

también propicia que se descubran contrastes y parecidos con otras obras y que se pueda establecer la situación en la que el drama fue escrito. Aparte de la bibliografía que presenta al final —95 títulos escuetamente comentados—, el aparato crítico que aparece en notas a pie de página es también abundante.

No obstante las virtudes mencionadas, el ensayo es, en términos generales, disparejo. Morris se demora demasiado en algunos problemas cuya importancia es marginal (como el hacer un recuento de las pinturas famosas que pudieron haber funcionado como intertexto, consciente o inconsciente, en la elaboración de la obra) y toca muy de pasada, sólo mencionándolos, otros problemas que pueden ser más importantes para la comprensión cabal de este drama¹.

El libro está dividido en cinco capítulos y una conclusión. En el primero, titulado “A house in a village”, Morris explica costumbres y usos comunes en España y Andalucía. Esto, con el fin de contextualizar la obra y mostrarnos que tiene raíces profundas en Andalucía, a pesar de los intentos del autor por ocultarlas o disfrazarlas. Así, Morris descubre, por ejemplo, ecos de cancioncillas populares andaluzas en algunas situaciones del drama (como la escena del velorio).

En este capítulo, Morris también comenta la afirmación que Lorca anota al final del reparto: “El poeta advierte que estos tres actos tienen la intención de un documental fotográfico”. Basándose en ella, busca dentro de la obra la determinación social de los personajes y su conciencia de ella. Así, advierte, por un lado, que constantemente existe un denigramiento de los personajes de extracción social baja —segadores, La Poncia, Paca la Roseta, la criada— por parte principalmente de Bernarda. Por otro lado, también descubre que hay dentro del drama una relación inversa (en boca de La Poncia) entre instrucción y autenticidad: los personajes, mientras menos instruidos, más auténticos.

Otro asunto que preocupa a Morris, dentro de esta misma temática, es el referente real que, de acuerdo con investigaciones de quienes él llama “literary detectives”, tienen los personajes o algunas partes de la obra. Entre otros ejemplos, menciona que “Francisco García Lorca has informed us that María Josefa was modelled on «la abuela de unas amigas nuestras y lejanísimas parientes... víctima de una locura erótica»” (pp. 14-15) y que Pepe el Romano era en realidad “*romillero*: a native of the village of Romilla” (p. 16).

¹ Como el sistema de desfamiliarización que Fernández Cifuentes descubre en el texto de Lorca —sólo mencionado por Morris. Los cuadros de la madre de Bernarda son, para Fernández Cifuentes, un extrañamiento más de lo que él llama “horizonte de expectativas” o, en otras palabras, una ruptura de la coherencia icónica esperada por el público en la puesta en escena. LUIS FERNÁNDEZ CIFUENTES, *García Lorca en el teatro: la norma y la diferencia*, Prensas Universitarias, Zaragoza, 1986, pp. 186-187.

sica y escenografía. Estas últimas sin embargo, como en otros casos del teatro cortesano, no dan la información suficiente sobre el aparato escenográfico empleado para la representación. Las similitudes entre ambas obras son varias: la “fachada del vestuario” que señala a los decorados como límite entre proscenio y vestuario; el espacio del tablado, que a su vez define el espacio para el público; escenarios “entoldados” con iluminación artificial (ambos elementos de origen italiano) y corredores superiores.

Es claro que el trabajo de Ferrer abre felizmente las posibilidades de estudio del fenómeno escénico y permite ver con nueva amplitud el complejo de la comedia del Siglo de Oro. Su estudio no queda circunscrito al ámbito de la comedia española. El método se ofrece, por supuesto, para el estudio de texto y representación, y la abundante información contribuye, modifica y urge de manera decisiva a las nuevas revisiones del fenómeno teatral del virreinato en Hispanoamérica.

OCTAVIO RIVERA

Centro de Investigaciones Teatrales Rodolfo Usigli

C. B. MORRIS, *La casa de Bernarda Alba*. Grant & Cutler-Tamesis Books, Valencia, 1990; 127 pp.

Después de publicar en 1986 “The ‘Austere Abode’: Lorca’s *La casa de Bernarda Alba*” (*ALEC*, 11, 129-142), C. B. Morris nos presenta un libro en el que analiza la misma obra y que titula con el mismo nombre del drama: *La casa de Bernarda Alba*. Este libro forma parte de la colección *Critical guides to the Spanish texts*, editada por J. E. Varey y A. D. Deyermond, y que es un conjunto de guías para la lectura de textos en lengua española destinado a estudiantes de literatura hispánica.

Sin duda se trata de un libro muy útil para los fines que se propone. Sin pretensiones de originalidad, pero indudablemente de exhaustividad, el autor hace un recuento de los problemas que presenta esta obra de Lorca. Basándose en una bibliografía muy amplia, Morris ordena, sistematiza y presenta, de acuerdo con su visión, los problemas de interpretación que otros críticos y, desde luego él mismo, encuentran en la obra. Su bibliografía tiene, por cierto, la virtud de no circunscribirse a los acercamientos críticos referentes en específico a la obra de Lorca, sino que utiliza también estudios acerca de la vida social y cultural de España y Andalucía. Esto permite al lector del ensayo comprender mejor el contexto en el que se ubican no sólo las situaciones que el poeta nos presenta en el drama, sino

Con referencia a los nombres de los personajes, Morris previene del peligro de buscar simbolismos forzados, pues casi todos tuvieron también un referente real en Valderrubio, pueblo en el que supuestamente se desarrolla la obra. Su propuesta: “More productive than to seek—and then to believe— precise meanings is to detect the literary, social or historical resonance of certain names in a work that uses many and that reserves labels for categories like the Criada, Mendiga and Vecinas” (p. 15).

Los tres siguientes capítulos son fundamentalmente estudios acerca de los personajes de la obra y de las relaciones que establecen entre ellos dentro de la casa. En el capítulo 2, “Women in the house”, Morris comienza estableciendo los roles sociales que tienen el hombre y la mujer dentro de una sociedad patriarcal como la que se transparenta en la obra:

...to interlock mourning and sewing maintains the pressures and enforces the demands of a patriarchal system which she defines simply in [Bernarda's...] well-oiled dictum “Hilo y aguja para las hembras. Láti-go y mula para el varón” (Act. I, 986). Bernarda can think in no other way, and her mind is a simple grid of patriarchal attitudes at their most basic (p. 33).

Después de hablar genéricamente de los personajes, Morris analiza, una por una, a las hijas de Bernarda. Dice, por ejemplo, que Amelia es el personaje más olvidado de la crítica, quizá porque, al decir de Sherwood Collins (citado por Morris), éste fue el personaje olvidado por Lorca. Morris, en cambio, analiza someramente este personaje:

Her blandness should not blind us to her function within the play: she introduces the tale of Adelaida and defends her—and women in general— against “esta crítica que no nos deja vivir”. More importantly, she acts as a standard of normality against which to measure her sisters; the pathetic embarrassment she feels on being told Pepe’s stiff words to Angustias, expressed in the demure confession “¡A mí me da vergüenza de estas cosas!”, is poles apart from Adela’s brazen enticement of Pepe at her window... (pp. 45-46)

A partir de este personaje, Morris hace el estudio de las demás hijas de Bernarda, estableciendo una especie de gradación basada en el carácter de cada una de ellas. Magdalena, por ejemplo, es caracterizada por su amargura, Angustias por “suavona”, Martirio por la vigilancia que ejerce sobre Adela y ésta por rebelarse contra la autoridad de Bernarda.

Morris toca, además, otros aspectos dramáticos importantes, como la forma en que Bernarda concibe la vida en términos espaciales:

Like Pepe's intrusion into the *corral*, María Josefa's escapes from her captivity reveal Bernarda's failure to reduce life to cocoons and compartments inhabited by puppets who are manipulated by a single puppet-master (p. 44).

Finalmente, Morris anuncia que en los capítulos siguientes estudiará la ceguera de Bernarda en comparación con lo visionario de María Josefa.

El capítulo 3, "Bernarda Alba: Walls around the mind", es, creemos, el mejor del libro. Morris estudia al personaje desde distintos puntos de vista, desde sus hábitos mentales arraigadísimos y heredados de sus antepasados —"así pasó en casa de mi padre y en casa de mi abuelo"— hasta su lenguaje basado en una especie de *script* y compuesto con dichos y proverbios adecuados para cada ocasión —lo que corresponde con su defensa de costumbres anquilosadas y estereotipadas en ellos. Además, analiza el espacio que crea a su entorno; su papel de "salvaguardia de las veneradas creencias de nuestros padres" (p. 62); su forma de juzgar a los otros, por lo que poseen y no por lo que son; su compulsión para juzgar y condenar a quienes transgreden sus códigos morales; su noción de justicia: la ley del talión; el subyugamiento e intimidación que ejerce sobre las personas a quienes domina, etcétera.

Morris también pone a discusión si se trata de un personaje unidimensional o pluridimensional. Aunque no toma partido explícitamente, lo hace de manera tácita al considerar las inconsistencias que descubre en la rigidez del carácter de Bernarda (por ejemplo, al decirse a sí misma "Bernarda: acuérdate que ésta es tu obligación", o bien cuando es asaltada por la curiosidad de saber lo que los hombres hablaban en la calle).

Acerca de la ceguera de Bernarda, Morris la ilustra con los pasajes en los que Bernarda repite como perico: "No pasa nada" "Aquí no pasa nada":

She has to make such claims, for she is not equipped to deal with any deviation from her programme or script, and the possibility that an unforeseen and troublesome circumstance could occur provokes confidence in her ability to suppress it ... or to contain it within the stockade she rules... Bernarda's blindness is tactical and convenient (p. 69).

El capítulo que Morris dedica a María Josefa —4, "Pictures in the mind"— es, tal vez, el más original, debido principalmente a que, por un lado, Morris suelta su imaginación e intenta descubrir, como hemos dicho, posibles intertextos de la obra en pinturas que muy probablemente conocía Lorca; por otro, en este capítulo su argumentación está compuesta, en lo general, por objeciones a lo que otros críticos han dicho acerca del personaje que aquí trata.

Este capítulo parte de los cuadros “inverosímiles” que adornan una de las habitaciones que aparecen en escena. La reflexión acerca de estos cuadros permite a Morris comentar algunos asuntos interesantes: el arte dentro del arte; la oposición entre la forma de codificación mental que poseen Bernarda y María-Josefa; la extraordinaria libertad mental que esta última posee, que contrasta con su también extraordinaria condición de prisionera; la riquísima veta de fantasía popular que Lorca abre con el lenguaje de este personaje a diferencia de la rigidez extrema del de Bernarda, etc. Para Morris, las apariciones en escena de María-Josefa “are therefore irruptions, breaches of Bernarda’s walls, assaults on our sensibility” (p. 90).

En el capítulo 5, “The power of speech”, Morris analiza principalmente, de manera acuciosa, el uso del lenguaje coloquial en la obra, pero sobre todo la maestría y habilidad de Lorca para transformarlo y para crear expresiones idiomáticas basadas en él y que, a su vez, lo enriquecen:

Bernarda’s dicta in particular are prime examples of the constant invitation Lorca extends to us in *La casa de Bernarda Alba* to distinguish the familiar from the innovative at all levels of speech, to recognize his respect for what he heard and inherited and his capacity to refresh and to enrich it (p. 114).

Morris termina su libro con una conclusión acerca de la concepción de España y del teatro que según él, Lorca expresa en la obra:

La casa de Bernarda Alba is Lorca’s elegy to Spain as encapsulated in an Andalusian village, a Spain that lives in the timeless zone occupied by Bernarda. In “Elegía” we stand on the outside looking at his female victim peering limply through the window; in *La casa de Bernarda Alba* we are taken inside the house and share the life of the women who are enclosed in it through the magic of a drama that dispenses with symbolic figures (as in *Bodas de sangre*), bizarre stage directions (as in *El público*), venerable conventions (like the chorus in *Yerma*) and self-mirroring prologues (as in *La zapatera prodigiosa*) to create the illusion that what we see on the stage is the routine and the incidents rather than theatrical versions of them (pp. 117-118).

Este libro de C. B. Morris logra, sin duda alguna, sus objetivos, a pesar de su estilo —que merece cuando menos el calificativo de apretado (debido, quizá, al tipo de libro que es)— y a pesar también de los desniveles de argumentación que mencionábamos al principio.

GABRIEL ROJO
El Colegio de México