003:95)

Ambedue fanno di tutto pur di ostacolare la storia d'amore di Adela e Rebeca. Difatti a smascherare la sorella, consegnandola all'oppressione della madre, è la stessa Martirio; si tratta di una rivelazione che si conclude con la morte di Adela, evento che non suscita dispiacere in Martirio, ma ulteriore invidia: «dichosa ella mil veces que lo pudo tener.» (García Lorca, 2017: Acto III)

Amaranta, che sembra essere ancora più subdola della figlia di Bernarda, dopo aver pianificato una serie di imprevisti per impedire il matrimonio di Rebeca e Pietro, arriva al punto di desiderare la morte della sorella.

Durante largos meses había temblado de pavor esperando aquella hora porque si no concebía el obstáculo definitivo para la boda de Rebeca, estaba segura de que en el último instante, cuando hubieran fallado todos los recursos de su imaginación, tendría valor para envenenarla. (García Márquez, 2003:110)

Nonostante Rebeca avesse lasciato Pietro Crespi per sposare il fratello José Arcadio, Amaranta con il passare del tempo non riuscirà mai a perdonare la sorella ed il suo unico desiderio, una volta anziana, è quello di ottenere la soddisfazione di assistere alla scomparsa della nemica, diventando messaggera della morte.

Lo único que le regó a Dios durante muchos años fue que no le mandara el castigo de morir antes que Rebeca. [...] Elaboró el plan con tanto odio [...] que llegó a ser, más que una especialista, una virtuosa en los ritos de la muerte. Lo único que no tuvo en cuenta en su plan tremendista fue que, a pesar de sus súplicas a Dios, ella podía morir antes primero que Rebeca. Así ocurrió, en efecto. (García Márquez, 2003:332-333)

Sia Martirio che Amaranta sono attratte dagli uomini, ma allo stesso tempo sviluppano un sentimento di rifiuto che sfocia nel timore nei loro confronti. (Frazier, 1973:139)

MARTIRIO.- 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, 2017: Acto I)

– No me casaré con nadie – le dijo (Amaranta). (García Márquez, 2003:170)

Tuttavia l'antagonista di Rebeca raggiunge un grado superiore di rigetto nei confronti del genere maschile. Amaranta è la donna patetica di *Cien años de soledad* che Lorca descrive nelle sue opere teatrali. La figlia minore di Úrsula rifiuta tutti i pretendenti che si innamorano di lei, tra cui lo stesso Pietro Crespi, che per ironia della sorte, si suicida dopo che Amaranta rifiuta la sua proposta di matrimonio. La morte dell'uomo, ragione dell'odio della donna nei confronti della sorella, le lascia un unico segno che porterà a vita: una scottatura alla mano coperta da un bendaggio nero che simboleggia la sua verginità. La donna muore zitella, vergine e come se non bastasse prima di Rebeca, tessendo il proprio sudario.

Alta, espadada, altiva, siempre vestida con abundantes pollerines de espuma y con un aire de distinción que resistía a los años y a los malos recuerdos, Amaranta parecía llevar en la frente la cruz de ceniza de la virginidad. En realidad la llevaba en la mano, en la venda negra que no se quitaba ni para dormir, y que ella misma lavaba y planchaba. (García Márquez, 2003:311)

### 3.1.6 Conclusione

Il presente lavoro ha avuto lo scopo di analizzare le figure femminili di *La casa de Bernarda Alba* e *Cien años de soledad*, in quanto «en el fondo de todos los grandes acontecimientos encontraréis una mujer.» (Concepción, 2019:117)

Il percorso di ricerca inizia mediante un approfondimento del ruolo che assume la casa all'interno delle due opere, simboleggiando non solo l'unico luogo in cui è possibile lo sviluppo del matriarcato, ma anche un luogo funzionale all'evoluzione delle stesse opere. In seguito a tale considerazione, sono stati trattati i principali personaggi femminili dei due manoscritti.

La prima indagine si riferisce alle similitudini individuate tra il personaggio di Bernarda Alba e Bernarda del Carpio: due donne accumulate dal medesimo carattere e portamento aggressivo. Si tratta di due personaggi, che nonostante il fatto che siano donne, si fanno portatrici, all'interno delle rispettive case della cultura conservatrice spagnola mirata ad esaltare la figura maschile e ad asservire quella femminile.

Ulteriore raffronto è quello tra Bernarda Alba e Úrsula Iguarán, le due somme matriarche, le quali, grazie alla loro autorità, rivestono il ruolo maschile all'interno della dimora. Úrsula si caratterizza per una profonda umanità, al contrario di Bernarda il cui potere la rende estranea alla compassione tanto da diventare una sorta di caricatura della capostipite della famiglia Buendía. (Cabello Pino, 2016:218)

L'indagine passa poi alla comparazione tra le figure di Adela e Meme, due pioniere della libertà femminile che rivendicano la forza del libero arbitrio ed infine, i personaggi di Martirio ed Amaranta che rappresentano le donne invidiose e zitelle delle due opere.

Attraverso il presente lavoro non si è voluto semplicemente mettere in rilievo l'importanza letteraria della figura femminile, ma anche come Federico García Lorca e Gabriel García Márquez siano riusciti a rivalutare il ruolo la donna del XX secolo, denunciando la loro condizione socioculturale di sottomissione mediante la creazione dei personaggi sopraccitati. Entrambi gli autori sono profondamente legati alla figura femminile. Lorca predilige la donna da un punto di vista letterario, poiché in grado di incarnare le idee rivoluzionarie e di denuncia che hanno sempre fatto parte della sua drammaturgia. «El alma de la mujer lorquiana queda desnuda; a la luz sus grandezas y deseos profundamente desenfrenados o a virtudes y deberes intensamente obsesionados» (Frazier, 1973:22).

Per quanto riguarda Márquez, l'autore essendo cresciuto in una casa formata da sole donne, si sente maggiormente legato al mondo femminile rispetto a quello maschile. «Siempre he tenido la impresión de entenderme mejor con las mujeres que con los hombres» (Mendoza y García Márquez, 1994:30).

I due autori del Novecento spagnolo ed ispano-americano, per la creazione di tali personaggi, si sono ispirati alla realtà a loro circostante, nella quale si possono ritrovare tutte le figure da loro descritte: la matriarca, la donna zitella, la donna sottomessa, la donna ribelle e la donna invidiosa. «Ambos autores crean esos personajes femeninos a partir de mujeres que encuentran en la realidad que les rodea.» (Cabello Pino, 2016:218)

Pertanto grazie alle similitudini evidenziate tra i vari personaggi, è possibile affermare che l'influenza de *La casa de Bernarda Alba* nell'ideazione dei personaggi femminili di *Cien años de soledad* è chiara, mettendo in stretta connessione queste due opere apparentemente lontane. Se precedentemente la donna veniva vista come una figura inerme e priva di originalità, in seguito a questi due manoscritti viene restituita loro dignità. Tutti i personaggi previamente analizzati, nonostante si trovino all'interno delle mura domestiche, sono accumulati da un carattere forte ed energico che permette loro di non lasciarsi schiacciare dal susseguirsi degli eventi. Tali donne, seppur in maniera distinta, prendono in mano la situazione diventando le vere protagoniste delle opere.



## BIBLIOGRAFIA

Ahumada Peña, Haydée (1997): *El ángel del Hogar: Galdós y la ideología de la domesticidad en España* by Bridget A. Aldaraca. Revista Chilena de Literatura, Apr., 1997, No. 50 (Apr., 1997), pp. 150-154.

Araujo Castro, María Consuelo (2005): *Las mujeres y la identidad cultural*, la red cultural del Banco de la República de Colombia. Recuperado a partir de <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-189/las-mujeres-y-la-identidad-cultural>

Aszyk, Urszula (2016): *Los modelos del teatro en la teoría dramática de Unamuno, Valle-Inclán y García Lorca*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Bellini, Giuseppe (2008): *Gabriel García Márquez: Un' epopea della sconfitta*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Benabu, Isaac (2009): *Problemática de la lectura teatral del personaje: el caso de Bernarda Alba*, Editorial Academia del Hispanismo.

Bryan, Theresa Avril Dolly (2016): *La sexualidad femenina en las novelas de Gabriel García Márquez*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Cabello Pino, Manuel (2016): *La influencia de La casa de Bernarda Alba en la creación de personajes femeninos en la obra de Gabriel García Márquez*, Bulletin of Hispanic studies (Liverpool: Liverpool University Press: 1996), Vol.93 (2), p.209-192.

Cano, José Luis (1962): *García Lorca, Biografía ilustrada*, Barcelona: Ediciones Destino.

Cobo Borda, J. G. (2014). *La obra es más que la vida*. Boletín Cultural Y Bibliográfico, 48(85), 194-196. Recuperado a partir de [https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin\\_cultural/article/view/684](https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/684)

Concepción, Gimeno de Flaquer (2019): *Civilización de los antiguos pueblos mexicanos*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Credencial Historia (2005): *Las mujeres que actuaron*, la red cultural del Banco de la República de Colombia. Recuperado a partir de <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-189/las-mujeres-que-actuaron>

Dasso, Saldívar (2013): *García Márquez, El viaje a la semilla*, s.l, s.n.

Doménech, Ricardo (2015): *Realidad y misterio (Notas sobre el espacio escénico en "Bodas de Sangre", "Yerma" y "La casa de Bernarda Alba")*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Duplaá, Cristina (1988): *La mujer como objeto literario*, Universidad de Barcelona en Ricardo GARCÍA CÁRCEL (ed.), *Historia de una marginación* <http://www.vallenajerilla.com/berceo/duplaa/mujerobjetoliterario.htm>

- Frazier, B (1973): *La mujer en el teatro de Federico Garcia Lorca*, Madrid: Playor.
- García Besauri (1988): *La mujer durante el franquismo*, Universidad de Barcelona en Ricardo GARCÍA CÁRCEL (ed.), *Historia de una marginación*  
<http://www.vallenajerilla.com/berceo/garciacarcel/lamujerduranteelfranquismo.htm>
- García Lorca, Federico (2010): *Charla sobre el teatro*, Biblioteca virtual universal.
- García Lorca, Federico (2017): *La casa di Bernarda Alba*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- García Lorca, Federico (2003): *Juego y teoría del duende*, Biblioteca virtual universal.
- García Lorca, Federico (1964): *Obras completas*, Aguilar, s.l.
- García Lorca, Federico (2017): *Poema del cante jondo*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- García Lorca, Federico (2017): *Romacero gitano*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- García Márquez, Gabriel (2014): *Cien años de soledad*, Barcelona: Penguin Random House.
- García Márquez, Gabriel (2014): *La soledad de América Latina*, México: *Cuadernos Americanos* 148, pp. 209-214.
- García Márquez, Gabriel (2002): *Vivir para contarla*, Barcelona: Mondadori.
- García Montero, Luis (2015): *El teatro, la casa y Bernarda Alba*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Gibson, Ian (1987): *De Nueva York a Fuente Grande*, Barcelona: Ediciones Grijalbo.
- Gilard, Jacques (1991): *Gabriel García Márquez*. Obra periodística. Vol. I, Textos costeños, Madrid: Mondadori.
- Gómez Trueba, María Teresa (1988): *Imágenes de la mujer en la España de finales de XIX: "santa, bruja o infeliz ser abandonado"*, Universidad de Barcelona en Ricardo GARCÍA CÁRCEL (ed.), *Historia de una marginación*  
<http://www.vallenajerilla.com/berceo/gomeztrueba/imagenmujerfinalXIX.htm>
- Jackson, Gabriel (1986): *La ocasión de la Segunda República*, La guerra civil española una reflexión moral 50 años después, Barcelona, Editorial Planeta.
- Andrés Lema-Hincapié (2016): *Notas filosóficas sobre Cien años de soledad de Gabriel García Márquez*, Revista de filología y lingüística de la Universidad de Costa Rica.
- Laín Corona, Guillermo (2021): *Una aproximación a Gabriel Miró desde el realismo mágico de Gabriel García Márquez*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel Cervantes.
- Londoño, P. (1984). *La mujer santafereña en el siglo XIX*. Boletín Cultural Y Bibliográfico, 21(01), 3-24. Recuperado a partir de

[https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin\\_cultural/article/view/3342](https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/3342)

López Castro, Armando (2021): *La aventura poética de Federico García Lorca*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

M. Rivas, David y M. Ruesga Benito (1986): *Las condiciones sociales y las actitudes políticas de los españoles en los años treinta*, La guerra civil española una reflexión moral 50 años después, Barcelona, Editorial Planeta.

Machado Antonio (2022): *La guerra*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Martinetto, Vittoria (2018): *Alejo Carpentier, inventore del realismo magico: appunti su una polemica*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Matamoro, Blas (2017): *Vida y milagros*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel Cervantes.

Maurer, Christoper (2008): *Federico García Lorca. Biografía*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Mendoza, Plinio Apuleyo y García Márquez, Gabriel (1994): *El olor de la guayaba*, Barcelona: Mondadori.

Mentón, Seymour (1994): *Cuarta cátedra Internacional de Arte Luis Ángel Arango: realismo mágico pintura y literatura, 1918-1981*, Bogotá: Banco de la República.

Neruda, Pablo (2010): *Confieso que he vivido*, Madrid: Espasa-Calpe.

Nieva-de la Paz, Pilar (2008): *Identidad femenina, maternidad y moral social: "Yerma" (1935), de Federico García Lorca*, Anales de la literatura española contemporánea, 2008, Vol. 33, No. 2, El Teatro de Federico García Lorca en la Construcción de la Identidad Colectiva Española, pp. 373-394.

Plaza-Agudo, Inmaculada (2019): *La configuración de las identidades en torno al amor en el teatro de Federico García Lorca*, Hispania, June 2019, Vol. 102, No. 2 (June 2019), pp. 217-228.

Pachón Padilla, E. (1963): El "Realismo mágico" en la narrativa hispanoamericana. Boletín Cultural Y Bibliográfico, 6(08), 1170–1171. Recuperado a partir de [https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin\\_cultural/article/view/5664](https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/5664)

Palencia-Roth, M. (2001). Hacia una poética: el premio Nobel y sus circunstancias. Boletín Cultural Y Bibliográfico, 38(58), 131–139. Recuperado a partir de [https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin\\_cultural/article/view/1235](https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/1235)

Ramírez, Sergio (2015a): *Atajos de la verdad, epílogo a "Cien años de soledad" de Gabriel García Márquez*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Ramírez, Sergio (2015b): *"Cien años de soledad", la historia de América*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Rincón, C. (1977): *"La poética de lo maravilloso americano"*, La Habana: Casa de las Américas, in *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*, pp. 123-77.

Rogmann, Horst (2016): “*Realismo mágico*” y “*négritude*” como construcciones ideológicas, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel Cervantes.

Salazar, Adolfo (1981): *La casa de Bernarda Alba*, Madrid, s.l.

Sánchez Ángel, Ricardo (2005): *La flor del trabajo*, la red cultural del Banco de la República de Colombia. Recuperado a partir de <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-189/la-flor-del-trabajo>

Santo Sánchez, Diego (2009): *El teatro de Lorca y la censura franquista: “La casa de Bernarda Alba”*, Federico García Lorca y el teatro, Editorial Academia del Hispanismo.

Servicio Nacional de Aprendizaje (Bogotá). Formación Abierta y a Distancia (s.d.): *El Siglo XX*, Bogotá: SENA. Digitalización realizada por la Biblioteca Virtual del Banco de la República (Colombia).

Socías Colomar, Margalida M. (2021): *La madre tiránica. Representaciones femeninas del fanatismo y el poder (de la narrativa del siglo XIX al teatro de García Lorca)*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Vargas Llosa, Mario (2009): *Cien años de soledad. Realidad total, novela total*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Veloy, Mariano (2019): *Inventarse a Gabriel Garcia Marquez*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Xirau, Ramón (2015): *Federico García Lorca. Poesía y poética*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Zavala, Iris M. (2021): “*Cien años de soledad*”: *Crónica de Indias*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

## RESUMEN

A lo largo de la historia, la mujer siempre se ha visto forzada a luchar para obtener relevancia significativa a nivel social, derecho que alcanzaría solo a partir del siglo XX en la mayoría de los países del mundo y, por ende, en España y América Latina. Sin embargo, para alcanzar ese propósito ha tenido que enfrentar la mentalidad arcaica perpetuada por la sociedad española e hispanoamericana de la época, así como las características tradicionalmente asociadas a su ser; es decir: la perfecta casada y el ángel del hogar.

Federico García Lorca (1898-1936) y Gabriel García Márquez (1927-2014), dos autores que desempeñan un papel protagonista en la literatura española e hispanoamericana del siglo XX, reconocen en su obra la gran relevancia de la figura marginal de la mujer, derrumbando el mito de la eterna pasividad femenina.

Teniendo en cuenta lo anteriormente citado, el primer capítulo del presente trabajo tratará la figura de Márquez y su relación con las mujeres que marcarían su vida. El autor colombiano nace en 1927 en Aracataca, un pequeño pueblo de la Colombia occidental donde transcurrirá gran parte de su infancia, hasta los ocho años, en la casa de sus abuelos. Aracataca juega un papel fundamental en su vida literaria, porque después «de aquel viaje realizado con su madre a Aracataca, no sólo tenía algo que decir [sino que], sabía también como decirlo» (Mendoza y García Márquez, 1994:59). De hecho, el pueblo de su infancia llega a ser fuente de inspiración para la creación de la imaginaria ciudad de Macondo de *Cien años de soledad* (1967).

A lo largo de su vida, Márquez siempre demostraría un mayor entendimiento con el mundo femenino que con el masculino. De hecho, en su vida aparecen mujeres de fuerte carácter que lo han guiado en sus elecciones personales y profesionales; estas mujeres son la abuela materna, Tranquilina Iguarán Cortés, su madre, Luisa Santiaga Márquez Iguarán y su mujer, Mercedes Barca Parcho.

El escritor recordaría a su abuela como una gran conocedora de leyendas y mitos locales. Su familia era la más antigua de Aracataca, descendiente de las indias goajiras. Márquez siempre ha estado fascinado por el mundo mágico representado en la figura de su abuela, el mismo mundo que le permite abarcar la corriente literaria del realismo mágico. Doña Tranquilina solía hablar con los muertos y hablar de ellos como si estuvieran vivos, además, la mujer solía asustar al pequeño Gabriel de cinco años diciéndole que los espíritus se habrían llevado su alma. La abuela, que gobernaba la casa «más grande que habría nunca [...] en el ámbito de la ciénaga» (García Márquez, 2003:74) personifica el personaje de Úrsula Iguarán en *Cien años de soledad*.

La madre de Márquez, doña Luisa, se describe como una mujer fuerte, pero seria y tal vez severa. Doña Luisa al principio no estaría de acuerdo con la elección del hijo de dejar la carrera de derecho para llegar a ser escritor. De hecho, en el viaje a Aracataca para vender la casa de los abuelos, intentaría en vano convencer a Márquez de que no deje los estudios en favor de una profesión incierta como la del escritor. Sin embargo, con el paso del tiempo, doña Luisa acabaría por ser la lectora más apasionada de las novelas del hijo.

Otra mujer relevante en la vida del autor fue Mercedes, mujer de Márquez. La pareja se casó en 1958 y doña Mercedes destacaría como figura importante para el desarrollo del literario del autor. Durante la redacción de *Cien años de soledad* la mujer se encargó de todos los asuntos de la casa sin consultar nunca al marido, además sería ella misma quien enviaría la versión original de la novela al *Editorial Sudamericana*.

Entre las obras más importantes del autor colombiano se recuerdan *El otoño del patriarca* (1975), *Crónica de una muerte anunciada* (1981) y *El amor en los tiempos del cólera* (1885); a pesar de ello, su obra cumbre es indudablemente *Cien años de soledad*, publicada en 1967, permitiéndole ganar en 1982 el Premio Nobel de la Literatura. Se trata de una novela de veinte capítulos sin títulos que narra la historia de la familia Buendía «estirpe condenada a cien años de soledad» (García Márquez, 2003:495) a través de siete generaciones. A través de esta obra, Márquez no quería simplemente narrar su infancia, sino, también, contar la historia de América Latina en los trágicos

pasos de soledad de la familia Buendía, recreando un viaje a la semilla donde Macondo toma el papel de cualquier ciudad Sudamericana de la época. A partir de la «aldea de veinte casas de barro y cañabrava» (García Márquez, 2003:9), la novela trata el génesis de la ciudad hasta su caída en el olvido del siglo XX donde «Macondo estaba olvidado hasta por los pájaros» (García Márquez, 2003:480). *Cien años de soledad* no solo se considera como una de las novelas más emblemáticas de nuestro tiempo, sino también como el perfecto ejemplo de realismo mágico. Lo real maravilloso, término que aparece por primera vez en el prólogo de *El reino de este mundo* (1949) de Alejo Carpentier, es la corriente literaria que consagraría la literatura hispanoamericana del siglo XX. La peculiaridad de este género literario es la fusión entre lo real y lo fantástico, donde el elemento mágico forma parte de la identidad ancestral latinoamericana y se percibe como algo cotidiano. Por lo tanto, se verifica una total inversión de la visión europea, que consiste en la banalización del prodigio.

El capítulo seguirá con la contextualización histórica de la Colombia de la época: la Colombia del siglo XX se caracteriza por una fuerte inestabilidad política que ve el continuo enfrentamiento entre los bandos republicanos y conservadores; se trata de una lucha por el poder que da vida a numerosos conflictos violentos armados. Entre ellos, se recuerda el masacro de los trabajadores de la ciénega de la compañía bananera *United Fruit Company* del 6 diciembre del 1928, acontecimiento que aparece también en *Cien años de soledad*.

Por lo que concierne al ámbito sociocultural, la mujer se concibe como un ángel del hogar y un ser a proteger a causa de su fragilidad. La mujer se veía sometida a dedicar su vida al cuidado de los hijos, el hogar y cumplir los deseos del hombre. Por lo tanto, la mujer es inevitablemente apartada de la esfera social, condición que perdura en las zonas más rurales de Colombia, también cuando comienza a ser incluida en el ámbito de la vida pública.

El segundo capítulo se centrará en la figura de Federico García Lorca y en la relevancia de los personajes femeninos en su obra teatral. El poeta y dramaturgo español nace en 1898 en Fuente Vaqueros, un pueblo de la vega granadina. El amor hacia su tierra natal, es decir Andalucía, es una de las temáticas más relevantes de su poética. De hecho, fruto de este apego son la colección de poemas *Canciones* (1927), el *Romancero gitano* (1928), obra que le confiere éxito literario y el *Poema del cante jondo* (1931). A lo largo de su vida personal y artística, el pintor Salvador Dalí tendría un papel fundamental y una influencia indiscutible. Ambos artistas se conocieron en la *Residencia de Estudiantes* en Madrid, lugar que le permitiría conocer también a los artistas que forman parte del grupo literario conocido como la “*Generación del 27*”. Gracias a Dalí, Lorca no solo profundizaría su conocimiento de la cultura catalana, sino también se aproximaría a la poética imaginativa y de evasión; muestra de esa amistad, convertida luego en amor, sería el poema *Oda a Salvador Dalí* (1927).

Otro acontecimiento importante en su vida fue el viaje a Nueva York entre 1929 y 1930 con su amigo y futuro ministro de la Segunda República Fernando de los Ríos. Se trata de un viaje que le permitiría superar una honda crisis sentimental y escribir la obra *Poeta en Nueva York* (1940), basada en la denuncia de la sociedad capitalista de los Estados Unidos. En *Poeta en Nueva York*, Lorca se alejaría del mito de gitanería y del folclor andaluz que han marcado su poesía hasta el momento. Por lo tanto, cabe recordar que su poética está llena de simbolismos; los más frecuentes son los gitanos, la luna, el niño, el caballo, el agua, la guitarra y el uso de los colores. Según Lorca, los gitanos simbolizan la verdadera alma libre y pasional de Andalucía; la luna la vida, pero también la muerte; el caballo representa el mensajero entre vida y muerte; la guitarra el sentimiento de tristeza y el agua simboliza el fluir de la vida. De hecho, toda su obra abarca los temas universales de vida, amor y muerte; sin embargo, otros temas tratados son la melancolía, la falta de libertad, la sexualidad reprimida, la rebeldía y la denuncia social.

De vuelta a España en 1931, año de la instauración de la Segunda República, Lorca se dedicaría por completo al teatro. En primer lugar, con la fundación de “*La Barraca*”, compañía teatral universitaria que se propondría llevar el teatro clásico del *Siglo de Oro* a los pequeños pueblos de Castilla, y en segundo lugar mediante la función pedagógica de sus representaciones. Como

afirmaría Lorca mismo «el teatro es una escuela de llanto y de risa y una tribuna libre [...]» (García Lorca, 2010:2), por lo tanto, el teatro no desempeña solo la función de entretener al público, sino también la de educarlo, abordando las cuestiones actuales de la época. Por lo que concierne a su obra teatral, cabe subrayar *Mariana Pineda* (1927), *La zapatera prodigiosa* (1930), *Bodas de sangre* (1933), *Yerma* (1935) y *Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores* (1935). Si en la poética son los gitanos que ocupan un lugar de honor, en la dramaturgia son las mujeres. Según Lorca, la figura femenina es la única capaz de expresar los ideales revolucionarios de su dramaturgia, denunciando la sociedad patriarcal de los años treinta del siglo XX. Por esta razón, en todas sus representaciones las mujeres dejan de ser objetos literarios secundarios para convertirse en las heroínas y en las verdaderas protagonistas.

A pesar de la importancia que tuvieron las piezas mencionadas anteriormente, su obra cumbre es *La casa de Bernarda Alba* (1936). Se trata de una tragedia, dividida en tres actos, sobre la represión sexual femenina ambientada en un pequeño pueblo rural de Andalucía. Todas las protagonistas de la obra son mujeres, que deben someterse al poder tiránico de la matriarca de casa: Bernarda Alba. Se trata de un poder deshumano que Bernarda ejerce contra sus cinco hijas destinadas a una reclusión eterna en una casa en la que existe solo el silencio y la retribución. Lorca terminaría de escribir la obra el 19 de junio de 1936, dos meses antes de su asesinato.

El autor andaluz, a pesar de que nunca había revelado su inclinación política, era de conocimiento general su ideología republicana, y a causa de su fama se convertiría en un personaje incómodo para la derecha española. El clima político en España era muy inestable y después de la caída de la Segunda República, en 1933, se instauró un gobierno filo fascista que duró dos años, periodo conocido con el nombre “bienio negro”. Sin embargo, el año que cambió para siempre el futuro de España es 1936: entre la noche del 17 y 18 de julio tuvo lugar un Golpe de Estado que hizo estallar una larga y sangrienta Guerra Civil que terminó el 1º de abril 1939 con la instauración del régimen dictatorial de Francisco Franco. Lorca, que estaba en Granada para visitar a la familia, en la madrugada del 18 o 19 de agosto fue fusilado por la Guardia Civil en Vízcar y su cuerpo nunca sería encontrado.

Desde un punto de vista sociocultural, la mujer española desempeñaba el mismo papel de la mujer colombiana. Antes de la Segunda República la mujer se concibe como el ángel del hogar y la perfecta casada, idea femenina que nace en el siglo XVI mediante la obra de *La perfecta casada* (1584) de Fray Luis de León; es decir, una mujer que viene educada desde niña para ser la ama de casa ideal. Solo con la Segunda República las mujeres alcanzarían el derecho al voto (1933) y empezarían a participar en la vida pública. Sin embargo, al estallar de la Guerra Civil, la mujer se encuentra otra vez relegada al ámbito familiar, llegando al máximo nivel de reclusión y sumisión durante el régimen franquista.

El tercer capítulo se ocupará del análisis y de la comparación entre los personajes femeninos de *La casa de Bernarda Alba* y de *Cien años de soledad*.

En ambas obras, la casa desempeña un papel fundamental, convirtiéndose en el reino femenino, en el cual es posible el desarrollo del poder matriarcal. El hogar en *La casa de Bernarda Alba* representa el único escenario de todo el drama, de hecho, la obra se abre con la descripción de la vivienda: una casa de muros gruesos y de paredes blanquísimas. Su color cándido contrasta con el lúgubre color negro de los vestidos de las hijas de Bernarda, las cuales parecen vivir en un luto perenne. Se trata de una dicotomía que se repite a menudo a lo largo de la tragedia, simbolizando el hecho de que, dentro de esta casa aparentemente ingenua, Bernarda perpetra injusticias contra las hijas. Además, el color blanco indica el alejamiento de las mujeres del mundo masculino y, por ende, su virginidad. De hecho, a lo largo de la obra, la casa se compara con un convento y con una cárcel de la cual no es posible escapar. Otra peculiaridad del hogar es su participación en la antinomia «dentro-fuera» (Doménech, 2015:294) de todas las obras de Lorca, sin embargo, en esta pieza se verifica una inversión de la perspectiva. Si normalmente el *dentro* representa un lugar íntimo y protegido y el *fuera* simboliza el peligro, en *La casa de Bernarda Alba* el *dentro*, es decir la casa, está visto por las mujeres como el lugar de la libertad reprimida, mientras que el *fuera*, que

es el pueblo, representa el triunfo del libre albedrío. Otros elementos relevantes de la vivienda son las puertas, que confieren dinamicidad a toda la obra.

Al igual que *La casa de Bernarda Alba*, también en *Cien años de soledad* la casa toma un papel fundamental en la historia. Al principio, el título original de la novela debería haber sido *La casa*, porque toda la historia habría tenido que desarrollarse en la casa de la familia Buendía. La vivienda de los Buendía representa la patria del realismo mágico, y es el lugar donde empiezan y terminan la mayoría de las aventuras de los miembros de la familia. A pesar de ello, el hogar representa el triunfo del matriarcado, siendo Úrsula Iguarán y Fernanda del Carpio las dos principales matriarcas de la familia. A lo largo de la obra, la casa debe hacer frente a su trágico destino en la misma manera que Macondo. El hogar sufre innumerables transformaciones: del barro y de la cañabrava de su génesis, la vivienda pasa al color blanco de la casa de Bernarda Alba, luego al rojo y al azul de la guerra, hasta estar embrujada por las hormigas rojas. La casa no cambia solo con los eventos que conducen a su destrucción, sino también según el carácter de su matrona. Úrsula Iguarán es la suma matriarca de la casa y gracias a su laboriosidad y longevidad soporta el peso de la casa durante años, viviendo con ella los años de máximo esplendor. No obstante, cuando Úrsula empieza a perder su vitalidad, es Fernanda que se hace cargo del hogar, convirtiéndolo en un convento de puertas y ventanas sigiladas. Además, como la casa de Bernarda, también la vivienda de los Buendía representa el lugar de la segregación y de la soledad compartida de las derrotas familiares.

La esencia absoluta de *La casa de Bernarda Alba* es el personaje de Bernarda, madre de cinco hijas y matrona de la casa. Desde el primer momento, ella se describe como una mujer autoritaria, manipuladora e insensible que ejerce un poder tiránico en contra de las hijas, de la madre anciana y de las criadas. El significado de su nombre, Bernarda, que refleja su personalidad, tiene un origen germánico y significa “fuerza de oso”. En el drama, Bernarda se compara a un cacique franquista, ya que establece un régimen de censura en su casa convento. En *Cien años de soledad* el personaje que más se parece a Bernarda es Fernanda del Carpio. Fernanda, que parece ser le heredera perdida de Bernarda, es una mujer rígida, intransigente y muy religiosa. Ambas las mujeres se caracterizan por un carácter agresivo y si Bernarda se compara con un dictador español, Fernanda es la «cachaca mandona» (García Márquez, 2003:386) de la familia Buendía. Las dos mujeres, que comparten un nombre fonéticamente duro y de herencia masculina, convierten la casa en un convento de las puertas y ventanas cerradas de las cuales nadie puede salir; esta autoridad tan auspiciada por las dos intransigentes matriarcas acaba por ser su verdadera ruina. Tanto Bernarda como Fernanda tienen que enfrentarse con dos hijas rebeldes: Adela y Meme que intentan rebelarse en contra de las reglas maternas ocultándoles su relación respectivamente con Pepe el Romano y Mauricio Babilonia. Sin embargo, cuando las madres descubren el romance secreto acaban por disparar a los amados de las hijas, demostrando toda su autoridad, pero al mismo tiempo mezquindad. La única diferencia entre las dos es que Bernarda no es tan religiosa como Fernanda, que convierte la casa de los Buendía no solo en un convento, sino también en una iglesia.

Al igual que Fernanda, también Úrsula Iguarán comparte algunos rasgos caracteriales de Bernarda. Úrsula, junto al marido José Arcadio, es la fundadora de Macondo y de la familia Buendía. Úrsula se describe como una mujer «activa, menuda, severa, [y] de nervios inquebrantables [...]» (García Márquez, 2003:18), ella es la fuerza de la razón de la casa y la fuerza matriz no solo de la stirpe, sino también de la novela. Tanto Bernarda como Úrsula se caracterizan por un carácter fuerte y autoritario que les permite mandar en el momento en que los hombres de familia desaparecen. Ambas respetan la muerte de los familiares mediante lutos prolongados y tienen que lidiar con dramas amorosos en la casa: en el caso de Bernarda, las hijas Adela, Martirio y Angustias se enamoran de Pepe el Romano, mientras que en el caso de Úrsula las hermanas Rebeca y Amaranta luchan por el amor del músico italiano Pietro Crespi. Del mismo modo que Bernarda encierra a sus hijas en casa para que respeten el luto del padre defunto, también Úrsula aparta a Remedios, la bella de la vida pública a causa de su belleza celestial, con el objetivo de proteger su pureza de ánimo. Sin embargo, si Bernarda se asocia a la tiranía y a la reclusión, Úrsula se recuerda por su coraje y su sentido de la justicia. A lo largo de la novela la fundadora de los Buendía se caracteriza por una



humanidad y un misticismo que la abandonan solo en el momento en que se convierte en una «gran muñeca decrepita» (García Márquez, 2003:390). Es su humanidad que le permite ser el personaje femenino que más destaca entre todas las mujeres de la novela y que convierte a Bernarda en la caricatura de su figura. (Cabello Pino, 2016:218)

Otros personajes semejantes en estas obras son Adela y Meme, los únicos dos personajes que se atreven a cuestionar la inquisición de las madres. Adela es la hija más joven de Bernarda, mientras que Meme es la primera hija de Fernanda y del marido Aureliano Segundo. Ambas mujeres jóvenes encarnan el sentimiento de rebeldía contra los códigos austeros planteados por las dos matriarcas. Por lo tanto, mediante su valiente comportamiento denuncian la sociedad arcaica de la época, y gracias a su valentía llegan a ser las dignas adversarias de las madres. Tanto Adela como Meme se enamoran respectivamente de Pepe el Romano, prometido de la hermana mayor Angustias, y de Mauricio Babilonia. Durante un breve periodo, las dos jóvenes tienen una relación clandestina con los dos hombres, sin embargo, cuando Bernarda y Fernanda lo descubren Adela y Meme reaccionan de manera totalmente opuesta. Adela sigue enfrentándose con la madre, poniendo en relieve su deseo de libertad que culmina con su valiente suicidio, cerrando el último acto de la obra. Diferente es la actitud de Meme: después de que Fernanda dispara al amado, la mujer se convierte en un personaje completamente pasivo y termina sus días encerrada en un convento. No obstante, la mujer alcanza su revancha mediante el hijo Aureliano, que para Fernanda representa «el regreso de una vergüenza que ella creía haber desterrado para siempre de la casa y una burla del destino» (García Márquez, 2003:351-357).

Como si fueran hermanas separadas al nacer, Martirio y Amaranta personifican el sentimiento de odio, de rencor y de envidia hacia las hermanas Adela y Rebeca que han logrado conquistar el amor de Pepe el Romano y Pietro Crespi. Ambas jóvenes se describen como mujeres sin gracia y solapadas, que lo hacen todo para impedir la historia de amor de las hermanas. De hecho, la encargada de revelar el secreto de Adela es Martirio, hondamente celosa de la hermana menor. Después de la muerte de Adela lo único que le sale decir es: «dichosa ella mil veces que lo pudo tener» (García Lorca, 2017: Acto III). Por lo que concierne Amaranta, para impedir el matrimonio entre Rebeca y Pietro llega a pensar en envenenar a su hermana; después de que Rebeca deja a Pietro para casarse con el hermano José Arcadio, Amaranta nunca llegaría a perdonarle, deseando ser testigo de su muerte. Tanto Martirio como Amaranta están atraídas por el género masculino, sin embargo, desarrollan un sentimiento de miedo hacia los hombres. A pesar de ello, Amaranta alcanza un nivel superior de temor: ella representa las mujeres patéticas que Lorca describe en sus obras, siendo la solterona de *Cien años de soledad*. La mujer muere virgen, condición simbolizada mediante una venda negra, tejiendo su mortaja y, como si no fuera suficiente, antes de Rebeca.

Por todo ello, la influencia de *La casa de Bernarda Alba* en la articulación de los personajes femeninos en *Cien años de soledad* parece más que clara, conectando dos obras aparentemente lejanas. Todas las mujeres mencionadas anteriormente, no obstante se encuentran entre las paredes de casa, gracias a su dinamicidad y energía, han logrado rescatar la figura marginal de la mujer del siglo XX, llegando a ser los personajes principales de estas dos obras.

## RINGRAZIAMENTI

A conclusione di questo elaborato, mi è doveroso menzionare tutti coloro che hanno preso parte al mio percorso universitario ed alla stesura del presente lavoro.

In primo luogo, un ringraziamento speciale al Professore Emanuele Leonardi per avermi accompagnata, mediante i Suoi preziosi consigli, in questa importante fase conclusiva del percorso universitario. Lo ringrazio per la Sua immensa disponibilità e per avermi trasmesso la passione per la letteratura ispano-americana.

Ringrazio infinitamente i miei genitori Susanna e Stefano, a cui devo tutto. Dedico il presente progetto di ricerca a loro che hanno sempre creduto in me ancor prima che io lo facessi.

Ulteriore ringraziamento va alle mie nonne Maria e Bruna, le quali sono sempre state presenti e hanno gioito ad ogni mio risultato, nella speranza che siano fiere di me.

Un ringraziamento particolare va al mio fidanzato Francesco che mi è sempre stato vicino rassicurandomi e aiutandomi a superare i momenti più difficili. Grazie per trasmettermi sicurezza e tranquillità, senza di lui tale risultato non sarebbe stato possibile.

Grazie alla mia collega Emma, con la quale ho condiviso questo percorso e che non rappresenta solo una compagna universitaria, bensì un'amica leale e vera.

Ulteriore ringraziamento va ai miei amici conosciuti in Erasmus: Estíbaliz, Raúl, Lucía e infine, ma non meno importante Clara. Tale esperienza mi ha permesso sia di migliorare e mettere in pratica le mie conoscenze dello spagnolo sia di conoscere delle persone meravigliose, che nonostante la lontananza mi sono sempre state vicine.

Infine, anche se non lo faccio molto spesso, vorrei ringraziare me stessa. Grazie ai miei sacrifici ed alla mia forza di volontà sono riuscita a raggiungere questo traguardo che porterò sempre nel cuore.