Las viejas vemos a través de las paredes… Locura y parrhesía en La casa de Bernarda Alba

Old Women Can See Through Walls… Folly and Parrhesia in The House of Bernarda Alba

As velhas veem através das paredes... Loucura e parresia em A casa de Bernarda Alba

Sara Ortega Sierra
Samford University
sortegah@samford.edu
https://orcid.org/0000-0003-4765-5736

Erica Bradley
Samford University
ebradley@samford.edu
https://orcid.org/0000-0001-8829-0783

Recibido 09/10/2022 * Aceptado 15/11/2022

Resumen

En este artículo se analiza al personaje de María Josefa, en *La casa de Bernarda Alba*, como figura amplificada de la loca, un término de rica polisemia que abarca, entre otras posibilidades, la figura del *bufón* teatral y del *inocente* de los Evangelios. El comportamiento excéntrico y el discurso verídico del *bufón*, así como el don de visión sobrenatural y la función profética de vidente atribuidos tradicionalmente al *inocente*, hacen de ambos entes segregados de la sociedad; pero, al mismo tiempo, ambos son agentes capaces de cuestionar el orden monológico y estratificado, así como el sentido único de la justicia, por medio de un discurso cómico, subversivo, auténtico y delatador inherente a la *parrhesía*. Y, es más, el uso del *decir veraz*, o *parrhesía*, desde la exclusión social, permite promover a la *loca-bufonesca* y a la *loca-inocente* de personaje secundario a una figura de mediación entre los personajes de la obra y entre el escenario y el público.

***Palabras clave*:** Verdad, Loco-Bufón, Loco-Inocente, Comedia, Tragedia, Vidente, Lorca, Parrhesía.

Abstract

This article aims to analyze Maria Josefa's character in La casa de Bernarda Alba as an amplified figure of the *fool*, a polysemic term that includes, among other possibilities, the figure of the theatrical *buffoon* and the *innocent* of the Gospels. The *buffoon's* eccentric behavior and authentic speech, as well as the supernatural gift of vision and the prophetic function of a *seer* traditionally attributed to the *innocent*, make both characters socially segregated beings. However, both characters also are agents capable of questioning all monological and stratified order, and a unique sense of justice, by using a humorous, subversive, authentic and denouncing discourse inherent to *parrhesia*. Moreover, the use of *parrhesia* from a platform of social exclusion, allows the promotion of the *fool* (both *buffoon* and *innocent*) from a secondary character to a mediator between the characters of the play and between the scene and the public.

Keywords: Truth, Fool, Innocent, Comedy, Tragedy, Seer, Lorca, Parrhesia.

Resumo

Este artigo analisa a personagem de María Josefa, em La casa de Bernarda Alba, como figura ampliada da louca, termo com rica polissemia que abarca, entre outras possibilidades, a figura do bufão teatral e do inocente dos Evangelhos. O comportamento excêntrico e a fala verídica do bobo da corte, bem como o dom da visão sobrenatural e o papel profético de vidente tradicionalmente atribuído aos inocentes, tornam ambas as entidades segregadas da sociedade; mas, ao mesmo tempo, ambos são agentes capazes de questionar a ordem monológica e estratificada, bem como o sentido único de justiça, por meio de um discurso cômico, subversivo, autêntico e revelador inerente à parrhesia. Y, es más, el uso del decir veraz, o parrhesía, desde la exclusión social, permite promover a la loca-bufonesca y a la loca-inocente de personaje secundario a una figura de mediación entre los personajes de la obra y entre el escenario y o público.

***Palavras chave*:** Verdade, Bobo da Corte, Inocente Louco, Comédia, Tragédia, Vidente, Lorca, Parrhesia.

Con cariño, a Sonia Sierra Infante,
una parresiasta muy lorquiana

Introducción

La institucionalización de la psiquiatría inició en España a fines del siglo XIX, con el incipiente desarrollo de una red asistencial que constaba de dos espacios diferenciados: la red de manicomios estatales –escasamente medicalizada y bajo constantes denuncias de deficiencias– y centros privados con mentalidad empresarial, con promesas de cura y claros fines de lucro (Plumed & Rojo 2016). Sin embargo, a no ser que hubiesen sido sujetos al abandono y condenados a una vida errante (de ahí la figura tradicional del "loco del pueblo"); los pacientes de trastornos mentales o de demencia senil solían estar bajo el cuidado de la familia inmediata y apartados del resto de la sociedad. Este es el caso de María Josefa, la octogenaria madre de Bernarda, uno de los personajes más intrigantes y entrañables de *La casa de Bernarda Alba* o *LCBA* (Lorca, 2017).[1] La anciana, que sufre probablemente de demencia, vive con su hija y está sujeta a un triple confinamiento: a) en la casa familiar; b) en un cuarto aislado donde sufre abusos físicos y mentales; c) en su propio cuerpo por sus deseos insatisfechos (Malaquías, 2012, p. 32).

1 A partir de este momento, usaremos las siglas LCBA para referirnos a la obra de García Lorca que nos ocupa.

La reclusión domiciliar de María Josefa se explica por dos motivos. En primer lugar, por la tradición familiar de un luto de ocho años dictado por Bernarda tras la muerte de su marido (y que incluye a todas las mujeres de la casa); y, en segundo lugar, para suprimir a la *loca* de la sociedad, estigmatizándola y excluyéndola de la circulación social. Dicha exclusión social se originaría en un profundo sentimiento de vergüenza,[2] por cuanto María Josefa representa una amenaza contra la honra, la decencia y la fachada hacia los vecinos que dictan el orden en la casa de Bernarda (Lindgren, 2014, p. 4).

Metodología

El tema de la locura de María Josefa ha despertado el interés de la crítica literaria hispánica desde puntos de vista distintos, aunque complementarios. En efecto, Greenfield (1955, p. 85-86) intuyera la capacidad del personaje de captar una realidad superior a pesar de su condición mental, como el deseo sexual reprimido de las hijas de Bernarda. Así, aun cuando todos los personajes y el público desestiman los sinsentidos de la anciana achacándoselos a la demencia, "lo que ella dice es la voz del deseo de todas las hijas, es lo que está reprimido, lo que nadie puede hablar, pensar o querer" (Peres, 2020, p. 24). Con respecto al origen de la rabia y la locura de María Josefa, Bugliani (2001) las relaciona con la represión de los impulsos naturales y el rechazo de las leyes farisaicas, absurdas y mortales de Bernarda. Por último, al expresar su deseo erótico cargado de vitalidad y la posibilidad de procrear (aunque ha pasado irremediablemente la edad biológica de ser madre);[3] María Josefa se alza también como un arquetipo disidente de la mujer católica española tradicional, condenada a un matrimonio joven y a la función social de ser madre, dentro de un sistema

2 Resulta interesante, al respecto, la siguiente afirmación de Martirio que revela el tabú que representa la locura de María Josefa para la familia Alba: "No habléis de locos. Aquí es el único sitio donde no se puede pronunciar esta palabra" (Lorca, 2017, p. 200).

3 Así lo expresa la anciana en una conversación con una de sus nietas, Martirio: "[...] Como tengo el pelo blanco crees que no puedo tener crías, y sí, crías y crías y crías. Este niño tendrá el pelo blanco y tendrá otro niño y éste otro, y todos con el pelo de nieve, seremos como las olas, una y otra y otra..." (Lorca, 2017, p. 266).

patriarcal simbolizado por la casa/cárcel de Bernarda (Malaquías, 2012, p. 20).

Nuestro ensayo propone un acercamiento novedoso al personaje de María Josefa como una figura amplificada de la *loca*. En efecto, el término "loco", de rico contenido semántico, abarca entre otras posibilidades las figuras del necio de la filosofía, el inocente de los Evangelios y el bufón teatral. En su estudio de la figura del *fool* ('necio' y 'bufón') en el *King Lear* de Shakespeare, McDonnell (2020) ve, en este peculiar personaje, un factor común que aúna los campos de la filosofía y la bufonería teatral por su "cuestionamiento declarado de los órdenes pretendidamente cerrados, evidenciando que ningún sistema es definitivo o absoluto y todo sistema muestra quiebras" (p. 33). Por lo tanto, el loco es considerado peligroso "porque representa una serie de amenazas inminentes y agonales que ponen en riesgo la paz deseada, como aquello capaz de trastornar los órdenes profanos y sagrados" (p. 33). Dicho de otra forma, al no estar integrado en la sociedad por su condición mental, el loco piensa el mundo a partir de un orden de las cosas distinto a la norma; y, consecuentemente, la locura abre la puerta a la divergencia, a la diversidad de opinión, al cuestionamiento de una definición única de la justicia y de un orden cerrado.

Este estudio se organizará en torno a tres ejes temático-analíticos relativos a la locura de María Josefa. Primero, demostraremos que María Josefa, como *loca monstruosa*, ejerce la función dramática de bufona teatral en *LCBA*, y se yergue en la obra como un personaje subversivo por excelencia, que amenaza tanto la paz como el orden definitivo y absoluto del microcosmo familiar tiránicamente regido por Bernarda. Este nuevo análisis permitirá profundizar en el motivo real de su encierro, que va más allá de un simple intento de excluirla de la circulación social y mantener la fachada hacia los vecinos (Lindgren, 2014). En segundo lugar, María Josefa encarna a la *loca inocente* de la teología cristiana, y, en esto, la octogenaria excede el rol de *portavoz* que tiene el enfermo mental al "[hacerse] depositario de las tensiones y conflictos del sistema familiar… y [erigirse] como portavoz de todas las ansiedades y problemas del grupo familiar"

(Ceberio, 2010, p. 42). En efecto, María Josefa, como *portavoz*, interioriza las ansiedades, los deseos sexuales y de libertad de las hijas de Bernarda, e irrumpe en el escenario para revelar lo que está sucediendo fuera de la vista del público, en el secreto de las alcobas y de los corazones. Ahora bien, su catalogación teológica de *inocente* es vinculable también con la función de *vidente*, en el sentido bíblico de un profeta dotado de discernimiento divino, que captaba una realidad superior y que le decía la verdad al poder (Ortiz Valvieso 2004).[4] Concretamente, la "verdad" de la loca incluye, amén de los deseos sexuales y de libertad reprimidos de sus nietas, una denuncia contundente de los abusos de poder de Bernarda y la predicción del trágico desenlace final.

Nuestro tercer eje analítico girará en torno a una reflexión sobre quién es la verdadera loca en la casa de Bernarda, y la capacidad que tiene María Josefa de comunicar la "verdad" (Morris, 1985, p. 135). En efecto, María Josefa, así como La Poncia –el ama de llaves que vigila sin descanso a las mujeres de la casa– *ven* lo que está sucediendo en y entre las hijas de Bernarda, y le *dicen* la *verdad* que esta última no quiere ver ni oír. Tanto la *loca* como la criada, pues, se "yergue[n] frente a un tirano y le dice[n] la verdad" (Foucault 2011, p. 67), haciéndonos testigos, en este acto discursivo, de lo que Michel Foucault vincula con el *decir veraz* de la *parrhesía*. Sin embargo, aunque La Poncia y María Josefa le dicen la verdad a Bernarda, sus formas de *parrhesía* están delimitadas por la función que ejercen en el drama lorquiano, quizá una posible readaptación del *gracioso* del teatro del Siglo de Oro, en el caso de la criada, y del *loco* (bufón) para la anciana.

4 Pensamos, por ejemplo, en los profetas Samuel, Natán y Gad, quienes reciben el título de "videntes" (en hebreo ro'eh y hozeh) en 1 Samuel 9:9, 1 Samuel 24:11 y 1 Crónicas 29:29. Según el contexto bíblico, el vidente entendía los caminos de Dios, veía visiones, anunciaba el futuro, y era consultado para determinar la voluntad de Dios sobre un asunto. El vidente también ejercía la función de consejero de reyes y le decía la verdad al poder.

cedotic

La *loca monstruosa* y su función bufonesca

La primera aparición de María Josefa en la obra se da *in absentia*, por cuanto el público solo oye sus gritos de "¡Bernarda!". La irrupción de esta *voice-off* genera un breve diálogo entre La Poncia y otra criada con respecto a la *loca* de la casa. Ahora bien, dada la total subordinación del teatro al diálogo, los fragmentos de información que comparten verbalmente ambos personajes constituyen lo que Barthes (1967) llama *indicios*; y estos "plantean ciertas hipótesis sobre el futuro, [las cuales] llegan al escenario, y, por ende, tendrán que operar en él dando lugar a resultados próximos" (Pérez Gallego, 1975, p. 145). De esta manera, la percepción del público con respecto a María Josefa está prejuiciada, ya desde las primeras escenas de la obra, por las referencias de los demás personajes sobre este personaje que se sale de la normalidad:

> VOZ. - (Dentro) ¡Bernarda!
> LA PONCIA. - La vieja. ¿Está bien encerrada?
> CRIADA. - Con dos vueltas de llave.
> LA PONCIA. -Pero debes poner también la tranca. Tiene unos de dos como cinco ganzúas.
> VOZ. - ¡Bernarda! (Lorca, p. 141)

La curiosidad del público aumenta con la segunda interrupción de la misteriosa "voz", que empieza a dar alaridos tras la despedida del duelo por el difunto marido de Bernarda:

> VOZ. - ¡Bernarda! ¡Déjame salir!
> BERNARDA. – (En voz alta.) ¡Dejadla ya!
>
> **(Sale la criada)**
>
> CRIADA. – Me ha costado mucho sujetarla. A pesar de sus ochenta años, tu madre es fuerte como un roble. [...] Le tuve que taparle varias veces la boca con un costal vacío porque quería llamarte para

> que le dieras agua de fregar siquiera, para beber, y carne de perro, que es lo que ella dice que tú le das. […]
>
> BERNARDA. – Dejadla que se desahogue en el patio. (Lorca, p. 158-159)

Estos intercambios verbales van esbozando, en la imaginación del público, una imagen de María Josefa como un *monstruo*; en su sentido etimológico latino y polisémico de "aquello que presenta desviaciones o anomalías, pero también aquello que se presenta como extraordinario y prodigioso, es decir, aquello que excede a lo común" (Torres, 2017, p. 55). En efecto, según sus descripciones, la anciana posee una fuerza sobrehumana; tiene unos "dedos como ganzúas" que le permiten abrir puertas cerradas con llave; la tienen que amordazar; la dejan desahogarse en el patio; y muestra tendencias paranoicas con respecto a lo que le dan de comer y beber. Como veremos en el apartado siguiente, este carácter *monstruoso* de María Josefa nos permite vincular a este personaje con el del *bufón*, también llamado *loco* en la literatura medieval y clásica (Márquez Villanueva, 1985; Ortega Sierra, 2006).

El *arte de la risa* bufonesca

Lo *monstruoso*, por una parte, puede provocar perplejidad o risa, pero también cuestionar y subvertir el saber. El saber, a su vez, tiene como opciones sea explicar, sea redimir o desbaratar lo *monstruoso* de la esfera del pensamiento (McDonnell, 2020, p. 35). Las descripciones de la *loca* en boca de los demás actantes no solo provocan, en el público, curiosidad e incertidumbre ante el *monstruo* que solo puede imaginar; sino también expectación ante la posibilidad de que el personaje logre escaparse e irrumpa en el escenario. Por otra parte, aunque el público pueda experimentar cierto grado de compasión hacia la *loca*, el primero está predispuesto a no tomar en serio ni los dichos, ni las acciones de la segunda. Con todo, ahí radica, precisamente, la base del poder del ser segregado en extremo de la sociedad por su locura o alguna deformidad física. Y es que, al existir y desenvolverse al margen de la sociedad, el loco no está sujeto

cedotic

a las normas que rigen una comunidad, y es totalmente libre de crear sus opiniones basadas en su propia percepción y experiencia del mundo. En su "mundo alternativo", el loco puede decir con audacia todo lo que piensa, y hasta las más grandes verdades, porque la audiencia no lo toma en serio y se lo permite (Bernal 2021).

Los comportamientos grotescos y las elucubraciones de María Josefa provocan la risa de las hijas, las criadas y el público cómplice –exceptuando a Bernarda, quien nunca participa de la hilaridad general. En el acto de hacer reír, María Josefa cumple su función teatral de *loca* (bufona) en la obra lorquiana. Efectivamente, reseñamos tan solo tres ocasiones en las que las mujeres de la casa ríen de forma espontánea: 1) ante el anuncio de una criada de que María Josefa "ha sacado del cofre sus anillos y los pendientes de amatista; se los ha puesto, y [le] ha dicho que se quiere casar" (Lorca, p. 159); 2) cuando Adela se pone su vestido verde y se pavonea ante las gallinas para lucirlo porque nadie más la puede ver (Lorca, p. 173);[5] 3) en respuesta a las anécdotas picantes y jocosas de La Poncia sobre su vida con su difunto marido, como el episodio de su primera cita con él, o cuando le mató a todos sus colorines en un acceso de rabia (Lorca, p. 196-199). En *LCBA* la risa nace, pues, del efecto cómico de una situación absurda (en la escena de Adela con las gallinas); y como una reacción natural ante el salero y lo tosco de la gente de bajo extracto social y sin educación formal (como las anécdotas de La Poncia).

Ahora bien, la risa que provoca María Josefa, como bufona teatral, es diferente: se trata de la risa ante la locura. En las atinadas palabras de Bergson (2011) el loco hace reír al *otro* involuntariamente al activar "el mismo mecanismo interior que la víctima de una broma de taller o el transeúnte que resbala por la calle" (p. 15). La figura bufonesca de María Josefa permite, pues, que las hijas y las criadas experimenten lo que Fernández Tresguerres (2002, p. 3) denomina, en su tipología de la risa, una "risa de compensación". Este tipo de risa tiene por función que el sujeto pueda compensar

5 En palabras de Magdalena: "¡Ah! [Adela] se ha puesto el traje verde [...] Se ha ido al corral y ha comenzado a voces: "¡Gallinas, gallinas, miradme!" Me he tenido que reír." (p. 173).

el sufrimiento y el dolor, y sus resultados son una descarga emocional ante la angustia y la tensión (Temprano, 1999). La *loca* cumple, pues, la función simbólica de una válvula de escape, que distrae momentáneamente y relaja la tensión creciente entre las hijas/la madre y entre las hermanas antes de llegar al paroxismo final.

El *arte de la diversión* bufonesca

La primera irrupción en el escenario de María Josefa provoca el asombro tanto de todos los personajes como del público presente, al verla aparecer coronada de flores, engalanada con sus joyas, y anunciando que se va de la casa para "casarse con un varón hermoso de la orilla del mar" (Lorca, p. 186). Esta escena grotesca corta en seco un momento de alta tensión dramática entre Bernarda y su hija mayor, Angustias, quien, irrespetando el luto por su padrastro, se ha maquillado y se dispone a salir a la calle. La entrada inopinada de la *loca* permite, en este caso, desplazar la atención negativa de Bernarda enfocada en Angustias y detener su abuso físico contra ella. Ahora bien, la segunda y última aparición en el escenario de María Josefa se reseña en el Acto III; el cual se abre *in medias res* con una cena familiar en compañía de una amiga de los Alba (Prudencia), y prosigue con una serie de intercambios emocionalmente cargados entre diferentes personajes, incluyendo una intrigante conversación entre La Poncia y una criada subalterna que ofrece una serie de *indicios* sobre la crisis a punto de estallar entre Angustias, Martirio y Adela (las tres hermanas que se disputan el amor de Pepe), y la aceleración de los eventos que desembocarán en la tragedia final.

Al salir las criadas del escenario, las luces se apagan y María Josefa entra en escena con una oveja en brazos. El carácter extraordinario de esta aparición nos remite, de nuevo, a la *monstruosidad* de la anciana demente que provoca, a ratos, la perplejidad o la risa de los demás actantes y del público. La función de esta escena de diversión bufonesca es, pues, triple: 1) distractora (alivia la tensión del momento); 2) dilatoria en cuanto al clímax final de la obra (crea suspense); y 3) profética (María Josefa predice el final de la obra en una especie de oráculo). La función bufonesca y sub-

cedotic

versiva de la *loca-monstruosa* queda también afianzada, desde el corazón mismo del texto, por un valiosísimo segmento metatextual que analizaremos a continuación.

Espejos textuales de la locura subversiva

Unos segundos antes de la primera intrusión intempestiva de María Josefa, en el final del Acto I, Bernarda lanza una réplica que no parece tener conexión temática alguna con la discusión del momento con Angustias sobre la prohibición de salir a la calle (y aún menos maquillada):

> BERNARDA. - Aunque mi madre esté loca, yo estoy en mis cinco sentidos y sé perfectamente lo que hago. (p. 185)

En el segmento citado, de fuerte carga simbólica, opera el fenómeno literario de una *mise en abyme* ('abismación'); y que Dällenbach (1989) redefine como "any internal mirror that reflects the whole of the narrative in simple, repeated or 'specious' (or paradoxical) duplication" (p. 43). La duplicación simple se produce, pues, cuando una secuencia textual mantiene una relación de semejanza con la obra que la incluye. En este caso, la réplica de Bernarda sobre la locura de su madre refleja, como en un espejo textual interno, la macrohistoria que la contiene y permite, asimismo, que la obra se reduzca a la escala de los personajes. Explicaremos, a continuación, cómo opera esta "abismación" en *LCBA* y sus efectos en cuanto al contenido y la forma de la obra.

En sus propias palabras, Bernarda se distingue de su madre en el hecho de que "*está en sus cinco sentidos* y *sabe* lo que hace" (los énfasis son nuestros). Dicho de otra forma, el *saber* de Bernarda: a) se origina en su percepción sensorial y su pensamiento concreto del mundo; b) se basa en la razón ('lo que interpreta a partir de lo que ve, oye, toca, prueba y huele'); y c) se manifiesta en el control estricto que ejerce sobre su casa. Ahora bien, si invertimos la lógica de Bernarda sobre su estado de cordura y su pensamiento concreto, el saber de María Josefa es, al contrario, el de una *vidente*, porque esta puede ver "a través de" y "más allá de" lo concreto.

Por consiguiente, la *loca* percibe, siente, expresa y comprende el mundo de manera distinta: a) capta una realidad superior e invisible; b) no reprime ni sus emociones ni sus deseos; y c) se rebela ante la idea de ser controlada por nadie. De ahí que, desafiando toda lógica humana (el 'saber' de Bernarda), María Josefa consiga escaparse de su cuarto cerrado a doble vuelta de llave, y que aparezca en el escenario ataviada con flores y joyas, objetos vedados para las mujeres de la casa.

En resumidas cuentas, ante el desafío y el peligro subversivo del orden que encarna la *loca*, el saber, como ya señalamos más arriba, solo tiene tres opciones: explicar, redimir o desbaratar lo *monstruoso*. Por esta razón, antes de que caiga precipitadamente el telón de clausura en el Acto I, Bernarda opta por desbaratar a María Josefa, su *madre-monstruo*, y ordena que todas las mujeres de la casa la sujeten, la sometan y la devuelvan a su encierro como una medida correctiva ante la amenaza que representa su locura para "la paz" en el microcosmo de Bernarda. Esa "paz" consiste en mantener el orden (o sea, la ausencia de caos) mediante la aniquilación del deseo, el aplastamiento inmediato de todo intento de rebelión y el silenciamiento de la expresión de cualquier forma alternativa de pensar y de ver el mundo.

> BERNARDA. - ¡Encerradla!
>
> MARÍA JOSEFA. - ¡Déjame salir, Bernarda!
>
> **(La criada coge a María Josefa)**
>
> BERNARDA. - ¡Ayudarla vosotras!
>
> **(todas arrastran a la vieja)**
>
> Telón rápido (Lorca, p. 187-188)

Esta escena cargada de violencia demuestra que Bernarda aplasta sin piedad cualquier intento de rebelión y demanda de libertad; pero, sobre todo, que la *loca* ha pagado un alto precio al decirle la verdad al poder sobre lo

cedotic

que puede ver *a través de* las paredes de su cárcel y lo que *ve venir*. Ahondaremos sobre este aspecto en el próximo apartado, dedicado a la función de la *loca inocente* como una *vidente* en *LCBA*.

La *loca inocente* y su función de *vidente*

En su breve recuento de la historia de la locura en la Europa medieval y renacentista, Massip Bonet (2012) indica que este término englobaba al demente, al *necio*, al tullido y a todos aquellos calificados como "desvíos de la naturaleza" al estar afectados por alguna deformidad física (particularmente al jorobado). En este segundo apartado, enfocaremos al personaje de María Josefa como un arquetipo de la *necia*, también llamada *loca inocente*. Según Delcampo (2018), el *loco inocente* se distingue del *loco furioso* en que su comportamiento nunca degenera en la violencia, así como por la siguiente lista de criterios que establece el estudioso (transcribiremos la cita completa por motivos de mayor claridad):

> A medio camino entre la enfermedad y el castigo divino, entre la burla que provocan sus comportamientos estrafalarios en los viandantes y el peligro de subversión que conlleva la lengua mordaz y satírica de algunos de ellos, el loco es un sujeto repudiado, ignorado, excluido, pero que provoca la curiosidad, el asombro o la compasión. Inocente en su sinrazón, no está falto de la capacidad de ver, en su extraño mundo, aquello que permanece opaco y oscuro a los cuerdos. Goza además de la libertad irrefrenable de manifestarlo en público. Son los apestados, los leprosos de la modernidad, pero también los más pobres y miserables, aquellos a los que Cristo convocó en su nacimiento, y a los que dirigió insistentemente su magisterio (p. 17-18).

La dignificación lorquiana del ser marginado

El análisis de Delcampo permite, en primer lugar, vincular las figuras del *loco inocente* y la *loca* bufonesca en *LCBA* que analizamos páginas atrás. Ambos locos, en efecto, provocan risa y befa por su comportamiento estra-

falario y su posible deformidad; mientras que su lengua mordaz y satírica constituye un peligro de subversión que perturba un orden establecido. En consecuencia, el loco puede despertar sentimientos de curiosidad, asombro o hasta compasión en los demás miembros de la sociedad; pero se trata, sobre todo, de un ente abyecto que sufre la marginalización social (Kristeva, 1988, p. 11). De ahí que, paradójicamente, esa misma exclusión sea la que le permite al loco gozar de la libertad de decir y de hacer lo que quiera.

Ahora bien, como tan oportunamente lo señala Delcampo, el enfoque intencional del ministerio de Cristo en el inocente, el enfermo, el débil, el marginado, el pobre de espíritu y de bienes materiales, hace que estos no solo gozaran de la cercanía de su presencia, sino también que fuesen convocados a su nacimiento. Esta última observación nos permite emitir, por ende, una hipótesis novedosa sobre la intrigante escena de la segunda y última aparición de María Josefa en el Acto III de *LCBA*. En efecto, unos minutos antes del momento climático cuando Adela es descubierta en compañía de Pepe en el corral, y que precipita la tragedia final de su suicidio, nos topamos con la *loca inocente* intentando escapar de la casa, pero esta vez con una oveja en brazos (otro desafío al saber concreto del sensato). En su monólogo en parte cantado –un "canto de la loca", por así decirlo– donde se entremezclan, sin ton ni son, los insultos contra los miembros de la familia Alba y las tiernas palabras para con la oveja, María Josefa expresa la convicción de haber sido convocada al portal de Belén y de estar dirigiéndose allí (los énfasis son nuestros):

> MARÍA JOSEFA. –
> Ovejita, niño mío,
> vámonos a la orilla del mar.
> La hormiguita estará en su puerta,
> Yo te daré la teta y el pan.

cedotic

Bernarda, cara de leoparda.
Magdalena, cara de hiena.
Ovejita.
Meee, meee.
Vamos a los ramos del portal de Belén.

Ni tú ni yo queremos dormir.
La puerta sola se abrirá
y en la playa nos meteremos
en una choza de coral.

Bernarda, cara de leoparda.
Magdalena, cara de hiena.
Ovejita
Meee, meee.
¡*Vamos a los ramos del portal de Belén*! (Lorca, p. 263-264)

Es notable, en el fragmento citado, la anáfora del anclaje geográfico del portal de Belén y la función de estribillo que tiene este verso en el "canto de la loca". La estudiosa Bugliani (2001) ya ha señalado la existencia de una red conceptual entre el nombre compuesto de María Josefa (los nombres de los padres de Cristo), el hecho de que la abuela cargue en sus brazos a un cordero al que llama su hijo (símbolo del Cordero de Dios), y que esté de camino a Belén. La estudiosa intuye aquí, por ende, un posible contraste entre la vida auténtica de José y María por oposición al fariseísmo de Bernarda. No obstante, la conocida sensibilidad de Lorca ante la injusticia social y su solidaridad demostrada, desde muy temprana edad, para con los marginados –gitanos, negros y homosexuales– (Gryzs 2009) parecen apuntar también hacia otra dirección.

En primer lugar, en el universo lorquiano, María Josefa, segregada por la sociedad y su propia familia, es dignificada y reverenciada porque este

ser "débil y pobre de espíritu… en su demencia lleva la señal de Dios, que [la] ha elegido y [la] ha habitado" (Massip Bonet, 2012). Con esto cobra sentido que la *loca inocente* cargue en sus brazos un cordero (un símbolo divino), y que vaya de camino al Portal de Belén para ver a Dios cara a cara. En segundo lugar, y paradójicamente, la demencia de la octogenaria le permite, asimismo, ser el personaje más libre de *LCBA* a pesar de su triple confinamiento –en la casa, en su cuarto y en su propio cuerpo– porque María Josefa logra escapar físicamente del control de Bernarda y trasladarse mentalmente a un mundo imaginario: "La puerta sola se abrirá/ y en la playa nos meteremos/ en una choza de coral" (Lorca, p. 264). En la "ínsula de su locura", a la orilla del mar y lejos del "maldito pueblo sin río, pueblo de pozos" (Lorca, p. 156), María Josefa es un ser completamente libre y feliz.[6]

"Ver", "no ver" y "no querer ver": grados de visión en *LCBA*

Amén de la dignificación de la *loca inocente* y su forma de libertad, María Josefa también es una *vidente*, por cuanto "la sabiduría de los hombres sensatos es a menudo corta de miras, mientras que los locos ven más allá" (Bonnet 2012). Dicho de otra forma, la anciana tiene la facultad de ver "lo que permanece opaco y oscuro a los cuerdos" (Delcampo 2018, p. 18). En esto, María Josefa hace realidad lo que La Poncia afirma de forma figurada: "las viejas vemos a través de las paredes" (Lorca, p. 203). Como demostraremos a continuación, a lo largo de *LCBA*, Lorca hila hábilmente una red capilar de motivos en torno a los actos perceptivos de ver/ser visto y de ver/no querer ver, que permite categorizar a los personajes de La Poncia, María Josefa y Bernarda según sus "grados de visión" respectivos.

6 Por falta de tiempo y espacio, dejaremos simplemente constancia de que la libertad y la felicidad, en la "ínsula del loco", es un tópico de gran fortuna literaria en el contexto del humanismo (baste con citar El elogio de la locura, la Nave de los necios y hasta Gargantua de Rabelais). Huerta Calvo (1986) relaciona el tema con el personaje del bufón en el entremés del Siglo de Oro.

cedotic

La Poncia como ojo panóptico de la casa-cárcel

En el Acto II resalta el uso reiterativo del sustantivo "ojos", el verbo "ver" y el adjetivo "ciega" (con 11, 13 y 2 recurrencias respectivamente). La Poncia, quien, en cierta manera, tiene algunas de las características de una *graciosa* del teatro del Siglo de Oro (Arango 1980, p. 377),[7] ve físicamente lo que Bernarda *no quiere ver*, y la exhorta a que abra los ojos para percatarse de la realidad, o sea, la gravísima crisis en su hogar:

> LA PONCIA. - Yo no acuso, Bernarda. Yo sólo te digo: abre los ojos y verás.
>
> BERNARDA. - ¿Y verás qué?
>
> LA PONCIA. – Siempre has sido lista. Has visto lo malo de las gentes a cien leguas; muchas veces creí que adivinabas los pensamientos. Pero los hijos son los hijos. Ahora estás ciega. (Lorca, p. 227)

Más adelante, en el Acto III, La Poncia comenta de nuevo, pero esta vez con otra criada, acerca de la ceguera voluntaria de Bernarda por su soberbia, por cuanto esta última no soporta la idea de perder el dominio sobre su casa:

> PONCIA. –Cuando una no puede con el mar lo más fácil es volver las espaldas para no verlo.
>
> CRIADA. –Es tan orgullosa que ella misma se pone una venda en los ojos. (Lorca, p. 260)

Por una parte, La Poncia afirma que tiene, a diferencia de Bernarda, "la cabeza y las manos llenas de ojos" (Lorca, p. 204). Con esta expresión figurada, muy propia del habla popular andaluz, el ama de llaves se auto-fi-

7 El personaje de La Poncia ameritaría un futuro estudio como una posible graciosa –un personaje distinto al loco o bufón que encarna María Josefa– en LCBA. Según Arango, el gracioso consiste en: a) un desdoblamiento del personaje central y encarna una fuerza de contraste con este; b) sirve para que la seriedad no resulte excesiva; c) es una figura noble dramáticamente [...] y suele servir como contrapeso de lo real, haciendo en ocasiones que una situación se convierta en farsa o que produzca comicidad o emoción; d) hace que el héroe y el chistoso sirvan como unidad dramática.

gura como una guardiana de la casa-cárcel, que vigila a las hijas de cerca y de forma continua, aun cuando estas no son conscientes de ello. De ahí el asombro de Adela, en el Acto II, cuando La Poncia la acusa de haberla visto exhibiéndose semidesnuda en la ventana de su cuarto durante una de las visitas de Pepe a su prometida, Angustias (Lorca, p. 204). Esa disociación entre ver/ser visto es un concepto esencial del panóptico, que Foucault (2002) intuye como una metáfora de la sociedad disciplinaria contemporánea. El panóptico, un modelo de prisión ideado por el filósofo británico Jeremy Bentham (1791), consistía en una cárcel de diseño circular que requería, idealmente, la presencia de tan solo un guardia apostado en una torre central; mientras que una retroiluminación de los calabozos les impedía a los confinados esconderse en la sombra. Al estar el vigilante a contraluz, este nunca podía ser visto por los reclusos, y, en consecuencia, les era imposible a estos saber cuándo los observaba el guardia. Según la teoría del panóptico, los presos acabarían interiorizando la vigilancia secreta y continua del guardia, por lo que se comportarían según las normas establecidas por la sociedad.

En la casa-cárcel de Bernarda, La Poncia actúa como un todopoderoso ojo panóptico que puede ver a las hijas sin ser vista; pero el sistema falla porque las hijas se niegan a internalizar la vigilancia de la criada y siguen rebelándose contra las normativas decretadas por Bernarda. Este fallo abre, pues, tres alternativas para las mujeres de la casa: 1) la liberación por la alienación mental (María Josefa vive en el universo paralelo de su locura); 2) la liberación por la muerte física (Adela cortocircuita el sistema del panóptico al suicidarse); 3) el castigo, con un confinamiento aún más cruel y opresor (la muerte de Adela genera más años de luto para todas).

Los oráculos de la loca-vidente en la estructura compositiva de LCBA

Páginas atrás, analizamos los paradigmas opuestos del saber de Bernarda, basado en lo que esta capta con sus cinco sentidos, y el saber de la *loca* quien "ve a través de" y "ve más allá de". En *LCBA*, la marcada presencia de la red semántica de la vista sirve también, pues, para poner de realce la capacidad milagrosa de María Josefa de captar una realidad superior sin

cedotic

tener que salir de su cuarto, vigilar o espiar a nadie. En efecto, a diferencia de Bernarda (ciega voluntaria) y de La Poncia (el ojo panóptico de la casa-cárcel), el don de visión sobrenatural tradicionalmente atribuido al *loco inocente* le permite a María Josefa *ver lo que no quiere ver*, es decir, la desolación de las hijas, su represión emocional, la falta de amor materno y su frustración sexual:

> MARÍA JOSEFA. - No, no me callo. *No quiero ver* a estas mujeres solteras, rabiando por la boda, haciéndose polvo el corazón... (Lorca, p. 187)

Por otra parte, como *vidente*, María Josefa predice también el final de la obra, por medio de un oráculo premonitorio que recicla alegorías y mitos de origen bíblico, como la del grano de trigo de las parábolas del Nuevo Testamento (una figuración de las hijas), o la representación de Pepe como un Goliat peligroso para las mujeres de la casa:

> MARÍA JOSEFA. -Pepe el Romano es un gigante. Todas lo queréis. Pero él os va a devorar porque vosotras sois granos de trigo. No granos de trigo. ¡Ranas sin lengua! (Lorca, p. 267).[8]

La predicción de la *loca inocente* coopera en la estructura compositiva de *LCBA* al trasladar a los personajes y al público/lector a un espacio imaginario –el universo mental de María Josefa– en el que todos somos testigos del final de la obra. Y, en efecto, unos minutos más tarde, las luchas intestinas entre Angustias, Martirio y Adela por el amor de Pepe culminan con el suicidio de Adela al creer que su amante ha muerto a manos de Bernarda. Como bien lo intuyera María Josefa, Pepe, al fin y al cabo, sí que "las ha devorado a todas" al usar a las mujeres de la casa como objetos para: 1) medrar (con el dinero de Angustias); 2) satisfacer su deseo sexual (con el cuerpo de Adela); 3) inflar su ego masculino al instigar fantasías sexua-

8 La intertextualidad explícita del discurso de María Josefa con las Sagradas Escrituras, que actúan aquí como un palimpsesto, permite intuir la posibilidad de un análisis exegético de las profecías de la loca vidente de acuerdo a los cuatro sentidos de la Biblia (literal, alegórico, anagógico y moral), pero, por falta de tiempo y espacio, nos contentaremos con avanzar esta hipótesis y dejarla en el tintero para un estudio futuro.

les (en la imaginación de Martirio), y provocar escenas de celos entre las hermanas. Sin embargo, la negra ironía de *LCBA* consiste en que Pepe no ha tenido ni que levantar el dedo meñique para controlar y destruir a las hermanas Alba. Estas se han devorado mutuamente, y Martirio se está autodestruyendo emocional y psicológicamente: "Tengo el corazón lleno de una fuerza tan mala, que, sin quererlo yo, a mí misma me ahoga", (Lorca, p. 273).

En resumidas cuentas, el anuncio final de Bernarda de que "nos hundiremos en un mar de luto" (Lorca, p. 280) y sus repetidos gritos de "silencio", implican, por una parte, callar para siempre la *verdad* de los hechos ocurridos en su casa (lo que la matriarca se negó a ver y prevenir); y, por otra parte, silenciar el *decir veraz* de La Poncia y la *loca*, las dos únicas parresiastas que se yerguen contra Bernarda. Nos ocuparemos de este último aspecto a continuación.

Formas de la *parrhesía* en LCBA

Es de acervo común que la palabra "silencio" constituye un leitmotiv en *LCBA*, y que el término solo aparece bajo la forma de un mandato en boca de Bernarda (7 recurrencias). En efecto, la demanda de silencio constituye tanto su primera como su última réplica en la obra:

> 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! [...] ¿Me habéis oído! Silencio, silencio he dicho. ¡Silencio! (Lorca, p. 280)

En el microcosmo que ha creado entre los muros de su casa, Bernarda anula el derecho de todas las mujeres a tener acceso a la palabra, a hablar y opinar. Para la matriarca, en efecto, el silencio constituye un paradigma intercambiable con los de dominio y solaz; por cuanto el silencio reinante le permite negar la situación destructiva en la que están sumidas sus hijas.

cedotic

En esto Bernarda exhibe una lógica perversa de que "como no escucha nada, luego no ve nada":

> PONCIA. - ¿Estás todavía aquí?
>
> BERNARDA. – Disfrutando este silencio y sin lograr ver por parte alguna "la cosa tan grande" que aquí pasa según tú. (Lorca, p. 256)

Ahora bien, ante la tiranía de Bernarda y el control totalitario que ejerce sobre el discurso, somos testigos, por medio de Poncia y de María Josefa, de lo que Foucault define, en *El gobierno de sí y de los otros*, como la *parrhesía*. De forma simplificada, la *parrhesía* opera cuando "un hombre se yergue ante un tirano y le dice la verdad... y el parresiasta será quien diga la verdad, y, por consiguiente, se diferencie de todo lo que pueda ser mentira y adulación" (Foucault, 2011, p. 67, 69). La *parrhesía* o *decir veraz* consiste en una forma determinada de decir la verdad sin que esta quede definida por su contenido (Foucault, 2011, p. 355); y sin seguir las estrategias retóricas de un discurso demostrativo, persuasivo, didáctico o discusivo. El parresiasta asume, por ende, el riesgo de decir la verdad sin saber cuáles serán las consecuencias a las que habrá de atenerse por ello, incluyendo la posibilidad de morir por haber dicho la verdad. A continuación, veremos cómo se distinguen las manifestaciones de la *parrhesía* en el caso de La Poncia y María Josefa, quienes se alzan ante Bernarda y le dicen la verdad.

La Poncia y el "pacto de la *parrhesía*"

Como venimos diciendo, Bernarda tiene el total control sobre el discurso en *LCBA*. Y, aunque la matriarca siempre manda a callar a los demás personajes, en muy contadas ocasiones también los autoriza a hablar. Por este motivo, en esos momentos cuando Bernarda le concede la palabra a La Poncia –quien, como criada, está en una posición de inferioridad jerárquica y es una extraña en la casa– opera entre ambas lo que Foucault (2015) llama el "pacto de la *parrhesía*"; el cual se define en estos términos:

> The stronger person, the master, opens up a space of freedom, a space of the right to speak for the person who is not the master, and he asks him to speak, to tell the truth, a truth that may upset him, the master, but for which he commits himself to not punishing the person who tells it, who utters it, and to leave him free; that is to say he commits himself to separating what is stated from the person who states it (p. 226).

Como botón de muestra de la activación del "pacto de la *parrhesía*", podemos citar, por ejemplo, la escena en la que La Poncia encuentra el retrato de Pepe escondido entre las sábanas de la cama de Martirio, y Bernarda la autoriza a declarar sin miedo dónde estaba el objeto: "Dilo sin temor" (Lorca, p. 221). Asimismo, al final de la violenta disputa entre madre e hijas por el retrato robado, La Poncia pide la palabra, y Bernarda le concede, de nuevo, este privilegio insólito: "Habla. Siento que hayas oído... Habla, te conozco demasiado... ¿Me tienes que prevenir de algo?" (Lorca, p. 225, 227). Como ilustran ambos casos, el permiso de hablar libera a La Poncia de sus obligaciones y sus limitaciones, y, como parresiasta, enuncia sin rodeos la verdad sobre la situación desastrosa en el hogar de Bernarda, aun cuando no sabe cuál será el precio a pagar por ello. En estos momentos somos, pues, testigos de *parrhesía* por cuanto se trastocan los roles sociales, y la criada puede denunciar las conductas erróneas de su ama y hasta darle consejos.

La retórica del *decir veraz* de La Poncia, bajo el amparo del "pacto de *parrhesía*", se origina en la prudencia y se manifiesta en una retórica de la reticencia (*aposiopesis*). Así, en segmentos como: "Yo no acuso, Bernarda" (Lorca, p. 227); o "Bernarda, yo no quiero hablar porque temo tus intenciones" (Lorca, p. 258). No obstante, La Poncia también hace gala de socarrona ironía, y apuntala su discurso parresiasta con estratégicas preguntas retóricas, cuya intención es hacerle decir a Bernarda lo que esta sabe, pero no quiere reconocer, con respecto a sus hijas:

cedotic

> PONCIA. –Bueno, a Martirio... *(Con curiosidad.)* ¿Por qué habrá escondido el retrato?
>
> BERNARDA *(Queriendo ocultar a su hija)*. –Después de todo, ella dice que ha sido una broma. ¿Qué otra cosa pudo ser?
>
> PONCIA *(Con sorna)*. –¿Tú lo crees así?
>
> BERNARDA *(Enérgica.)*. –No lo creo. ¡Es así!
>
> PONCIA. –Basta. Se trata de lo tuyo. Pero si fuera la vecina de enfrente, ¿qué sería?
>
> BERNARDA. – Ya empiezas a sacar la punta del cuchillo. (Lorca, p. 228)

El brillante uso de la ironía y de las preguntas retóricas le permite a la parresiasta revelar lo que Bernarda "no sabía que sabía", y poner a esta última en presencia de una verdad que "no puede aceptar, que no puede rechazar y que [la] conduce a la injusticia, la desmesura, la locura y la ceguera" (Foucault, 2011, p. 73). En efecto, ante el *decir veraz* de La Poncia, Bernarda se pone de inmediato a la defensiva y sanciona sistemáticamente a la criada con un mandato de silencio, no sin antes recordarle su posición de inferioridad social, la dependencia económica y la protección existente en la relación ama/sierva. Por consiguiente, el privilegio de tomar la palabra que otorga el "pacto de la *parrhesía*" queda revocado, y los roles de superior/inferior reestablecidos:

> PONCIA. – Mejor será que no me meta en nada.
>
> BERNARDA. Es lo que debías hacer. Obrar y callar a todo es la obligación de los que viven a sueldo. (Lorca, p. 231)

El *dezir veraz* de la *loca*

En su estudio clásico sobre la literatura bufonesca y del loco, Márquez Villanueva (1985) recuerda que la sociedad solía "neutralizar" al loco al marcarlo con atributos de fácil reconocimiento (caperuza con cascabeles, sayo colorido, cetro burlesco, etc.), cuya función era doble: crear un estigma

deshumanizador, pero también asignarle un papel de elemento marginal y pasivo dentro de la sociedad, y liberarlo así de toda responsabilidad jurídico-moral. Por otra parte, el señalamiento del alienado provenía también de sentirlo como "un ser en oscura relación con lo numinoso. El loco ha sido considerado entonces como voz de la verdad absoluta e irreprimible" (Márquez Villanueva, p. 502). Por lo tanto, a diferencia de La Poncia, limitada por su posición jerárquico-social y de extraña en la casa, la demencia de María Josefa le permite ejercer su función parresiasta desde una plataforma distinta y más potente. En efecto, cuando irrumpe por primera vez en el escenario al final del Acto I, María Josefa se dirige a Bernarda como a un par, sin pedirle permiso para hablar, y hasta dándole órdenes: "Bernarda, ¿dónde está mi mantilla?... ¡Bernarda, dame mi gargantilla de perlas!" (Lorca, p. 186). La reacción inmediata de Bernarda, ante la toma de palabra de María Josefa, consiste en cuestionar la presencia de su madre en un espacio socio-comunitario (el escenario), y sancionar su entrada como una violación a la ley de segregación espacial a la que está sujeta la *loca* ("¿Por qué la habéis dejado entrar?", Lorca, p. 186).

El encierro físico de María Josefa, en un cuarto aislado de la vivienda, puede interpretarse como una *abismación* que reduce la obra a la escala de los personajes y que refleja, como en un espejo interno, la reclusión de sus nietas en la casa-cárcel. Ahora bien, el uso del *decir veraz* desde esa misma posición de exclusión social/familiar hace que María Josefa pueda pasar por completo del "pacto de *parrhesía*" –donde opera un trastrocamiento negociado de la jerarquía y una suspensión de las normas sociales– y que su discurso parresiasta no requiera hacer gala ni de prudencia, ni de ironía, ni de socarronas preguntas retóricas. En su *decir veraz*, en efecto, María Josefa describe con discernimiento la disfuncionalidad tóxica de la familia, y equipara el encerramiento de todas las mujeres a estar "muertas en vida", porque, como se sabe, la única salida de la casa-cárcel de Bernarda estriba en el matrimonio o la muerte.

Ahora bien, nos llama la atención, al respecto, la siguiente réplica de la *loca*: "Nada de lo que tengo quiero que sea de vosotras... porque ninguna

cedotic

de vosotras se va a casar. ¡Ninguna!" (Lorca, p. 186).[9] Por supuesto, estas palabras de María Josefa podrían ser despachadas rápidamente como un nuevo desvarío, pero, en esto, fallamos al no captar la profunda complejidad del personaje lorquiano y los distintos niveles de significado de su discurso. Por ejemplo, en un sentido literal, se puede interpretar este segmento como una predicción del final de la obra: las nietas no heredarán las joyas de María Josefa, porque ninguna logrará salir de la casa por vía del matrimonio (y, por ende, todas morirán allí). Sin embargo, desde la perspectiva de la *parrhesía*, donde la *verdad* queda desligada del contenido del discurso, es posible intuir aquí una poderosa declaración de resistencia ante la opresión y una manifestación de la voluntad de la anciana de *sobrevivir* a pesar del encierro injusto al que está sometida. En efecto, dado que la herencia solo se reparte a la muerte del testador, la abuela estaría implicando que, a diferencia de sus nietas, ella no se proyecta muriendo en la casa-cárcel. Iluminada por su individualismo, su deseo de sobrevivir, su amor a la libertad, y su rechazo ante la estructura social opresiva de la familia, la *loca* se distingue de sus nietas al representar una vía alternativa de superación ante el confinamiento físico y la "muerte en vida". Por lo tanto, al tratarse de un ente mentalmente libre en su alienación, María Josefa no acepta ser una víctima pasiva de la situación, sino que intentará rebelarse y escaparse una y otra vez.

La *loca vidente*, que no opera bajo "el pacto de la *parrhesía*", le arroja en cara a su tiránica interlocutora "una verdad tan violenta, tan abrupta, dicha de una manera tan tajante y definitiva" (Foucault, 2011, p. 73), que a Bernarda no le queda más que callarse, sofocarse de ira o pasar a un registro de violencia física. Por consiguiente, ante la aserción fantasiosa de la anciana con respecto a irse lejos de una casa donde "los hombres huyen de las mujeres… [y] casarse con un varón hermoso a la orilla del mar", surge una primera sanción de silencio por parte de Bernarda: "¡Calle usted, madre!" (Lorca, p.186). La loca parresiasta, sin embargo, se niega a callar y se

9 Cabe señalar que ese mismo concepto de estar "muertas en vida" será reciclado por María Josefa en el Acto III, donde predice el final de la obra: "¿Por qué aquí no hay espuma? Aquí no hay más que mantos de luto" (p. 266).

yergue ante la tirana para decirle la verdad sobre sus abusos de poder, a la vez que verbaliza el dolor de las hijas que ha internalizado:

> MARÍA JOSEFA. –No, no callo. No quiero ver a estas mujeres solteras rabiando por la boda, haciéndose polvo el corazón, y yo me quiero ir a mi pueblo. ¡Bernarda, yo quiero un varón para casarme y tener alegría! (Lorca, p. 187)

En resumen, la *parrhesía* de María Josefa "logra establecer lazos entre la libertad y la verdad que afectan profundamente al modo del ser del enunciado, obligándolo a ligarse con lo que ha dicho" (McDonnell, 2020, p. 37). La decisión de "no callar" es, pues, un acto de libertad en sí, en el que la *loca vidente* demuestra su coraje y su pleno compromiso con el *decir veraz*, incluyendo la asunción de los riesgos que su acto discursivo conlleva. María Josefa acabará siendo reducida, amarrada y devuelta a su calabozo en la casa-cárcel por esas mismas mujeres a quienes defendiera ante Bernarda. El temor, la falta de coraje, la abulia, la sumisión total ante la madre y la interiorización de la idea de encontrarse en una situación sin salida, hace que las hijas acallen su conciencia y su propia voz para obedecer a las órdenes injustas de Bernarda.

La función mediadora de la *loca*

Como ya sabemos, el saber sobrenatural del loco se afianza en su exclusión de una comunidad sociocultural dada, donde el sentido de pertenencia se basa en el seguimiento de las normas del grupo y el respeto a su estructura, la mentalidad colectiva y/o las manifestaciones culturales o lingüísticas que le son propias. No obstante, como ente abyecto que existe y se desenvuelve en la marginalidad, el alienado no se conforma con las ideas comunes y las conductas de la sociedad, sino que crea su propio sistema de valores nacidos de su espíritu radicalmente individualista, y que lo libera de la sociedad y las desilusiones del grupo. María Josefa es una individualista que se resiste ante la imposición de un confinamiento, y el microcosmo de la casa de Bernarda es un reflejo de una sociedad que, así como oprime al

cedotic

loco, también aplasta toda manifestación de libertad individual en cualquier ámbito.

Así pues, a diferencia de la sociedad adoctrinada y presa de su propio sistema de creencias y valores, el loco, liberado por su segregación, puede ver los problemas reales "desde afuera" e intuir la verdad. Su facultad de ver "a través de" y "más allá de" convierte a María Josefa en una mediadora entre los personajes de la obra y, asimismo, la anciana se erige como una figura de mediación entre el escenario y el público o lectores. Aunque la función mediadora entre los personajes también puede extenderse en parte a La Poncia, quien intenta, sin éxito, mediar entre madre e hijas y en las disputas de las hermanas por Pepe, la criada no tiene la conexión privilegiada con el público que tiene la *loca*. En las secciones siguientes, nos ocuparemos de este vínculo entre exclusión y mediación en *LCBA*, que nos llevará a la culminación de este estudio.

La loca como figura de mediación entre los personajes

La exclusión social de María Josefa hace que esta última se desenvuelva en un espacio dramático distinto del de los demás actantes. En efecto, según la distinción del espacio dramático de Issacharoff (1981, p. 215), el espacio creado por el dramaturgo puede ser clasificado como *mimético* (representado visualmente en el escenario) o *diegético* (comunicado verbalmente por un personaje, pero invisible para el público). El espacio de confinamiento de María Josefa es, pues, diegético, por cuanto siempre permanece invisible para el público y solo existe en los diálogos de los personajes. En consecuencia, su estado de alienación mental y su capacidad sobrenatural de forzar cerrojos hacen que María Josefa viva en la liminalidad, entre el mundo de los locos y de los cuerdos, dos mundos que están representados por los espacios dramáticos diegético (su cuarto-calabozo) y mimético (el escenario). Sin embargo, es ese posicionamiento "en el umbral de dos mundos" que, justamente, le permite a María Josefa ver "desde afuera" lo que pasa "dentro de" la casa, y así tener una perspectiva distinta, pero no menos lúcida, sobre los eventos de la *historia*. El vaivén de María Josefa entre ambos mundos y ambos espacios dramáticos, o sea, el de su locura

y el de la realidad que viven los personajes en el escenario, le permite, pues, operar como: 1) una figura de mediación entre los personajes; 2) una figura de contraste con respecto a Bernarda; 3) una figura de complementariedad (¿o simbiótica?) con la rebelde Adela.

En primer lugar, la abuela internaliza el sufrimiento de las hijas y actúa como su portavoz ante la madre, por lo que su discurso parresiasta, enunciado en el espacio dramático mimético, provoca un efecto de disonancia con respecto a la hegemonía del discurso captada por Bernarda. En segundo lugar, sus actos grotescos y disruptivos operan como unos espejos deformantes que provocan la risa, al contrastar con el orden despótico y el autocontrol encarnados por Bernarda. Por último, las bufonerías de María Josefa reflejan también, desde el corazón mismo de la obra, los actos de desobediencia de Adela, así como su progresiva liberación sexual y su intento de escapar. Concretamente, a mediados del Acto I, Adela desobedece la prohibición materna de llevar otro color que no sea el estricto negro de luto, y se pone su vestido verde –un color de alto valor simbólico en el universo de Lorca– para pavonearse ante las gallinas. Y, con un logrado efecto de simetría compositiva en *LCBA*, la abuela aparece al final del Acto I ataviada de flores y declarando que quiere un hombre para tener alegría y casarse. Por último, la *loca inocente*, que ve "a través de" y "más allá de" desde el umbral entre dos mundos, les revela *indicios* a los demás actantes sobre el desenlace trágico de la *historia*. Pensamos, por ejemplo, en su aviso a Martirio durante su encuentro en el Acto III ("Pepe el Romano es un gigante. Todas lo queréis. Pero él os va a devorar...", Lorca, p. 267); o cuando revela la verdad de la toxicidad materna de Bernarda al animalizarla como una hembra de leopardo ("Bernarda, cara de leoparda", Lorca, p. 266). Este animal es el más pequeño en el mundo de los grandes felinos, pero no por eso es menos carnívoro y feroz; por lo que resulta incongruente e incompatible la relación materna de Bernarda con sus hijas de características ovejunas (como la sumisión, el silencio, la apatía, la abulia, etc.).

Desafortunadamente, Martirio decide ignorar, pecando de soberbia, la amonestación de su abuela con respecto a Pepe y el peligro de esa ma-

cedotic

dre "carnívora" (con la que se aliará, a pesar de todo, para echar abajo a Adela). Es más, Martirio saca a María Josefa del escenario a empujones y a pesar de sus lágrimas, y, al reenviarla a su espacio asignado de confinamiento, cierra la puerta. Al tener en cuenta que los gestos de Martirio están dictados por las acotaciones escénicas de Lorca, y dado que "el escenario [vuelve] significativo todo lo que aparece en su espacio" (Ubersfeld, 1989, p. 26-27), el portazo de Martirio es, pues, un signo paraverbal con un significado a interpretar. El gesto de cerrar la puerta es lo que Larthomas llama, en su atinado libro dedicado al lenguaje dramático, "un gesto de reemplazamiento". Estos gestos dramáticos, que tan fácilmente pueden pasar desapercibidos para el espectador, pero no para un lector avisado, comunican algún tipo de información, o una serie de referencias que permiten predecir el desarrollo e incluso el desenlace de la obra (Larthomas, 1972, p. 88). Al dar ese portazo, Martirio ha demarcado de forma visible el "umbral" que separa el espacio *diegético* reservado a la loca y el espacio *mimético* del escenario cuyo acceso tiene negado (Lorca, p. 268-269). No obstante, si, a primera vista, parecería que la nieta ha expulsado a la abuela del escenario para confinarla, lo que Martirio ha hecho, en realidad, es encerrarse simbólicamente a sí misma –y sin escapatoria– dentro del espacio *mimético* de la casa-cárcel. Este "gesto de reemplazamiento" constituye, pues, un *indicio* sobre el trágico final de la obra, con un encierro todavía más duro para Martirio y todas las mujeres de la casa.

La loca como nexo entre la escena y el público

En la segunda sección de este ensayo sobre la *loca* bufonesca mencionamos que, a pesar de ser el personaje más avisado, el bufón también es el menos creíble a la hora de arrojar luz sobre la verdad y los secretos ocultos en la obra. Ahora bien, por desgracia, nuestra percepción y relación con María Josefa están predeterminadas o predefinidas por los demás actantes; y la credibilidad de la anciana está puesta en tela de juicio ya desde las primeras escenas de la obra, por las caracterizaciones negativas de los demás personajes con respecto a su "monstruosidad", y la risa general ante sus dichos o sus actos grotescos. Así pues, aun antes de que aparezca la *loca* en el escenario, ya estamos prejuiciados contra ella y desconfiamos

de ella–aunque no le perdemos el cariño ni la compasión– en cuanto a su capacidad de comunicar ninguna verdad.

Este factor nos impide, por consiguiente, intuir la función de *nexo* que tiene María Josefa entre el escenario y el público o lector, a la vez que anula nuestra capacidad de captar los *indicios* que la anciana nos revela exclusivamente a nosotros con respecto al desenlace trágico de la obra. En efecto, cuando María Josefa se encuentra sola en el escenario y fuera del alcance de la vista y los oídos de los demás actantes, ¿a quién están dirigidos sus monólogos si no es al público presente (que "convive" con los personajes) o al lector de la obra? Concretamente, en su "canto de la *loca*" y desde un espacio al que solo puede acceder por efracción dada su condición de segregada, María Josefa hace llegar al escenario unos *indicios* sobre la obra que plantean hipótesis sobre el futuro y operarán en él dando resultados próximos (Pérez Gallego, 1975, p. 145). En su monólogo con la oveja en brazos, María Josefa afirma que: "Ni tú ni yo queremos dormir. La puerta sola se abrirá" (Lorca, p. 264), y este *indicio* es revelador en cuanto a un personaje que "se niega a dormir" y que pronto saldrá de la casa-cárcel de una forma inimaginable e innatural (en este caso Adela, por medio del suicidio).

En resumen, aunque la *loca vidente* es capaz de intuir una realidad superior, a la vez que nos revela los secretos de la familia y predice el final de la *historia*, la función profética de este personaje –así como el bufón o el gracioso del teatro áureo– "rara vez es tenida en cuenta por el error de la soberbia" (Gómez Heredia, 2021, p. 46). Y, acaso, como espectadores o lectores de *LCBA*, nosotros también caemos en el mismo error de juicio que los demás personajes del drama lorquiano, al despachar los discursos y actos grotescos de María Josefa sin prestarles atención. La caracterización negativa del *loco* en la obra, y nuestra propia suscripción a los prejuicios de la sociedad, hacen que no tomemos en serio la verdad que enuncia este entrañable personaje como *nexo* entre el escenario y la audiencia. Lorca, magistralmente, nos ha puesto frente a un espejo que no solo reflejaba la

cedotic

actualidad social, política y geográfica del autor, y que tanto se ha estudiado para *LCBA*, sino también la nuestra 87 años después.

Conclusiones

En este estudio, dedicado a María Josefa, hemos apuntado a arrojar luz sobre un personaje marginado, y en apariencia secundario, en el desarrollo de la trama de *LCBA*. No obstante, al enfocar a dicha actante bajo el prisma analítico de una figura amplificada de la *loca* como *bufona* teatral e *inocente* de la teología cristiana, hemos mostrado que este personaje brilla no tanto por su omnipresencia en el escenario, sino porque sus escasas intervenciones son de una profundidad conceptual abismal y de un carácter dramático imprescindible. En efecto, sus intrusiones en el escenario por efracción sirven como vigas de sostenimiento para la estructura del drama en su totalidad, y le permiten a Lorca, en primer lugar, crear magníficos efectos de simetría compositiva. En segundo lugar, las interrelaciones de María Josefa con el resto de los personajes hacen de la figura de la *loca* un perfecto elemento de contraste, de complementariedad y, quizá, hasta de simbiosis entre ellos. Por último, mediante los juegos de espejos textuales internos, y el uso de *mises en abyme* en serie, la *microhistoria* de la abuela refleja la *macrohistoria* del confinamiento y la temática de la aniquilación de los deseos contenida en la obra, reduciéndola así a la escala de los actantes.

A la vez alienada y clarividente, provocadora de risa y de compasión, valiente portavoz de la verdad y víctima de violencia, María Josefa es un personaje multifacético en extremo y, sobre todo complejísimo, porque en ella se funden y confunden la apariencia y la realidad. No obstante, la anciana logra sobrevivir en la casa de Bernarda, precisamente, por las contradicciones inherentes a su locura. El motivo de su segregación social es, sin duda, la fuente de su fuerza (ve "desde afuera", "a través de" y "más allá de"), por cuanto le confieren a la *loca* la función de mediadora entre los actantes, así como de *nexo* entre el escenario y el público. Sin embargo, y por encima de todo, María Josefa es una parresiasta digna de Lorca. Su estado

de locura le permite decir grandes verdades, y hasta anunciar el final de la obra, sin que la audiencia y los demás personajes se den por aludidos. En las palabras atinadas de McDonnell, las acciones "monstruosas" (es decir, anómalas y extraordinarias) le permiten a la *loca* "exponer sus verdades indigentes tan difíciles de escuchar, pero que nos permiten comprender nuestro mundo desde el conflicto y lidiar con él, sin pretender resolución última alguna" (McDonnell, 2020, p. 53).

En otras palabras, el *decir veraz* de la *loca* no aspira, pues, a alcanzar insondables verdades metafísicas para entender el mundo y ordenarlo, sino exponer las fracturas internas de un sistema de poder que no permite la libertad de ser y que obliga a vivir de apariencias; un sistema silenciador de la libertad de expresión, que se cierra al diálogo y aplasta la propuesta de alternativas; un sistema que aniquila los derechos humanos más básicos como el de la libre circulación de las personas, la persecución de la felicidad y la satisfacción de los deseos. María Josefa, con todo, lucha para sobrevivir y se arriesga a decir la verdad, aunque pague este acto de valentía con su libertad e integridad física, y solo le quede evadirse al mundo feliz de su locura donde alimenta la esperanza de un día "irse a la orilla del mar para casarse con un varón hermoso".

cedotic

Referencias

Arango, M. A. (1980). *El gracioso: sus cualidades y rasgos distintivos en cuatro dramaturgos del siglo XVII: Lope de Vega, Tirso de Molina, Juan Ruiz de Alarcón y Pedro Calderón de la Barca. Thesaurus: Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, (35), 2, 377-386.

Barthes, R. (1967). *Ensayos críticos*. Seix-Barral.

Bernal, A. (2021). Curso monográfico de bufón. https://www.escueladeteatroarturobernal.com/curso-monografico-de-bufon/

Bergson, H. (2011). *La risa. Ensayo sobre el significado de la comicidad*. Blanco, R. (Trad.), Ediciones Godot.

Bradley, E. (2022). La función de la "loca del pueblo" en *La casa de Bernarda Alba*. [Ponencia inédita]. IX Simposio Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos e Ibéricos, Lee University (marzo de 2022).

Bugliani, A. (2001). Pharisaism: The Biblical Subtext in *La casa de Bernarda Alba*. *Revista Hispánica Moderna*, 54 (1), 80-87.

Ceberio, M. (2010). *La nave de los locos. Historia de la locura, su marginación social y alternativas de cambio*. Editorial Teseo.

Dällenbach, L. (1989). *The mirror in the text*. Whiteley, J. y Hughes, E. (trads.), University of Chicago Press.

Delcampo Tejedor, A. (2018). *El elogio de la locura sevillana: necios, inocentes y bufones en la ciudad de la gracia (siglos XV a XIX)*. Mitáforas Editorial.

Fernández Tresguerres, A. (oct. 2002). De la risa. *El Catoplebas: revista crítica del presente*, 8, p. 3.

Foucault, M. (2011). *El gobierno de sí y de los otros*, Pons, H. (Trad.), Fondo de Cultura Económica.

_____ (2015). Parrēsia. Burchell G. (Trad.), *Critical Inquiry*, 41, (2), 219-253.

_____ (2002). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, Garzón del Camino, A. (Trad.). Siglo XXI.

García Lorca, F. (2017). *La casa de Bernarda Alba*. Vilches de Frutos, M.A. (Ed.). Cátedra Letras Hispánicas.

Gómez Heredia, M. A. (2021). El bufón calderoniano Pasquín: la locura y el mal domesticados. *Alfinge*, 33, 43-64.

Greenfield, S. (1955). Poetry and Stagecraft in *La casa de Bernarda Alba*. *Hispania*, 38 (4), 456-461.

Grzys, O. (2009). *La imagen de las minorías (los gitanos, los negros y los homosexuales) en la obra de Federico García Lorca*. [Memoria de diplomatura]. Universidad de Cracovia.

Huerta Calvo, Javier. Stultifera et Festiva Navis (De bufones, locos y bobos en el entremés del Siglo de Oro). *NRFH*, 34 (2), 691-722.

Issacharoff, M. (1981). Space and Reference in Drama. *Poetics Today*, 2 (1), 211-224.

Kristeva, J. (1988). *Poderes de la perversión*. Siglo XXI.

Larthomas, P. (1972). *Le langage dramatique*. Presses Universitaires de France.

Lindgren, L. (2014). *Porque quiero casarme con un varón hermoso de la orilla del mar: un análisis de lo grotesco femenino de María Josefa en La casa de Bernarda Alba*. [Tesina de Licenciatura], Universidad de Darlarna, Suecia.

Malaquías, L.J. (2012). *Confinamento, amor e loucura em La Casa de Bernarda Alba*. [Tesis de Maestría]. Univerdidade Federal de Uberlândia.

Márquez Villanueva, F. (1985). Literatura bufonesca o del "loco". *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 34, (2), 501–28, http://www.jstor.org/stable/40298680.

Massip Bonet, F. (2012). El personaje del loco en el espectáculo medieval y en las cortes principescas del renacimiento. *Babel: littératures plurielles*, 71-96, https://doi.org/10.4000/babel.2077.

McDonnell, C. (2020). *Parrhesía* bufonesca. Verdad, locura y terapéutica del dolor en *King Lear*. *Boletín de Estética*, 50, 31-56.

Morris, B. (1985). Austere Abode: Lorca's La casa de Bernarda Alba. *Anales de la literatura española contemporánea*, 11 (1/2), 129-141.

Ortega Sierra, S. (nov. 2006). Peleas de *gayos* en el *Cancionero de Baena*: definición, tipología y poética del *dezir* lúdico. *Prologus Baenensis*, 3, https://juanalfonsodebaena.org/Novedades/Revista/ArticleID/127/Peleas-de-gayos-en-el-Cancionero-de-Baena-definici%C3%B3n-tipolog%C3%ADa-y-po%C3%A9tica-del-dezir-l%C3%BAdico-I.

Ortiz Valvieso, P. (2004). *Léxico hebreo-español, arameo-español y español-hebreo, español-arameo*. Cajiao, S. (ed.), Pontificia Universidad Javeriana.

Peres Ramos, C. (2020). *Un análisis de las relaciones de poder en La Casa de Bernarda Alba, de Federico García Lorca*. [Tesis de Maestría]. Universidad Complutense de Madrid, https://eprints.ucm.es/id/eprint/63116/1/TFM%20-%20UCM%20pdf.pdf.

Pérez Gallego, C. (1975). Dentro-fuera y presente-ausente en teatro. Semiología del teatro. Lorenzo, L. y Díez Borque, J.M. (Coord.). Grupo Planeta.

Plumed, J.J., & Rojo, L. M. (2016). El tratamiento de la locura entre los siglos XIX y XX: los discursos sobre la cura en la medicina mental española, 1890-1917. *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, 23 (4), 985-1002.

Temprano, E. (1999). *El arte de la risa*, Seix Barral.

Torres, A. (2017). Las colaboraciones de Rubén Darío en la revista ilustrada "Elegancias": moda y monstruosidades. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 46, 77-89.

Ubersfeld, A. (1989). *Semiótica del teatro*, Cátedra.

cedotic