

## Poncia: reescritura y actualización de *La casa de Bernarda Alba*

Guadalupe Sobrón Tauber

Universidad de Valladolid (España)-Universidad Nacional de Mar del Plata (Argentina) ✉

<https://dx.doi.org/10.5209/tret.94490>

Recibido: 9 de febrero de 2024 • Aceptado: 17 de abril de 2024

**ES Resumen:** En el presente trabajo se aborda la obra *Poncia*, estrenada en octubre de 2023 con dirección de Luis Luque e interpretada por Lolita Flores. Se propone un análisis de la relación entre la obra con su texto de base, *La casa de Bernarda Alba*, atendiendo a los procedimientos de reescritura, el trabajo comparativo con los personajes y los aspectos esenciales de su puesta en escena. A su vez, se considerarán las primeras reseñas que la obra ha motivado. También se reflexionará respecto de la relación de la obra con su contexto y con la figura autoral del propio García Lorca. Se trata de una pieza que revaloriza un personaje lorquiano que establece reivindicaciones no sólo en torno al género y la clase, sino también a la propia condición humana. **Palabras clave:** Reescritura, Poncia, Expectación, García Lorca.

### ENG Poncia: Rewriting and Updating *La casa de Bernarda Alba*

**Abstract:** The present work presents an approach of the play *Poncia*, released in October 2023, directed by Luis Luque and performed by Lolita Flores. It will be proposed an analysis of the relationship between the work and its intertext, *La casa de Bernarda Alba*, taking into account the rewriting procedures, the comparative work with the characters and the essential aspects of its staging. At the same time, the first reviews that the work has motivated will be taken into consideration. We will also reflect on the relationship of the play with its context and with the authorial figure of García Lorca. The play revalues a character who establishes reivindications not only about gender and class, but the human condition itself.

**Keywords:** Rewriting, Poncia, Expectation, García Lorca

**Sumario:** 0. Introducción. 1. La Poncia de Federico. 2. Dramaturgia y reescritura. 3. La reelaboración escénica. 4. Recepción en la prensa. 5. Conclusiones. Bibliografía.

**Cómo citar:** Sobrón Tauber, G. (2024). "*Poncia: reescritura y actualización de La casa de Bernarda Alba*", en *Talía. Revista de estudios teatrales*, 6, 39-47.

### 0. Introducción

La experiencia de expectación comienza antes de ingresar a la sala. En la Plaza Santa Ana, frente al Teatro Español, se encuentra una estatua de Federico García Lorca. Una pareja contempla la figura con calidez y luego se dirige hacia la puerta de entrada al edificio. Los asientos se llenan paulatinamente a la espera de la *Poncia*. Tras apagar las luces, el público dispone su atención con un silencio respetuoso. Todos y todas estamos pendientes de lo que va a suceder.

El presente trabajo tiene como objeto partir de dicho acontecimiento de expectación [Dubatti 2014; 2022] para clarificar cuáles son los ejes de reelaboración escénica que se llevan a cabo en *Poncia*,

obra dirigida y escrita por Luis Luque, respecto de su evidente texto de base: *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca. Para ello, realizaremos, en primer lugar, un breve análisis del personaje dentro de la dramaturgia lorquiana, enfocado en los aspectos que son pertinentes a lo recuperado por el dramaturgo contemporáneo. A su vez, en segunda instancia, indagaremos sobre cómo tanto la dramaturgia propuesta como la reconstrucción escénica suscitan una lectura actualizada de la pieza de Lorca, que interpela al público contemporáneo sin abandonar el gesto de homenaje al escritor andaluz. Además, dedicaremos un apartado a revisar algunas de las ya múltiples críticas teatrales que ha propiciado este espectáculo.

*Poncia* se estrenó en octubre del 2023. Se trata de un unipersonal, interpretado por Lolita Flores, que cuenta con un importante desarrollo técnico al margen de la aparente sobriedad que muestra. En este sentido, y reconociendo que el teatro se caracteriza por la confluencia de numerosos sistemas de signos [Kowzan 1997], es necesario –además de justo– mencionar a quienes conforman el equipo técnico: Mónica Boromello en el diseño escénico, Paco Ariza en el diseño de iluminación, Almudena Rodríguez en el vestuario, Luis Miguel Cobo como autor de la música original y Álvaro Lizarrondo como asistente de dirección. Como bien ha sugerido Lolita en la función asistida –tras un cálido y fervoroso aplauso– en la obra los lenguajes son un personaje más: operan como agentes que permiten el cambio de escena, el desdoblamiento de la actriz en distintos caracteres y la construcción de atmósferas. Por ello, es imprescindible interpretar tanto su uso como el del texto dramático para pensar cómo la obra materializa su lectura y versión de *La casa de Bernarda Alba*.

## 1. La Poncia de Federico

Una clave central para poder determinar cuál es la operación que propone Luque es volver a la propuesta escénica latente en el texto de García Lorca. *La casa de Bernarda Alba*, quizá uno de sus textos más leídos, estudiados y representados, es introducido por su autor como un “Drama de mujeres en los pueblos de España” [García Lorca 2005: 137]. Tanto el texto dramático como en el potencial texto espectacular propuestos por el poeta andaluz [Boves Naves 1997: 22] configuran una situación opresiva donde, al decir del subtítulo, solo intervienen mujeres en la escena. Los personajes masculinos, que han protagonizado los dramas de honor en la historia de la Literatura española, en esta obra –que recupera en parte esa tradición [Vilches de Frutos 2005: 69]–, si bien son causantes del conflicto de la tragedia, son desplazados de su rol central y no intervienen escénicamente.

Dentro de estas mujeres que toman la acción dramática, la Poncia es el personaje que motiva a Luque para su propuesta. La sirvienta ya desde el *dramatis personae* es presentada como el espejo de Bernarda, pues ambas son señaladas con la misma edad: 60 años. De hecho, Vilches de Fruto plantea que “Bernarda, la madre, y Poncia, su criada constituyen [el] «eje estructural»” de la obra [2005: 72]. Dicho contrapunto es explotado por Lorca de forma transversal en múltiples aspectos concernientes a la construcción de ambos personajes. Si la primera palabra de Bernarda es “Silencio” [García Lorca 2005: 148], la Poncia ingresa en escena “comiendo chorizo y pan” [García Lorca 2005: 139] para charlar y bromear junto a otra sirvienta. Pero Poncia no se limita a recupera el vínculo especular de los criados y sus amos, presente en la tradición teatral española desde la comedia nueva, sino que lo traspasa. Esto se debe a que el contraste superficial se hace estructural y las dos visiones se enfrentan al interior de la obra.

La cercanía que las une y el conflicto que eso suscita se explicita y tematiza en ambas. Bernarda, por su lado, busca anular mediante la asimetría de clase la obvia cercanía que tiene con su sirvienta: “Poncia:

Contigo no se puede hablar. ¿Tenemos o no tenemos confianza? / Bernarda: No tenemos. Me sirves y te pago. ¡Nada más!” [García Lorca 2005: 166]. Pero, ante ello, la Poncia, ya por su forma de preguntar, ya por sus modos de intervención a lo largo de la obra, pone constantemente en cuestionamiento ese límite que Bernarda remarca reiteradas veces. Si bien el desenlace da cuenta de que no logra su cometido, su lugar como confidente de Bernarda y el vínculo que mantiene con las hijas le dan a Poncia una potencialidad de subversión del orden de la que Luque hace eco. El director comenta en la ficha de la página web del Teatro Español:

Poncia siempre me ha sugestionado como ningún otro personaje de los que habitan en la casa de Bernarda Alba. Los personajes de las criadas encierran un enigma interesante: son testigos de los avatares de sus dueños y amos, conocen la verdad del interior de las casas y poseen la filosofía oculta de las clases populares. [Luque 2023].

El eje que mueve al dramaturgo está presente en Lorca: Poncia, doblemente relegada por género y por clase, ofrece otro punto de vista de lo que ocurre por encontrarse simultáneamente inmersa y ajena a la centralidad del conflicto. A lo largo de la obra, es la voz que dice y hace, la que enfrenta los problemas internos, mientras Bernarda se preocupa por la mirada ajena. El dolor y el “veneno” que se filtran en el mundo privado de esa casa como causa y producto de la represión son observados por la vieja criada, que no puede intervenir de forma total porque se lo impide Bernarda. Aun así, si bien es sometida en tanto que sirvienta, es uno de los pocos personajes –si no el único– que no ve afectado su mundo sensual y emocional por la represión. Y esto, en algún sentido, es lo que reafirma el hecho de que la Poncia sea un contraste y, a pesar de su marginalidad, una potencial par de Bernarda. Es decir, que aunque se encuentra subordinada en términos sociales es, en su ámbito privado, libre y puede, por ende, presentar una visión alternativa.

Podemos, entonces, entender a la Poncia como contraespejo del mundo reprimido y represivo de Bernarda, en donde todo se expresa, donde la sexualidad es posible –ella cuenta a las hijas su experiencia con su marido, por ejemplo–, donde el humor se inmiscuye en la tragedia, donde la crianza se da desde la libertad sexual y hacia varones –Poncia comenta como paga una mujer para que su hijo tenga relaciones sexuales con ella [2005: 211-212]–. La criada propone un discurso que no llega a calar para realizar un cambio –porque el final, con la proclamación del cierre de la casa, es trágico [Dómenech 2008]– pero que esconde una posibilidad por fuera de las normas impuestas por la visión de Bernarda, que sí se alinea con los imperativos tradicionales de los dramas de honor –en términos teatrales– y representa la posición conservadora de las familias rurales adineradas –en términos referenciales–.

En la misma línea, Poncia y Bernarda muestran dos modelos de maternidad, incluso de feminidad, que se signan por la naturaleza paradójica de la construcción femenina, al decir de Joan Scott [1996]. En principio, Poncia parece ser quien se identifica con las polaridades asociadas históricamente a lo

femenino: habla de la emocionalidad, cuida, se dispone al mundo de lo íntimo, retoma el discurso de la sexualidad desde lo sensual. Bernarda, por su parte, condensa en sus formas la masculinidad, con su fállico bastón, su mandato de silencio, su represión emocional y su rectitud inapelable. Pero, paradójicamente, en la relación con lo masculino es Poncia la que propone lo disruptivo: enfrenta a su marido, está en contacto con el afuera –hábitat asignado al hombre– y, por ello, sabe lo que ocurre. Mientras que esa fachada que caracteriza a Bernarda la impulsa a garantizar el sistema patriarcal por el cual ella misma es relegada en tanto mujer, como se desprende de los consejos que le da a Angustias:

Bernarda: No le debes preguntar. Y cuando te cases, menos. Habla si él habla y míralo cuando te mire. Así no tendrás disgustos.

Angustias: Yo creo, madre, que él me oculta muchas cosas.

Bernarda: No procures descubrirlas. No le preguntes y, desde luego, que no te vea llorar jamás. [García Lorca 2005: 251].

Para Bernarda, la fortaleza es consecuente al mantenimiento de un orden donde no hay espacio para la individualización femenina. Por su parte, Poncia, al conversar con las otras hermanas, aconseja de forma pragmática y recuerda a su marido desde los enfrentamientos, el sexo y el amor:

Poncia: Luego se portó bien. En vez de darle por otra cosa le dio por criar colorines hasta que se murió. A vosotras, que sois solteras, os conviene saber de todos modos que el hombre, a los quince días de boda, deja la cama por la mesa y luego la mesa por la tabernilla, y la que no se conforma se pudre llorando en un rincón.

Amelia: Tú te conformaste.

Poncia: ¡Yo pude con él!

Martirio: ¿Es verdad que le pegaste algunas veces?

Poncia: Sí, y por poco si le dejo tuerto.

Magdalena: ¡Así debían ser todas las mujeres! [García Lorca 2005: 197-198].

El contrapunto en estas dos escenas sugiere diferencias interesantes. En primer término, ambas producen en sus interlocutoras efectos opuestos. Si Bernarda ocasiona el silencio de Angustias, Poncia promueve que las muchachas expresen y problematizan sus ideas de matrimonio. De la misma forma, el vínculo marital que sostiene Bernarda es de anulación absoluta de la propia subjetividad, frente a Poncia que mediante su conducta da cuenta de una forma alterna, incluso a la que ella misma sentencia.

Esto también puede leerse desde una perspectiva interseccional del género [Viveros Vigoya 2016], ya que su posicionamiento por fuera del orden de clase y, por tanto, por fuera del imperativo del “honor” es lo que le permite a la Poncia ver las cosas desde un ángulo pragmático. La percepción del mundo de Bernarda y su autoritarismo, que se entromete entre lo real y lo que ella entiende que debería ser lo real, es motivada por su clase y la preocupación por el “qué dirán” –dramáticamente instaurado en el código de honor del teatro áureo [Lauer 2017] y la tradición trágica–. Dicha moral producto de su lugar en el

entramado social, en la cual subyace una visión de lo femenino al servicio de la pureza de la estirpe –evidente en sus motivos de rechazar al pretendiente de Martirio–, es lo que la convierte en una madre castradora [Ibáñez Moreno 2006] y representante de una femineidad que pareciera ser masculina pero que, en realidad, es la que más sometida se encuentra. Simultáneamente, su origen como hija de una prostituta y trabajadora es lo que a Poncia le facilita un conocimiento del mundo diferente y, paradójicamente, más libre.

En este juego, o mejor dicho, en esta disputa de contrastes, la vencedora –con todo lo que ello implica– será Bernarda en la obra de García Lorca. Baste pensar en el título. En la lucha de la palabra frente al silencio, Poncia es derrotada y relegada a una palabra periférica, cuyo principal cómplice es el público. Pero esa potencia de rebeldía y crítica es la que retomará Luque, casi un siglo después, para convertirla, ahora sí, en protagonista de una obra que lleve su nombre.

## 2. Dramaturgia y reescritura

Sobre su ejercicio de reescritura Luque comenta:

Este texto está escrito a partir de las intervenciones del personaje de Poncia en la obra de Federico García Lorca. En un profundo análisis del personaje, he rescatado las intervenciones de Poncia y las he convertido en reflexión, soliloquios, diálogos con fantasmas y sombras. De este modo, se alumbró un nuevo mirar dentro de la casa. En la obra original asistimos a una sucesión de hechos que se desarrollan en orden cronológico. Aquí, en esta Poncia, no. Ella habla después del shock producido por el suicidio de Adela. Todo ocurre después de su muerte.

La lengua de Poncia se desata en un lugar y en un tiempo prohibidos para las palabras. [...] Escuchamos la voz de la criada para iluminar los rincones oscuros de la obra de Lorca. Poncia habla de suicidio, libertad, culpa, clase, educación y sexo. [Luque 2023].

Dichas afirmaciones introducen varios de los aspectos fundamentales para abordar su propuesta. En primer lugar, define el material sobre el que escribe. En segundo, establece la relación entre la escritura y el recorte elegidos en su lectura de la pieza. Por último, comenta la motivación de esa escritura que lleva a que la versión se territorialice en la España actual y brinde una obra nueva.

Para pensar todos estos puntos, es útil la categoría de reescritura que ofrece Jorge Dubatti:

[L]lamamos reescritura a la intervención teatral (dramática o escénica) sobre un texto-fuente (teatral o no) previo, reconocible y declarado, elaborada con la voluntad de aprovechar la entidad poética del texto-fuente para implementar sobre ella cambios de diferente calidad y cantidad, es decir, para implementar sobre esos textos una deliberada política de la diferencia, de la que se genera un nuevo texto-destino.

Se trata de un ejercicio de territorialidad: los nuevos contextos geográfico-histórico-culturales

se apropian y reescriben esos textos, provenientes de otros contextos geográficos-históricos-culturales, implementando sobre ellos diferentes transformaciones. [Dubatti 2019: 11].

La noción permite reflexionar sobre el abordaje del intertexto que lleva a cabo Luque: cómo se pone en juego en la obra el texto lorquiano para la producción de nuevos sentidos al tiempo que es retomado. La selección que hace el dramaturgo contemporáneo se centra en el personaje de la Poncia, pero también en tres más: María Josefa, Adela y la propia Bernarda. La elección de las primeras dos es casi evidente. Si la Poncia es la que presenta una mirada disruptiva desde el contraste especular con Bernarda, María Josefa y Adela con sus rebeldías son la prueba de que el orden está en la propia genealogía de Bernarda: tanto su pasado como su futuro. Son personajes que desde la “locura”<sup>1</sup> –María Josefa– y el deseo –Adela– promueven la ruptura del silencio y la represión, aunque sus desenlaces trágicos concluyan en la evasión y el suicidio [Ruiz Ramón 1975: 208]. Este quiebre puede observarse, a su vez, en las indicaciones de vestuario de García Lorca, puesto que son las únicas que interrumpen el negro del luto con el uso de joyas, flores y color.

Por su parte, la aparición de Bernarda, que en *Poncia* es emulada de múltiples formas –inicia con Lolita tras una pared de sábanas, cuya sombra pronuncia la palabra “Silencio”<sup>2</sup>–, surge como discurso con el que se polemiza doblemente. En el nivel del personaje –como enfrentamiento de cosmovisiones Bernarda-Poncia–, y en el nivel de la obra que retoma la anterior –*La casa de Bernarda Alba-Poncia*–. En este sentido, resultan destacables algunos intertextos que Luque reformula con lucidez y dan cuenta de esa territorialización que tensiona el claustrofóbico mundo del original de Lorca mediante el inevitablemente abierto de la logorrea de la Poncia de Luque. Un ejemplo es que al referir al disparo que hace huir a Pepe el Romano, la protagonista de Luque afirma que el hombre se ha salvado porque “esa mujer” –Bernarda– no sabe disparar. Esto se opone de manera directa al texto lorquiano en el que es Bernarda la que afirma “No fue culpa mía. Una mujer no sabe apuntar” [García Lorca 2005: 277]. La individualización, en este caso, por un lado, permite generar humor con el público, pero, por otro, al recuperar la sentencia de Bernarda y modificarla, da cuenta de una cosmovisión que no retiene una definición cristalizada y normativa de esos roles de género. Y esto sucede tanto desde la mirada de Poncia como desde perspectivas actuales que cuestionan ese tipo de discurso generalizador.

Dentro de los mecanismos de territorialización puede pensarse también el ingreso de la figura de García Lorca que está presente en el imaginario. Además de utilizar textos de *La casa de Bernarda Alba*, hecho que el autor explicita, la obra retoma otros textos de Federico. Dos de fácil identificación son “Poema doble del lago Eden” de *Poeta en*

*Nueva York* y “Gacela de la muerte oscura” de *Diván de Tamarit*<sup>3</sup>. En ambos casos, los versos utilizados coinciden en la obra con momentos de apertura y de cierre.

El primero aparece en el inicio, luego de que la actriz se hace visible y enuncia algunas de las líneas subsiguientes:

*Quiero llorar porque me da la gana  
como lloran los niños del último banco,  
porque yo no soy un hombre, ni un poeta, ni  
una hoja,  
pero sí un pulso herido que sonda las cosas  
del otro lado.  
Quiero llorar diciendo mi nombre,  
rosa, niño y abeto a la orilla de este lago,  
para decir mi verdad de hombre de sangre  
matando en mí la burla y la sugestión del vo-  
cablo. [García Lorca 2020: 57-58]*

El subrayado es nuestro. Lo señalado son los versos dichos en la obra. El deseo del llanto, que aquí se recontextualiza como una deliberada polémica contra el mandato de silencio de Bernarda, se hace plural. La Poncia al modificar el texto –por la variación: “mujer de sangre” – se apropia de ese discurso. Luque, al vincular el texto poético con la exigencia del derecho al dolor de Poncia ante la muerte de Adela, da lugar a nuevas asociaciones, tanto del poema como del personaje. El hablante lírico, que tiene connotaciones de identidad con la figura del poeta –niño, poeta, rosa–, en la voz de la Poncia adquiere otros sentidos en relación con su identidad de doble margen: mujer-criada. Pero, a su vez, superpone en la palabra de Lolita Flores la voz de Lorca, figura autoral que ha sido ampliamente difundida y conocida como víctima de la guerra civil. El derecho a la emoción, a hacer explícito aquello que la represión interna de la casa de Bernarda busca evitar, se actualiza en un presente donde es menester llorar y recordar a los muertos: argumentalmente, a Adela y, transversalmente, a Federico.

De la misma forma, la selección de versos de “Gacela de la muerte oscura” evoca un ambiente lírico de muerte y de ensueño en el final de la obra: “Quiero dormir el sueño de las manzanas,/ alejarme del tumulto de los cementerios./ [...] Quiero dormir un rato,/ un rato, un minuto, un siglo” [García Lorca 2009: 73]. El personaje hace eco de estas palabras, luego de que las cortinas han caído y devenido en mar. La muerte es retomada como un sueño y descanso de esa opresión. Se trata de una muerte calma y luminosa [Jofré 1998], propia de un descanso merecido, como forma de salir del mundo de opresión y aspirar a un futuro de empoderamiento y libertad.

Incluso, más allá de los significados particulares que cada cita retomada adquiera y brinde al texto en un sentido argumental, la selección de versos de Lorca –que probablemente sean más de los aquí referidos– tiñe la pieza de un sentido más amplio. La territorialización sucede no sólo por la recuperación de *La casa de Bernarda Alba*, sino también por el

<sup>1</sup> Cabría una reflexión más amplia de la noción de locura de María Josefa, que como bien indica Urszula Aszyk (2022) –quien realiza un recorrido bibliográfico y analítico sobre el tema– tiene una importante función dramática como enfrentamiento al mundo de Bernarda y la lucidez en la que en varios momentos clarifica muchos de los conflictos silenciados al interior de la casa.

<sup>2</sup> Debido a la ausencia del texto editado, las referencias de la obra se deben exclusivamente al registro de la expectación.

<sup>3</sup> Rafael Fuentes (2023) reconoce también fragmentos de *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*.

potencial simbólico de la misma y la mirada particularizada que la rescritura brinda sobre la figura global de Federico y su producción. Los sentidos de lucha social y de denuncia, de dar voz a quienes no la tienen, el arte y la memoria como valores son aspectos que movilizaron al poeta granadino y que son retomados tanto en la elección de la figura como en el gesto de poner su poesía en la voz de esta mujer.

Volviendo a las formas de reapropiación de la pieza teatral, además de en la selección argumental, de personaje y de texto señalada, también es preciso detenerse en la estructura elegida para *Poncia*. Luque enfatiza que la obra comienza con la muerte de Adela. De esta manera, el intertexto se convierte en un material al que se vuelve rompiendo la lógica temporal cronológica y progresiva. Es decir se comienza por el final y se cuenta lo que llevó a eso. A su vez, establece un paralelismo con el inicio de la pieza de Lorca, que también comienza con un velorio.

*Poncia* es un gran *racontto* que trae el pasado al presente y toma el ordenamiento estructural de la memoria. Se abandona el rigor al que apela Lorca en su acotación tras el *dramatis personae*: “El poeta advierte que estos tres actos tienen la intención de documental fotográfico” [García Lorca, 2005, p. 138], y toma la forma de la narración subjetiva. Todo el relato se tiñe con la visión de la Poncia que armará el entramado textual en torno a su perspectiva, mirando a contrapelo de la narrativa de Bernarda. Como bien señala su autor, es evidente la utilización del personaje como una herramienta para iluminar los rincones ocultos. De hecho, la pauta compositiva es la opuesta a la de su obra original. Si en *La casa de Bernarda Alba* lo que prima es el silencio y la (in)comunicación se ve afectada por aquello que no puede decirse –regla que solo quiebran los personajes aquí valorados: Poncia, María Josefa y Adela–, la obra de Luque se construye como una polémica [Bajtín 1986] contra ello: la Poncia habla, cuenta, hace explícito. Valora a Adela no como virgen sacrificial sino como mujer de deseo y mártir cuyo sacrificio no puede ser en vano. La palabra se alza como una forma de memoria. La Poncia recuerda que la muerte de Adela debe servir para que algo cambie.

En este sentido, la obra busca modificar el final desesperanzador y claustrofóbico. Si como indica Rauber, siguiendo una interpretación *foucaultiana*, en la propuesta de Lorca puede leerse la insurrección de Adela como algo propio y necesario de ese poder represivo para funcionar –y que, por lo tanto, que no puede modificar de forma estructural la opresión de Bernarda– [2014: 248], en la dramaturgia de Luque esto se subvierte. Poncia alza, desde su lugar subalterno, una voz que se atreve a cuestionar el orden, a ponerle palabras a las causas de la desgracia, a subrayar cómo son la censura de lo femenino y los prejuicios de clase los que llevan a la desvinculación absoluta de estas cinco jóvenes de su cuerpo y su libertad. Como bien señala Javier Vallejo: “Luque intenta extraer una moraleja optimista y aleccionadora, ajena al pesimismo objetivo (o al optimismo bien informado) característico del drama lorquiano. Dice que el sacrificio de Adela servirá para algo” [2023]. Es decir, que se fisura el final trágico por medio de un cambio de perspectiva en la historia.

La selección de Luque resalta los lugares de la rebeldía: hemos mencionado a Adela y a María

Josefa, pero también la sexualidad de la Poncia, el deseo y el juego. No es gratuito cómo además de retomar los fragmentos del original donde sale a la luz la faceta erótica y lúdica el personaje, la obra lo pone a funcionar en la dimensión actoral y escénica: mediante las telas se recrea la imagen del lecho, se sugiere la desnudez y, en varios momentos, se propicia el registro sensible de la actriz. A su vez, se retoma a Bernarda en los textos en los que es necesario presentarla como adversaria y, si en la obra original Poncia finalmente deja de hablar ante la orden de Bernarda, ahora hace uso de una verborragia poderosa. La palabra emerge como una forma de invertir los órdenes y el poder.

### 3. La reelaboración escénica

De lo anterior se desprende la idea de que dicha apropiación y reescritura no se limita a un aspecto textual. La puesta en escena hace uso de su multiplicidad semiótica para cargar de sentido la obra y proponer una dramaturgia espectacular particular. Sobre ello cabe señalar varios aspectos en lo concerniente a los diferentes sistemas de signos [Kowzan 1997] implementados.

En la escenografía prima una sucesión de telas blancas, desde el techo hasta el piso del escenario que irán construyendo los espacios. La primera imagen generada es la de la casa cerrada. De hecho, en el comienzo de la escena la actriz aparece velada tras las telas. Lo interesante de la elección del material es que si bien retoma la acotación escénica inicial de la obra, en la que se indica “[h]abitación blanquísimas del interior de la casa de Bernarda. Muros gruesos. Puertas en arco con cortinas de yute rematadas con madroños y volantes.” [García Lorca 2005: 139], la tela favorece otros juegos escénicos gracias a su maleabilidad y transparencia. El espacio se convierte en objeto escénico y las paredes/cortinas, escena a escena, irán cayendo y transformándose en manto, en sábanas, en ajuar a bordar –elementos que están indicados en el texto de Lorca– pero también en mar, en sueño. La plasticidad de la tela permite un juego teatral a la vez que simbólico. Al mismo tiempo que tiene la posibilidad de reutilizarse y propiciar materia de trabajo para la actriz, son las paredes que comienzan encerrando las que se estiran, se abren, se rompen y desaparecen. No pueden permanecer impermeables y no pueden ocultar lo que se encuentra detrás de ellas. De manera que el elemento que primero encierra a Poncia es el mismo que luego ella manipula para acompañar la narración sus experiencias sexuales y el mar que evoca cuando quiere huir a ese sueño eterno. Es decir, que se hace metáfora de la transformación y ruptura del orden que sucede a medida que avanza la pieza.

Algo semejante ocurre con la luz y el sonido. Ambos se vuelven disparadores que por momentos recuperan eventos concretos, espacios claramente reconocibles –el sonido de campanas, por ejemplo– y que, además, construyen una atmósfera cada vez más poética y cargada de vitalidad.

Los objetos escénicos elegidos, que son pocos, también toman un significado ambiguo. Por un lado, responden a la lógica del color blanco y negro: cenizas, vasos, leche, bastón. Por otro, ayudan a la construcción de momentos evidentes desde lo que son:

el bastón para el inicio representando a Bernarda, las cenizas como sinécdoque del cuerpo de Adela, la leche como elemento propio del momento de servidumbre. Aunque, al ser elementos que aparecen en un espacio económico y no realista, pueden ser leídos como símbolos de la opresión, la muerte y la inocencia<sup>4</sup>.

El vestuario también contribuye a subrayar la filiación de *Poncia* con su obra de origen: negro –como el luto–, una falda, una camisa de tirantes y un suéter. Pero, si bien puede evocarnos la temporalidad de aquella Granada de hace casi ya un siglo, la ausencia de zapatos y la monocromía –que remarca la figura sobre el fondo blanco– también ayudan a dar atemporalidad. Se trata de una elección que colabora a difuminar el espacio-tiempo en el que el personaje evoca el recuerdo.

La indeterminación producto de dichos elementos favorece a una diversificación no realista del espacio escénico [Ubersfeld 1996: 65-66] y complementa el discurso del personaje desde su dimensión poética. De esta forma el escenario se convierte en la casa de Bernarda, en el pueblo, en su patio, en el mar y en memoria; todo al mismo tiempo. El espacio se modifica con la palabra, con el propio relato. La voz de Poncia es performativa y al evocar el pasado lo trae al presente. Y todos los lenguajes escénicos son puestos al servicio de ello.

Al respecto, el elemento más privilegiado y remarcado, además de la palabra, es el cuerpo de la actriz. Su interpretación cuenta con todos los elementos puestos a disposición del juego escénico de ese cuerpo, que habita el escenario en soledad. La corporalidad mantiene el aspecto lúdico del personaje lorquiano –que se presentaba comiendo chorizo– pero también le da lugar a lo dramático. Poncia, ante la quietud y el disciplinamiento corporal impuesto por la voz de Bernarda, presenta el contrapunto absoluto. El principal ejemplo de ello es la escena en la que Lolita termina por bailar, jugando de lado a lado en el escenario. Llega a quitarse el suéter y evocar la propia desnudez. Poncia emana el grito de la liberación, tanto discursiva como físicamente y emocionalmente.

La interpretación no es lacrimógena ni una solemnización del texto. El registro actoral puede decirse realista e incluso natural, de manera que el lenguaje poético de Lorca se hace accesible y pregnante. Lo señala Javier Vallejo diciendo que cuenta con una “economía emocional” pero “con una vibración tectónica” [2023]. La interpretación da forma orgánica al relato sin caer en lo que Peter Brook [1968] entiende por las trampas del teatro mortal, más a la hora de la representación de un texto perteneciente a la tradición. Además, como se ha dicho antes, si el mandato de Bernarda es la censura de lo emocional, la elección de un amplio abanico de emociones transitadas –tristeza, dolor, enojo, alegría, enamoramiento– es también un gesto a la hora de abrir las cortinas y dar lugar a lo que pasa realmente.

Los signos escénicos escriben la (re)territorialización. Son textos que se transforman y se flexibilizan,

que adoptan los moldes del sentido más poético de Lorca, presente en el lenguaje de *La casa de Bernarda Alba* y que se ha explotado escénicamente en muchas de sus obras –baste pensar algunas acotaciones de *Yerma* o *Mariana Pineda*, cargadas de lirismo y sugestión en la escenografía y la iluminación–. *Poncia* ingresa al mundo del teatro más onírico de Lorca, desarticulando y volviendo a armar su drama rural. Se instala en un sitio donde lo indeterminado permea en los sentidos concretos y se cuenta una historia que resuena en muchas otras. Lo dice la Poncia en el cuerpo de Lolita en el final de la obra, al hablar de que ese lugar de ensueño es uno donde las mujeres puedan ser libres.

#### 4. Recepción en la prensa

Como se ha mencionado, *Poncia* se estrenó a finales del 2023 y ya cuenta con una abundante producción crítica en torno a ella. Sin ánimo de abarcar todo, pero sí una buena parte de ella, es interesante atender a qué aspectos se señalan como importantes. Si bien como observa Doménech [En Doménech Rico 2011] la mayoría de las reseñas y artículos encontrados son de tinte positivo, orientados a la difusión, no es menos meritorio observar los aspectos que subrayan. Son textos que permiten conocer la información disponible para el receptor antes de adentrarse en la obra, cuyo análisis visibiliza que hay elementos del génesis de la pieza que condicionan el discurso crítico y su recepción. Su estudio favorece la comprensión de la tradición en la que la pieza se inscribe a partir de todos los materiales “paratextuales” y “epitextuales” [Genette 1987] que posee y cómo eso colabora a que se difunda con éxito.

En primer lugar, con solo observar los títulos de algunas de estas reseñas encontramos pistas: “Habla Poncia, tiembla Bernarda Alba” [Ojeda 2023], “El planto de Lolita en la casa de Bernarda Alba” [Vallejo 2023], “‘Poncia’: más Lola Flores que nunca, Lolita derrocha garra y fuerza dramática en la piel del mítico personaje de Lorca en un hermoso y elegante montaje de Luis Luque” [Ruiz 2023], “Poncia”: Las lágrimas silenciadas” [Da Costa 2023], “Lorca, Luque, Lolita... La Poncia” [Vázquez 2023], “Lolita Flores encarna a La Poncia en una emotiva interpretación de Lorca en Segovia” [Serrano 2023], “Poncia: Lolita brilla en una obra con un Lorca omnipresente” [Mela 2023], “*Poncia*, de Luis Luque: tras las cenizas de la Adela lorquiana” [Fuentes 2023] y “Lolita es Poncia: una mujer ‘con dos pares y rebelde’” [Herrero 2023]. A simple vista se observa que, aunque no se de en la totalidad de los titulares, las palabras más repetidas son “Lolita” y “Lorca” y/o su obra. En ese sentido, las reseñas dan cuenta de la importancia que tiene no solo la obra sino también la interpretación de la actriz. En el video de difusión, ella hace mención de su madre y, en varios de los textos, se repite el propósito de Lola Flores, interrumpido por su muerte, de interpretar a la Poncia. De esta forma, Lolita no sólo transita un personaje icónico perteneciente a su comunidad, sino que también hace cuerpo en ella a su madre. Es inevitable pensar cómo operan entonces

<sup>4</sup> Al respecto, en su crítica Rafael Fuentes (2023) brinda una interpretación particular de algunos de estos elementos. Al margen de los sentidos que el periodista asigna a cada objeto, el gesto pone en evidencia la potencia simbólica y el lugar que la puesta otorga al espectador como dador de sentido.

la construcción de la figura autoral de Lorca y la imagen pública de Lola y Lolita para resaltar la dimensión simbólica que tiene la obra antes de ser vista. Son nombres que ocupan un lugar privilegiado dentro del campo cultural y que funcionan tanto para el lector de las reseñas como para el público como dispositivos de sentido. Como se ha dicho en un comienzo, la experiencia de expectación, evidentemente, comienza antes de ingresar a la sala.

El énfasis y repetición de la historia de génesis se acompaña también con la valoración de la interpretación de Lolita: “Cada día, Lolita es mejor actriz, mejor artista. Y cada día nos recuerda más a su madre.” [Ruiz 2023]. Y de hecho, es una acertada repetición dado que el lugar actoral ha sido privilegiado por la dirección. Incluso, en la valoración de Serrano, no es solo la actuación sino también las características físicas de Lolita son las que favorecen su identificación con el personaje: “La elección de Lolita para el papel de La Poncia resultó perfecta, con su melena oscura, rostro moreno y mirada profunda, encarnando a la criada con una autenticidad conmovedora” [2023].

Por otro lado, también se subraya la retórica frente al silencio y la oposición Poncia-Bernarda. En línea con lo que se ha indicado antes, para la crítica la verbosidad de Poncia tiene poder de transgresión, una instancia para dar respuesta a la figura pretendidamente omnipotente de Bernarda. Vallejo, Ojeda, Fuentes y Da Costa resaltan la rebeldía de Poncia como aspecto central de la propuesta de Luque, ya que quiebra el silencio de Bernarda.

Es remarcable también que las observaciones de Ojeda, Fuentes, Vallejo y Ruiz enfatizan el uso de la puesta. Destacan la escenografía como dispositivo clave –especialmente Vallejo y Fuentes– y hacen observaciones sobre el valor escénico. A su vez, Ojeda retoma las apreciaciones de Luque en torno a su propia visión de la obra de Lorca:

Yo he sido el que me he plegado al poeta. Yo he sido el que he intentado unificar todos esos pensamientos de Poncia en un pensamiento orgánico y contemporáneo para hablarle al espectador de 2023. Poncia dice cosas que en la obra no están pero que el poeta alumbró. Lorca siempre deja abiertas las puertas abiertas para que tú puedas entrar y, con humildad, yo he armonizado su texto con el mío o mi texto con el suyo [Ojeda 2023: 39].

Este gesto de seguir las puertas abiertas de Lorca, señalado por el autor, se reproduce en otras reseñas que remarcan la forma en la que Luque se apropia del intertexto. En varios de los aportes, lo que también se subraya es la rebeldía, y en esta línea, la genealogía que se pone a disposición entre Lorca-Luque/Lolita. El compromiso de Lorca –su figura autoral como víctima de la guerra civil– reverbera en la crítica y en la recepción en el momento en que la obra toma esa tradición y se la apropia para interpelar la actualidad, como indica Luque. También lo señala lúcidamente Ana Vázquez:

Son muchos quienes, a lo largo de los últimos casi cien años, han dormido o han querido dormir junto a Federico García Lorca. Tumbarse en su barraca un rato. Un minuto. Un siglo. Soñar sus palabras e interpretarlas. Darles la

vuelta. Mirarlas desde la misma perspectiva o, tal vez, desde alguna otra. [...] Sin embargo, más difícil parece, no sólo entrar en la mente de Lorca, sino traspasarla e ir más allá; romper los muros gruesos de la casa de Bernarda Alba y colarse, durante cerca de una hora y media, en la cabeza de uno de sus personajes con más personalidad, La Poncia. Y ahí es donde Luis Luque ocupa su lugar [...].

Lorca dio dos vueltas de llave a su texto para abrir su casa. Contra Pepe ‘El Romano’, por supuesto. También contra la sociedad de los años veinte del veinte y, por qué no decirlo, un poco también contra la de los años veinte del veintiuno; porque “toda historia tiende a repetirse” [2023].

Vázquez destaca la recepción y la vincula con la forma en la que Luque retoma el texto. En cómo hace hablar a Federico en la actualidad y cómo la gente también lo recibe. A lo que agrega que la calidez y emoción de la audiencia ha sido una constante – presente también en la función a la que asistimos—. Además, se trata de una reflexión sobre el estreno de la obra, por lo cual es especialmente valioso observar cómo estas primeras impresiones resaltan la genealogía, donde la obra pesa por lo que es y por lo que representan su actriz y el poeta que es evocado.

## 5. Conclusiones

Antes de realizar nuestras últimas valoraciones, resulta provocadora la siguiente observación de Vilches de Frutos respecto de *La casa de Bernarda Alba*:

A través del planteamiento de temas como la dicotomía entre la libertad individual y la autoridad, la inexorabilidad del destino, la subversión del código de honor por parte de sus víctimas más directas, las mujeres, y la estilización del mundo rural, el autor granadino brinda su homenaje a la tradición, pero también construye una obra de inusitada modernidad, donde se pueden encontrar las claves para la comprensión de sentir del hombre a lo largo de su historia [Vilches de Frutos 2005: 69].

La autora señala la atemporalidad de ciertas líneas de la obra en relación con la cultura española y occidental, son aspectos que se retoman en la obra de Luque pero desde un lugar diferente. Luque reformula el punto de vista y, con ello, hace que todos los ejes se vean afectados por el prisma del personaje. Partiendo de que la libertad individual de la Poncia puede traspasar la autoridad, todo lo siguiente se modifica: el destino no es inexorable cuando se rompe el silencio, el código de honor se transmuta a las pautas que cercenan la libertad, y el mundo no es solo la casa, sino la sociedad entera. *Poncia* reformula esto para priorizar otras temáticas latentes en la obra que impactan en la sociedad actual y son indicadas en su difusión: suicidio, libertad, culpa, clase, educación y sexo. Y, agregaríamos, memoria. Porque el gesto principal de volver a decir y recordar pasa por dar sentido a la tragedia para que algo cambie. Atendiendo a la segunda parte de la cita, su lectura sigue el legado de Lorca de preguntarse por el sentir humano y sus conflictos, pero desde un lenguaje teatral y dramaturgia diferentes.

Lo afirman tanto Lolita como Luque: la pieza busca hablar de la libertad de todos y todas. De quebrar los órdenes de opresión bosquejados en Lorca que, en primer lugar, condenan a las mujeres, pero que en algún punto nos afectan a todos los integrantes de una sociedad. Y, para dar su lectura, la obra utiliza de un amplio abanico de recursos escénicos y de los valores propios de las figuras que la atraviesan: Lolita, Lola y, especialmente, Federico, como lo han señalado casi todas las reseñas.

Para finalizar, cabe agregar que en consonancia con lo dicho, *Poncia* recupera no sólo el lenguaje teatral y poético lorquiano, sino también el sentido político y ético de su teatro. Se trata de una puesta que alinea su búsqueda estética con su sentido último: dar lugar a aquello que lleva a reflexionar y a pensar en una sociedad mejor mediante la poesía. Por eso, es acertado cerrar estas reflexiones con las palabras de García Lorca sobre el arte teatral:

Un pueblo que no ayuda y no fomenta su teatro, si no está muerto, está moribundo; como el teatro que no recoge el latido social, el latido histórico, el drama de sus gentes y el color genuino de su paisaje y de su espíritu, con risa o con lágrimas, no tiene derecho a llamarse teatro [en Vilches Frutos 2005: 59]

Luque no se instala en la tradición solamente por la recuperación de un clásico, sino por propiciar un teatro que revitaliza y dialoga con sus antecesores pero, antes que eso, con su sociedad. Hace hablar al texto de Lorca con el contexto actual para interpelar al público y crear un texto nuevo que movilice al hacerse acontecimiento<sup>5</sup>. Y lo logra. O al menos lo logró en la función que ha motivado esta escritura, ya que al bajarse las luces y culminar la obra, como público fueron muchos quienes se pusieron de pie tras un final esperanzador y lleno de poesía.

## Bibliografía

- Aszyk, Urszula (2022): "El carácter y función del personaje de María Josefa en *La Casa de Bernarda Alba*, o la locura como recurso dramático", *Studia Iberystyczne*, 22: 65-84. <https://doi.org/10.12797/SI.22.2022.22.03>
- Bajtín, Mijail (1986): *Problemas de la poética de Dostoievsky*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Boves Naves, María del Carmen (1997): "Introducción a la teoría del teatro", en María del Carmen Boves Naves (comp.), *Teoría del Teatro*, Madrid, Arco Libros: 9-27.
- Brook, Peter (1968): *El espacio vacío*, trad. Ramón Gil Novales, Barcelona, Península, 2012.
- Da Costa, Diego (2023): "Poncia': Las lágrimas silenciadas", *Cinema Gavia: cine, series y teatro*, Cinema Gavia, Recurso web <<https://cinemagavia.es/poncia-critica-teatro/>>, Fecha de consulta 02/12/2023.
- Dómenech, Ricardo (2008): *García Lorca y la tragedia española*, Madrid, Editorial Fundamentos.
- Doménech Rico, Fernando (2011): "Ricardo Doménech, crítico teatral", *Don galán: revista de investigación teatral*, 1: 1-8. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4207961>
- Dubatti, Jorge (2014): *Filosofía del teatro III: El teatro de los muertos*, Buenos Aires, Atuel.
- Dubatti, Jorge (2019). "Reescrituras teatrales, políticas de la diferencia y territorialidad", *Investigación teatral: Revista de artes escénicas y performatividad*, n. 14, vol. 9: 4-29. <https://doi.org/10.25009/it.v9i14.2564>.
- Dubatti, Jorge (2022): "Expectatorialidad, expectación, expectativas, transexpectación", *Kaylla*, 1: 130-138. <https://doi.org/10.18800/kaylla.202201.006>
- Fuentes, Rafael (2023): "Poncia, de Luis Luque: tras las cenizas de la Adela lorquiana", *Cultura, El Imparcial*, Periódico digital: <https://www.elimparcial.es/noticia/262220/cultura/poncia-de-luis-luque-tras-las-cenizas-de-la-adela-lorquiana-de-bernarda-alba.html>. Fecha de consulta: 19/04/2024.
- García Lorca, Federico (2005): *La casa de Bernarda Alba*. ed. M. Francisca Vilches de Frutos, Madrid, Ediciones Cátedra
- García Lorca, Federico (2009): *Obras completas de Federico García Lorca*, Miami, El Cid Editor.
- García Lorca, Federico (2020): *Poeta en Nueva York*, Barcelona, Editorial Linkgua USA.
- Gennette, Gerard (1987): *Umbrales*, trad. Susana Lage, México, Siglo XXI editores, 2001
- Herrero, Julián (2023): "Lolita es Poncia: una mujer 'con dos pares y rebelde'", *Cultura, La Razón*, Periódico digital <[https://www.larazon.es/cultura/teatro/lolita-poncia-mujer-dos-pares-rebelde\\_202310246536c0df32dc7500013de59d.html](https://www.larazon.es/cultura/teatro/lolita-poncia-mujer-dos-pares-rebelde_202310246536c0df32dc7500013de59d.html)>, Fecha de consulta 02/12/2023.
- Ibáñez Moreno, Ana (2006): "Análisis del mito de la madre terrible mediante un estudio comparado de *La casa de Bernarda Alba* y *Como agua para chocolate*", *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 32, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2296964>
- Jofré, Manuel Alcides (1998): "Lectura de *Diván del Tamarit*, de Federico García Lorca (1898-1936)", *Literatura y Lingüística*, 11: 75-83. <http://dx.doi.org/10.4067/S0716-58111998001100006>.
- Kowzan, Tadeuz (1997): "El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo", en María del Carmen Boves Naves (comp.), *Teoría del Teatro*, Madrid, Arco Libros: 121- 153.
- Lauer, Robert (2017): "Revaloración del concepto del honor en el teatro español del Siglo de Oro". *Hipogrifo* 5, 1: 293-304. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5978638.pdf>
- Luque, Luis (2023): "Poncia", *Teatro Español y Naves del Español*, Madrid destino cultura turismo y negocio S.A., Recurso web <<https://www.teatroespanol.es/poncia>>, Fecha de consulta: 28/12/2023.
- Mela, Ainhoa (2023): "Poncia: Lolita brilla en una obra con un Lorca omnipresente", *nuevatribuna.es*, Página 7 Comunicación S.L. Madrid, Recurso web <<https://www.nuevatribuna.es/articulo/cultura---ocio/estrenos-teatro-poncia-lolita-brilla-obra-lorca-omnipresente/20231104130320218988.html>>, Fecha de consulta: 27/12/2023.

<sup>5</sup> Referimos aquí a la noción de teatro como acontecimiento –que comprende los tres subacontecimientos de la *poíesis*, el *convívio* y la *expectación*– propio de la Filosofía del Teatro [Dubatti 2014].



- Ojeda, Alberto (2023): "Habla Poncia, tiembla Bernarda Alba", *El cultural*, 3-11: 39.
- Rauber, Jorge (2014). "Elogio de la Vigilia: Poder y Rebelión en *La casa de Bernarda Alba*". *Gamma*, XXV, 53, pp. 242-248.
- Ruiz, Aldo (2023): "Poncia': más Lola Flores que nunca, Lolita Derrocha Garra y fuerza dramática en la piel del mítico personaje de Lorca en un hermoso y elegante montaje de Luis Luque", *El Teatrero*, Aldo Luis, Recurso web <<https://elteatrero.com/2023/11/08/lolita-critica-poncia-bernarda-alba/>>, Fecha de consulta: 02/12/2023.
- Ruiz Ramón, Francisco (1975): *Historia del teatro español. (Siglo XX), T II*, Cátedra, Madrid.
- Scott, Joan W. (1996): *Las mujeres y los derechos del hombre. Feminismo y sufragio en Francia*, trad. Stella Mastrangelo, Buenos Aires, Siglo XXI, 2012.
- Serrano, Diana (2023): "Lolita Flores encarna a La Poncia en una emotiva interpretación de Lorca en Segovia", *El español*, El León de El Español Publicaciones S.A., Recurso web <[https://www.elespanol.com/castilla-y-leon/region/segovia/20231021/lolita-flores-encarna-poncia-emotiva-interpretacion-lorca-segovia/803669690\\_0.html](https://www.elespanol.com/castilla-y-leon/region/segovia/20231021/lolita-flores-encarna-poncia-emotiva-interpretacion-lorca-segovia/803669690_0.html)>, Fecha de consulta: 02/12/2023.
- Ubersfeld, Anne (1996): *La escuela del espectador*, trad. Silvia Ramos, Madrid, Publicaciones de la Asociación de directores de escena de España, 1997.
- Vallejo, Javier (2023): "El planto de Lolita en la casa de Bernarda Alba". *El país*, 18-11.
- Vázquez, Ana (2023): "Lorca, Luque, Lolita... La Poncia", *El Adelantado de Segovia*, Periódico digital <<https://www.eladelantado.com/segovia/lorca-luque-lolita-la-poncia/>>, Fecha de consulta: 02/12/2023.
- Vilches de Frutos, M. Francisca (2005): "Introducción", en Federico García Lorca, *La casa de Bernarda Alba*, ed. M. Francisca Vilches de Frutos, Madrid, Ediciones Cátedra: 9-136.
- Viveros Vigoya, Mara (2016): "La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación", *Debate Feminista*, 52: 1-17. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6047763>