

6-1992

Reseñas

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>



Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

Recommended Citation

"Reseñas," *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*: Número 1, pp. 285-309.

This Book Review is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies* by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact bpancier@conncoll.edu.

The views expressed in this paper are solely those of the author.

RESEÑAS

Andrés Amorós: *Luces de candilejas. Los espectáculos en España (1898-1939)*, prólogo de E. Haro Tecglen (Madrid: Espasa-Calpe, Col. Austral núm. 196, 1991).

La aproximación a temas de amplio espectro es empresa difícil. De ahí que sea enormemente satisfactorio poder contar, gracias a esta visión panorámica de los espectáculos y diversiones de nuestro siglo, con un volumen introductorio que a buen seguro dará pie a la proliferación de libros especializados sobre aspectos concretos acerca de los cuales aquí se ofrecen datos de indudable interés y sabrosas anécdotas de primera mano, en una prosa ágil y vivísima.

Parafraseando a Stendhal, sostiene Andrés Amorós que las diversiones son esos "petits vrais" que "constituyen el entramado de nuestras vidas" (p. 29), y sin ellas no se puede comprender la historia de nuestro tiempo y, en concreto, de una época, pues el autor se detiene en el año 1939, una vez finalizada la contienda, hecho que da a todo el libro cierto aire pretérito (véase en especial el capítulo XIV, "Y la calle", broche nostálgico con que se cierra el estudio).

La dedicatoria de Andrés Amorós al mundo del espectáculo ("There no business like show business...") es reflejo de su concepción de éste como un todo artístico del cual el texto es únicamente una parte. Por ello, no duda en analizar, junto

al teatro "serio" (capítulo V), locales donde se representaban pequeños espectáculos (los cafés cantantes, capítulo IV) y otros géneros considerados tradicionalmente ínfimos como la zarzuela, el género chico (capítulo VI), la canción popular (capítulo VII) y los bailes (capítulo VIII), cuyo valor social es innegable, frente a aquéllos cuyo cultivo era un signo de distinción social (la música clásica y la ópera, capítulos II y III).

Con el siglo proliferan nuevos artes, resultado de los avances técnicos -el cine y la radio, capítulos X y XI-, y se convierten en diversiones cuya huella rastrea el autor en poetas y novelistas. Otro tanto sucede con espectáculos de más rancio abolengo: la fascinación que por los toros sentían intelectuales como Valle-Inclán, Alberti o García Lorca (capítulo IX), o la pasión de Gómez de la Serna por el mundo del circo (capítulo XII). O con entretenimientos que cobran auge a partir de los años veinte (a los deportes se hace referencia en el capítulo XIII).

Es quizá el capítulo V el más revelador de todo el libro, y supone una contribución a la "Historia de la escena española" que, a falta de estudios monográficos, "tardará en escribirse" (p. 69): el autor otea diferentes horizontes (locales escénicos, compañías, actores, directores, escenógrafos...) en el intento de esclarecer una época plena de inquietudes (por entonces el teatro tenía un papel protagonista en la vida social: léase la jugosa anécdota sobre el estreno de *Fernán Galán*, de Alberti).

No faltan en este valioso libro de

conjunto, pese a su modesta presentación, abundantes ilustraciones que sirven nuevamente al propósito de impedir que caiga en el olvido la cultura de una época parangonable en diversiones y espectáculos a lo más granado de nuestros Siglos de Oro.

Catalina Buezo
Universidad de Alcalá.

BERENGUER, Ángel (1991) *Teoría y crítica del teatro. Estudios sobre teoría y crítica teatral*, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares.

Como privilegiados protagonistas de un nuevo fin de siglo, no podemos menos de advertir la instauración de un alto grado de efectismo y rutilancia en nuestro pensamiento, fascinado por multiformes pliegues gnoseológicos y estéticos que se ven abocados irremediamente al espectáculo de su propia insuficiencia. Quizá por ello lo teatral, en el sentido más amplio del término, se impone como óptima metáfora vital de una disidencia con respecto a los modelos antiguos de representación. De nuevo, pues, el gran escenario del mundo, que hace necesario manipular hábilmente, haciendo gala de grandes dosis de prestidigitación, toda una parafernalia de presencias, huellas, máscaras, escenificaciones, puntos de vista, mitos y celosías, pauta que parece responder al ritual de los oscuros designios apocalípticos finiseculares. En la destilación filosófica más sofisticada del concepto, ello ha permitido incluso considerar la teatralidad como metodología inherentemente cuasideconstructiva, en tanto que relativizadora de sus propios fundamentos. El socavamiento de los mismos, en cualquier caso, señala reiteradamente la dialéctica enigmática de una doble existencia textual, planteada la

mayor parte de las veces con excesiva ligereza, y no resuelta aún de manera satisfactoria. En este sentido, conviene admitir la oportunidad de la recopilación de ensayos, en la mejor tradición del género, que lleva a cabo el Prof. Ángel Berenguer en *Teoría y crítica del teatro*, volumen que constituye ante todo una lúcida meditación sobre el fenómeno teatral de dimensiones globales, resultando en una discontinua pero eficaz historia de una heterodoxia superadora de los tópicos al uso y el florilegio característico del escamoteo crítico.

El análisis del fenómeno teatral siempre se ha regido por criterios heterogéneos: su permeabilidad social no impedía una dócil adaptación tanto al impresionismo crítico como a otros intereses menos nobles y más abiertamente reconocibles, soslayados en la arrogancia cientifista de las corrientes semiológicas, incapaces de habérselas, como se reconoce en último término, con el polisistema teatral y su variopinta interacción de códigos. Era éste un reconocimiento expreso y una pretendida superación de la inevitable parcialidad de las aproximaciones filosófico-estéticas a lo teatral, hacia la búsqueda de lo específico del teatro y su lugar incontestable dentro del sistema preestablecido e indiscutible de las artes. En lugar de ello, el furor taxonómico del estructuralismo se dedicó a la compartimentación de una realidad que no era ni mucho menos obvia, aferrándose en último término a la vertiente más prestigiada por la tradición, esto es, lo dramático, el texto como dato empírico irrefutable, y medio de exorcizar las dimensiones fantasmáticas de su objeto de estudio: el claroscuro vital de una representación más efectiva que la de nuestras conciencias.

El investigador debía así examinar el teatro con el suficiente desapasionamiento como para fragmentar con precisión su escurridiza naturaleza, mientras que su mirada absolutamente desprovista de pathos confinaba irremediamente el

teatro a los márgenes académicos y a la falacia de la objetividad científica. Frente a esto, la aproximación de Angel Berenguer supone una historización definitiva del concepto de lo teatral que atiende a la complejidad inherente a su naturaleza, con objeto de bosquejar las líneas básicas de una historia genuina de las directrices teatrales contemporáneas, y en concreto de nuestra historia teatral, historia aún no escrita, como ponía de manifiesto el Prof. Sánchez Trigueros en los *Coloquios sobre crítica actual* (Granada, 1991). A partir de ahí analizará correlaciones estéticas, múltiples desarrollos no lineales de índole cultural relacionados estrechamente con nuestros sistemas de representación de la realidad y la forma acerca de la cual, en último término, elegimos hablar sobre ella.

Las partes en que se distribuye el libro corresponden a las múltiples facetas de la actividad profesional de Berenguer como investigador -formado en París con Lucien Goldmann y autor de estudios críticos definitivos sobre Arrabal, Lauro Olmo y el teatro contemporáneo, tales como *L'exil y la Cérémonie* (1977), *La camisa. El cuarto poder* (1981) o *Teatro europeo de los años ochenta* (1984)-, colaborador asiduo en las críticas teatrales de diarios nacionales de amplia tirada y director de escena, como se observa en su sólido conocimiento de los medios de expresión teatrales.

En el apartado dedicado a la teoría del teatro, como en el libro en general, hubiera sido acertado que el autor consignara la datación cronológica de cada uno de los artículos, en cuanto que, si bien en algunos casos un breve comentario al inicio del ensayo nos presenta la ocasión del mismo, se advierte una reinflexión de importancia en los principios que inspiraron algunos de ellos, por lo que el lector ha de extraer sus propias conclusiones, de manera intuitiva a veces, sobre posibles discrepancias en el enfoque teórico-metodológico sostenido en los análisis más tempranos. Así, "El método estructuralista genético y el teatro

español contemporáneo" tiene una singular relevancia en la conformación de los parámetros teóricos generales del autor, pero no se aprecia la verdadera magnitud que éste artículo adquiría en el panorama del pensamiento crítico-literario español. En efecto, en el momento de su publicación original en la España de los años setenta, la exposición sucinta de las tesis sociológicas goldmanianas entronca con una innegable contemporaneidad crítica de marxismo renovado que adopta unos instrumentos de reflexión más rigurosos que los existentes en la consideración no simplista del hecho artístico.

Por lo tanto, si bien los análisis de Goldmann incidieron determinantemente en la formación inicial de la trayectoria intelectual del profesor Berenguer, tal adherencia admite matizaciones posteriores que muestran la imposibilidad de dar cuenta de ese "núcleo inasible de la creación artística, que no puede ser aplicado sin caer en un exceso de determinismo sociológico" (46), aunque se mantiene la contundencia del argumento histórico en el análisis del arte. Sobre esos principios explicativos de carácter general resuelve, por ejemplo, tanto la génesis de la figura de Don Juan como víctima de la finitud de un modelo social aristocrático, figura autoconsciente que opone una actitud individual de afirmación en forma de burla como índice de un desplazamiento traumático para su clase social, o la escasa presencia de los personajes shakespearianos en nuestros escenarios, que se atribuye en parte a una heterogeneidad irreductible entre los diversos estereotipos culturales de identidad nacional. Tal método inspira asimismo su propuesta de análisis del espectáculo, que sitúa contextualmente cada instancia concreta y desbroza, en un análisis minucioso de su lenguaje escénico, estructuras formales e ideológicas susceptibles de evaluación. Igualmente pertenecen a este apartado algunas observaciones sobre el carácter ceremonial que reviste el nuevo teatro

americano, o una perspicaz introspección acerca de las causas de las desafortunadas escenificaciones de la obra de Valle Inclán en España, así como, en la caracterización del teatro español contemporáneo, una más que necesaria meditación sobre las particularidades de nuestro "desfase teatral", que en realidad no es sino la historia de un anacronismo histórico respecto de los desarrollos escénicos europeos.

Especial mención merece el excelente artículo inicial, "El cuerpo humano como imagen dinámica de representación en el escenario", cuya redacción reciente y su situación estratégica al comienzo de la antología nos da esa "base referencial", a la que seguramente se refiere Ángel Berenguer en el prólogo, sobre la que establecer una investigación "en el marco de los Estudios Teatrales" (8). El cuerpo del actor como categoría definitoria del teatro moderno admite un tratamiento diversificado según se intensifique su *aspecto textual* -cuando el personaje sirve de mero soporte/portavoz al texto dramático, que atiende a la tradicional "vocación narrativa" del teatro- *contextual* -el actor "encarna" a un personaje, por tanto, prestándole una serie de modulaciones interpretativas en consonancia con las técnicas teatrales al uso- y un *aspecto gestual* -cuando la corporeidad del actor se convierte en el principal elemento signifiante en escena- epicentro éste último desde el que se advierte la ruptura sin precedentes con respecto a los modos narrativos de representación, al proporcionar una nueva dimensión temporal al espectáculo. La "imagen dinámica del actor" se caracteriza, así pues, por la exacerbación de sus posibilidades expresivas, la "necesidad irrefrenable de representarse a sí mismo" (25), que será la línea prioritaria de investigación del teatro ceremonial (performance, happening, movimiento pánico o Grotowski).

Advierte sin embargo el profesor Berenguer cómo este nuevo paradigma

escénico, lejos de ser definitivo, supone una antítesis que privilegia únicamente la dimensión espectacular del teatro, en legítima reacción a su centralidad literaria anterior, que en un desarrollo progresivo se resuelve en la síntesis actual (trascendiendo, por tanto, la tendencia que representan otras corrientes artísticas confinadas en una poética rigurosamente autárquica). Así, "tras los necesarios excesos tendentes a eliminar toda textualidad, va naciendo cierta curiosidad por el contexto dramático primero, y por el texto-soporte literario más tarde, entre los más osados creadores del teatro más cercano. Durante los años 70 se afirma la nueva imagen de representación: vuelve la textualidad desaparecida y la nueva intertextualidad emerge, reforzada por una muy entrenada y consciente gestualidad" (25-6). Consecuentemente con ello, el texto literario se constituye en nuestros días en el principal objeto de indagación, explorándose su literariedad en contextos extraliterarios.

En lo que se refiere a la crítica teatral, dos artículos hacen explícitos sus puntos de partida: "La enseñanza del teatro en escuelas e institutos" y "La crítica teatral"; si el primero de ellos manifiesta una confianza ilimitada en el poder educativo del teatro, el segundo se hace eco de la brecha al parecer insalvable entre las funciones de la crítica profesional y la universitaria, demasiado abstraída en su mirada pretendidamente aséptica. A continuación, autores dramáticos recientes de la postguerra servirán de objeto a al ejercicio de su crítica, advirtiéndose en ellos una excepción notable a la atonía artística, carácter acomodaticio y mediocridad del medio teatral circundante: Lauro Olmo, José Ruibal, Antonio Martínez Ballesteros, José Ángel Gómez y cómo no, Fernando Arrabal, sobre todo en el anacronismo que supone su escaso reconocimiento en el ámbito cultural español, frente al hecho incontestable de que es sin lugar a dudas la "voz dramática española más representada

en el mundo en este siglo" (124). El resto de las críticas se dedica a la nueva generación de autores dramáticos norteamericanos, tales como Israel Horovitz, David Mamet, Marsha Norman, Sam Shephard, practicantes de un nuevo realismo "sin precedentes en el teatro norteamericano y -como conjunto- no igualado actualmente en ningún otro país occidental" (166).

El análisis de espectáculos incluye un amplio repertorio de la oferta cultural de los años ochenta, en la que se decanta por el buen hacer teatral de Els Joglars, Els Comedians y La Cuadra, dentro del ámbito español (sin duda nuestros grupos más internacionales). También se nos da noticia de la trayectoria de obras ya clásicas del teatro norteamericano con ocasión de su presencia en España, tales como *En fila* de Israel Horovitz, estrenada en Barcelona en 1984, *The Knee Plays*, representada en el Festival de Otoño de Madrid, *La mirada del sordo* de Robert Wilson (incidiendo también en otros montajes significativos del mismo autor, como *Hamletmachine* y *Alcestes*), o *Buenas noches, madre*, de Marsha Norman (1985), en la producción de Ángel García Moreno. Por lo demás, la noticia pormenorizada de festivales tan prestigiosos como el de Nancy (1981), dedicado a la vanguardia teatral norteamericana, Sitges (1982), en el que se planteó la idea de un Instituto de teatro mediterráneo o Edimburgo (1987), "una soberana inyección de vitalidad cultural", entre otros, le llevan a una defensa explícita de la política del festival como modo de acercamiento al teatro en su sentido más lúdico.

Por último, las entrevistas finales constituyen un inapreciable anecdotario personal de autores tan relevantes como Ionesco, Távora, Brenton o Arrabal. El mismo Ionesco nos habla de sus inicios y del célebre vino blanco de Gallimard, o nos hace partícipes de la repentina confidencia que metaforiza su semblanza humana e intelectual y su obra, en definitiva, como

"mundo en que las angustias que nos producen nuestros sueños se ordenan de manera precisa" (288). Por su parte, la entrevista con Salvador Távora permite, en el trazado de la singladura personal y artística del autor y de *La Cuadra*, entender las claves de la articulación de un lenguaje escénico propio a partir de una cultura andaluza ya no sometida a folklorismos vacuos ni imágenes tópicas y superficiales. Otro de los entrevistados, Howard Brenton, situado por Berenguer en la "tradición brechtiana de la escena inglesa" (337), nos da la oportunidad de comprobar cómo todavía algunas propuestas dramáticas siguen manteniendo intacta su capacidad de provocar el escándalo.

Por último, la entrevista al ínclito Arrabal nos proporciona un testimonio de primera mano sobre su trayectoria profesional, especialmente en lo que se refiere a su iconoclasta participación en el movimiento surrealista, su relación con Breton y con la Beat Generation americana. Ello nos permite calibrar la importancia de la rigurosa y continua experimentación formal que este autor lleva a cabo sobre el lenguaje escénico, desde el *efímero pánico* o el *teatro bufo* hasta sus proyectos más recientes, que sustentan la poética expresa en su trascendente artículo de los años setenta "La palabra vuelve al teatro" (profecía absolutamente libre de toda sospecha, ya que Arrabal se caracteriza por la libertad ilimitada que permite a los directores de sus obras). En consonancia con la vanguardia americana, por tanto, accedemos a un teatro que asume los hallazgos anteriores pero admite la palabra como dimensión relevante dentro de los mismos, dejando entrever así "un teatro convulsivo, onírico, religioso, un teatro renovador, que está cambiando gracias a la palabra" (311).

En suma, la lectura de este libro permite el raro placer de asumir las tendencias escénicas más innovadoras contemporáneas desde su ángulo más vital:

un indisimulado apasionamiento que omite conscientemente el tecnicismo académico para favorecer la polémica abierta, libro por tanto que constituye una excepción notable a esa falta de tradición crítica teatral que nos caracteriza, como bien apuntaba el Prof. Sánchez Trigueros, pero que a la vez es mucho más: es la forma de mostrar que la palabra -también en teatro, pero no sólo en él- es siempre, y ante todo, un acto.

Angeles Grande Rosales

DOUGHERTY, Dru y VILCHES DE FRUTOS, M^a Francisca, *La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1990

Son dos especialmente los motivos que, sobre todos, llaman poderosamente la atención en esta obra: en primer lugar, su estructuración y la entidad de la segunda parte; en segundo lugar, la importancia, al menos numérica, de lo que se ha denominado el *contexto*: epígrafes, menciones y alusiones de diversa especie a la que más tarde nos referiremos.

Tras los varios preliminares, el libro ofrece una introducción en la que los autores manifiestan la pertinencia de una obra de este tipo, que constituya un *ensayo global* y un *estudio detenido* de la producción dramática del período, en su doble faz de teatro representado y de teatro leído. El olvido practicado por la crítica de postguerra (deslumbrada con las figuras del 98 y con las no malditas del 27), así como el carácter excesivamente específico de los estudios practicados a partir de los años setenta sobre la realidad dramática del primer tercio del siglo son razones que avalarían la necesidad de esta obra, del mismo modo que las reposiciones de obras de la época ofrecidas en los escenarios de los últimos años avalaría la -pensamos-

oportunidad de este estudio en este momento.

Hay, sin embargo, otra razón (entre las mencionadas en estas páginas iniciales) que llama particularmente la atención: los autores dejan entrever su opinión acerca del carácter metodológicamente parcial y particularizador de los acercamientos realizados hasta hoy: ni el predominio de aproximaciones de carácter positivista, ni la incidencia sobre el autor (ediciones críticas), ni los trabajos de carácter semiótico sobre aspectos diferentes del hecho escénico, ni los intentos comparativos con respecto al teatro de la época barroca, ni finalmente el análisis de los principios estéticos de los diferentes dramaturgos, constituyen intentos tan definitivamente válidos para fijar la producción teatral del período como para obviar el tipo de aproximación aquí expresado: la *Estética de la recepción*. Para explicitar las claves de tal "planteamiento metodológico", los autores enumeran una amplia serie de puntos y aspectos del hecho teatral a cuyo estudio debería dedicarse un obra concebida bajo tales auspicios metodológicos; tales aspectos, de hecho, constituyen los objetivos y pautas de su labor investigadora, la cual es a continuación *desvelada* mediante la mención de sus *fuentes básicas* (bibliográficas y periodísticas), la relación de repertorios y centros de investigación consultados y el relato de las peripecias que una labor de tal tipo suele llevar aparejadas y que parecen haber sido airoosamente salvadas merced al recurso (si mágico, no por ello exento de zozobras, suponemos que cibernéticas) de la creación del correspondiente banco de datos y la disposición de aceptar sugerencias tan ingente labor.

Desafortunadamente, la mención del sintagma *estética de la recepción* (ostensiblemente destacado en la contracubierta junto al no menos ambicioso de "Sociología de la Literatura") carece, en este libro, de cualquier referencia bibliográfica que refrende tal línea teórica, pese a que nos

hallamos ante una corriente de investigación relativamente bien definida en la obra de autores como Styán, Iser, Warning y Hans Rober Jauss y terminológicamente codificada por Patrice Pavis en su diccionario, hasta el punto de que la innegable ambigüedad que la amplitud de la expresión comporta debe ser atribuida sobre todo a utilidades de la misma carentes del debido rigor científico y terminológico.

El libro ofrece una primera parte, titulada *Análisis*, con epígrafes referidos a "Constantes del período", "Perfiles de las temporadas...", "Anatomía del éxito", "Éxito y recepción" y "Apéndice". Del título general cabría esperar una interpretación ponderada y panorámica, por parte de quien se supone los ha elaborado, de los datos obtenidos tras la labor de investigación (y expuestos, en la forma que veremos, en la segunda parte). Sin embargo, el propio carácter parcial e inestructurado de los epígrafes (con imbricación evidente entre algunos de ellos) anticipa lo que va a ser el contenido de estos capítulos: conjuntos de exposiciones más o menos amplios, más o menos rigurosos y más o menos organizados, pero en todo caso concebidos y realizados con carácter absolutamente independiente del resto y, desde luego, del sentido general del libro. Los apartados, misceláneos en su contenido (desde citas de fragmentos teatrales hasta farragosas relaciones de diversa índole) parecen proceder de trabajos parciales, previos al libro en el que ahora se reúnen, y que no han sido reelaborados ni a los que se ha conferido la necesaria unidad. Sus párrafos (volumen de representaciones, precios, publicaciones periódicas, géneros, autores consagrados, teatro extranjero, tentativas vanguardistas, escenografía, director escénico, crítica, crisis teatral, estética anti-realista) no parecen cubrir equitativamente los puntos de ningún esquema metodológico definido y en conjunto resultan poco prácticos para la

lectura del interesado y demasiado obvios (la segunda parte del libro constituye el auténtico material de consulta) para el estudioso o investigador. Todo ello no anula el indiscutible interés de cada uno de los aspectos que allí se tratan y el estudio dedicado a los géneros (curiosamente, bajo el epígrafe "Anatomía del éxito (1918-1926)") constituye un valioso tratado empírico sobre las clasificaciones genéricas del teatro de la época (desde la comedia al drama y desde el género cómico-lírico a la zarzuela, con sus numerosas variantes). Sin embargo, no puede ser evitada la impresión de que los autores desean *quemar* un material (el presentado en la segunda parte) sin haber tenido tiempo de elaborarlo, por lo que esta parte del análisis queda en esbozo, en calas -más o menos a ciegas- en lo que constituye el material del interesante proyecto.

Y aquí enlazamos con el segundo de los motivos de atención suscitados por este libro: la obra muestra demasiado abiertamente su carácter de fruto (un tanto primerizo y no bien madurado) de un proyecto, una de tantas otras labores de investigación emprendidas a posteriori, diseñadas para acogerse a los auxilios (indiscutiblemente necesarios en la realidad investigadora del momento) de uno o varios canales de subvención emanados de los excesos presupuestarios de entidades públicas y privadas y aplicados, sólo más tarde, a cubrir un campo de la ciencia. El libro se muestra agradecido al mecenazgo: las alusiones (personales o institucionales) y agradecimientos patentizan esta circunstancia.

La segunda parte de la obra, titulada *Cartelera teatral, 1918-1926*, constituye la exteriorización de lo que parece ser el núcleo inicial del proyecto: los datos. Tras una introducción terminológica, se ofrece el aludido banco de datos elaborado por los autores sobre el teatro del período. Con una disposición tipográfica no absolutamente cómoda ni exenta de abreviaturas, se suceden un total de dos mil novecientas

veintiocho fichas correspondientes a un número igual de títulos alfabéticamente ordenados y numerados en orden correlativo.

Junto al título se ofrece información sobre autor, número de actos, modalidad lingüística (prosa o verso) y género. Este último dato presenta un elevado número de denominaciones, compleja y sutilmente analizadas por los autores en las páginas precedentes, y no siempre obedientes a los géneros establecidos por las tradiciones literaria o teatral clásicas.

Tras cada título, se ofrecen, convenientemente separados tipográficamente, los datos correspondientes a cada ciclo de representaciones del espectáculo: compañía, director, temporada, teatro, fecha del inicio del ciclo y número de representaciones en el mismo.

El excelente y copiosísimo *corpus* formado por las fichas de los distintos espectáculos halla adecuado colofón en un índice de autores ofrecido en las páginas finales de la obra, con referencias numéricas a las fichas correspondientes.

Tenían razón los autores al proclamar el carácter abierto de la segunda parte de su obra. En efecto, ésta constituye un valiosísimo campo para toda investigación que, en adelante, se proponga como objeto el teatro del segundo decenio del siglo y aún de toda la producción anterior a la guerra civil. Del estudio paciente y racional de estos datos podrán derivar, como liminoso haz de sugerencias científicas, aspectos tales como volumen de representaciones, autores más representados, géneros preferidos por el público, presencia cuantitativa de autores, grupos y obras extranjeros; y perduración efectiva de los espectáculos en las carteleras... En definitiva, intentos de despejar el complicado panorama del teatro de la primera mitad del siglo (cuya visión ha estado demasiado mediatizada, como sugieren los autores, por planteamientos realizados desde el campo literario) e intentos de cuantificación de esa entelequia

que intuitivamente es entendida como "éxito" en el mundo del teatro.

Manuel Pérez

FERRERAS, J.I., *El teatro en el siglo XX (desde 1939)*, en la Colección Historia Crítica de la literatura hispánica. Madrid, Taurus, 1990.

La editorial Taurus ha realizado la primera reimpresión del libro, publicado por vez primera en 1988, *El teatro en el siglo XX (desde 1939)* de Juan Ignacio Ferreras, dentro de la colección dirigida por él mismo, *Historia Crítica de la literatura hispánica*, colección, ésta, diseñada para la realización de una serie de sólidos manuales universitarios que firmados por autores conocidos abarquen la tarea de condensar en pocas páginas la historia de la literatura española desde la Edad Media hasta nuestros días, tratando todos los géneros literarios y como su mismo título indica, "hispánica", las diferentes literaturas producidas en otras lenguas: gallega, catalana, vasca.

En esta obra Juan Ignacio Ferreras pretende resumir la historia del teatro español a partir de la Guerra Civil, el teatro desde la posguerra hasta nuestros días, haciendo una aproximación global a las relaciones entre historia, sociedad y teatro, concibiendo este último no sólo como género literario, como texto, sino como representación, como espectáculo.

Divide la obra en dos partes tituladas: "Historia" y "Análisis".

En la Primera parte, bajo el epígrafe de "Historia" arranca su estudio desde el teatro que se produjo durante la Guerra Civil, ("Guerra y Teatro") haciendo ligera referencia a estrenos y adaptaciones efectuados en este período.

Partiendo del principio de que todo texto literario es un producto social de su época que al mismo tiempo ejerce una

función dentro del contexto en el que nace, produciendo reacciones y efectos en los que el factor social es dominante, sostiene la tesis de que, primero, la guerra civil, que obliga a un teatro de compromiso escrito durante la contienda en la zona republicana, y más tarde, el exilio, significaron para el teatro español que las obras no publicadas o no estrenadas en España en el momento en que se escribieron perdieron su vida pública, su función social, y por tanto es ya un teatro irrecuperable socialmente, aunque pueda ser recuperado como textos, como literatura, como cultura.

Ferreras, apoyando lo anterior, afirma: "Tengamos presente que una obra de teatro ha de ser representada, que tiene su tiempo y espacio específicos, lo que verdaderamente la caracteriza como género." (p.20).

En el apartado dedicado al "Teatro ideológico de los vencedores" establece una clara diferencia entre la ideología del autor, que no se manifiesta en la obra literaria, y el teatro ideológico, llama teatro ideológico al que está construido sobre una ideología determinada, como el intento de creación de un teatro falangista de exaltación patriótica e ideológica que fracasó.

Más adelante, establece diferencias entre "convencional" y "comedia burguesa de evasión" utilizando el término "convencional" para las obras en las que, despreciando las reglas dramáticas más elementales, el único objetivo que se persigue es el de hacer reír con el chiste fácil, y reservando el término de "comedia burguesa de evasión", para la pieza dramática bien hecha, con cierta dosis de crítica, pero sin intento de ruptura o escándalo; cómica, pero sin situaciones grotescas, ni de mal gusto.

Analiza minuciosamente la comedia burguesa de evasión, la tendencia dramática, según él, de más larga vida en nuestro teatro, y que aún hoy pervive, influyendo en la producción dramática de estos años.

Los siguientes capítulos los dedicará a los diferentes intentos de renovación de la escena española: "La renovación por el humor", en donde explica los intentos de renovación del teatro por parte de Jardiel Poncela y Mihura, y su fracaso: el público rechaza el teatro último de Jardiel y obliga a Mihura a comedias de evasión. "La renovación por el drama", en donde se analiza la obra de Buero Vallejo. "El realismo social", en donde se sigue la trayectoria dramática de Sastre. Este intento de renovación fue imposible y se frustró por razones políticas y sociales.

El teatro realista de crítica social no pervive a partir del advenimiento de la democracia, aunque la generación realista llega hasta nuestros días marcada por el teatro de Buero y Sastre.

Dedica un capítulo a Arrabal, su teatro implicaba en su momento una revolución total y representaba por él solo la vanguardia.

"El nuevo teatro" recoge las influencias de la escena mundial y también de Valle Inclán y Arrabal, pero este tipo de teatro no se puede representar porque el gusto del público está mal educado, los empresarios no quieren correr riesgos y el Estado da escasas subvenciones.

En el capítulo de conclusiones, es interesante observar cómo las taras del teatro español han persistido a lo largo de estos años. La política teatral del momento es la recuperación de valores seguros como Valle-Inclán, Lorca, Alberti, sigue en cartel el teatro convencional, obras de Muñoz Seca, Arniches; el teatro humorístico, Jardiel; la comedia de evasión, con autores extranjeros y Gala; el fracaso de Arrabal en sus estrenos.

En la segunda parte titulada, "Análisis", selecciona cuatro autores representativos de tendencias dramáticas: Jardiel Poncela, Buero Vallejo, Sastre y Arrabal y a partir de sus propios textos, conferencias... se analizan y comentan sus teorías teatrales.

Se completa el libro con un capítulo dedicado a la crítica, donde se da cuenta

de estudiosos, críticos, revistas, etcétera, especializados en teatro y con una bibliografía dividida en dos apartados, uno en el que se recogen los estudios publicados sobre el teatro español de la posguerra y otro dedicado a los textos publicados por los distintos autores de la época con explícita exclusión de textos del teatro convencional y de la comedia burguesa de evasión.

María del Carmen de Lucas Vallejo.

Francisco Nieva, *Teatro Completo*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla La Mancha, 1991, 1.350 págs.

La Junta de Comunidades de Castilla La Mancha ha preparado una edición del Teatro Completo de Francisco Nieva cuya sola presentación externa la convierte ya en una obra excepcional. Alberto Corazón, diseñador de la edición, ha conseguido un "objeto" primoroso, cuidado, como esos libros que el antiguo artesano mimaba hasta en sus más mínimos detalles.

La edición del Teatro Completo rinde un homenaje a este manchego excelso y nos permite leer la hasta ahora dispersa obra del autor dramático.

La clasificación de sus obras que se nos presenta en esta edición vuelve a mostrarnos la dificultad que entraña esta labor. Ya el propio Nieva presentó una clasificación¹ que sólo coincide en parte con la propuesta: mantiene la denominación de Teatro Furioso y Teatro de Farsa y Calamidad, pero modifica la inclusión de algunas obras en estos apartados. Así por ejemplo, *El paño de injurias*, *El rayo colgado* y *Los españoles bajo tierra*, que antes estaban en el Teatro de Farsa y Calamidad, lo están ahora en el Furioso, mientras que *Pelo de Tormenta* y *Nosferatu* se desgajan de este grupo para formar un apartado independiente bajo el epígrafe de Reóperas.

Tampoco se puede afirmar que haya sido el criterio biográfico el que ha llevado a Nieva a esta clasificación de su teatro. Aparentemente, el primer grupo que encabeza la edición -Teatro inicial- podría llevarnos a esa consideración, pero pocos después vemos cómo en los apartados siguientes incluye obras cuya adscripción cronológica debería coincidir con las primeras.

De esta manera, y sin entrar a valorar los criterios de clasificación -es mejor, quizá, seguir las pautas de César Oliva que considera el teatro de Nieva como "un teatro sin clasificaciones"- se distinguen en esta publicación seis grupos independientes.

El primero de ellos, con el título de TEATRO INICIAL, reúne las obras *Es bueno no tener cabeza*, *El maravilloso catarro de Lord Bashaville* y *Tórtolas, crepúsculo y... telón*. Las denominadas REÓPERAS, *Pelo de tormenta* y *Nosferatu*, se separan de las anteriores y resulta curioso observar cómo el propio autor pretende justificar esta clasificación intentando definir con sus palabras este nuevo "género" teatral. La reópera es una modalidad de teatro de breve escritura, susceptible de un profuso desarrollo en manos de un "maestro de ceremonias". Teatro abierto, para introducir formas y reformas de carácter visual: bailes, disfraces, escenografía cambiante y efectista.

El siguiente bloque coincide con la denominación de TEATRO FURIOSO, pero, como ya hemos señalado, no lo hace con el grupo de obras seleccionadas. En este caso incluye: *La carroza de plomo candente*, *El combate de Ópalos* y *Tasia*, *El fandango asombroso*, *El paño de injurias*, *El rayo colgado*, *Coronada* y *el toro* y *Los españoles bajo tierra*. Aparentemente sigue un orden cronológico pero tampoco coincide con el expuesto anteriormente en la edición de Antonio González puesto que *La carroza de plomo candente* que abre el grupo, está fechada

en esa edición en 1971, y *El combate de Ópalos y Tasia* lo está en 1953.

En el TEATRO DE FARSA Y CALAMIDAD incluye *Malditas sean Coronada y sus hijas, La señora tártara, El baile de los ardientes, Delirio del amor hostil, Catalina del demonio, Salvador Rosa y La magosta*. Excepto *Catalina del demonio*, todas ellas han sido estrenadas o publicadas. Esta, sin embargo, es una obra reciente (1988) que se edita por primera vez y por ello, Nieva la presenta con una introducción en la que comenta brevemente su génesis. A este grupo se añaden las tres obras basadas en textos anteriores como son *La Paz, El manuscrito encontrado en Zaragoza* y *Las aventuras de Tirante el Blanco*, de autores tan diversos como Aristófanes, Jan Potocki y Joan Martorell.

El último grupo, bajo el epígrafe TEATRO DE CRÓNICA Y ESTAMPA, presenta la obra *Sombra y quimera de Larra*, y a continuación se añade una serie de obras cortas -TEATRO EN CLAVE DE BREVEDAD- con obras en un acto de diversas épocas. En este apartado se incluye también una obra publicada por primera vez como es *Carlota Basilfinder*.

La labor de edición de todas estas obras ha obligado a Nieva a una relectura de muchas de ellas y ello ha ocasionado que en algunos casos se ofrezcan versiones notablemente distintas a las anteriores. Esto ocurre, por ejemplo con *Corazón de Arpla*, o con *El baile de los ardientes*. De ésta, a pesar de que Jesús M^a Barrajón afirma que es la misma versión que la publicada por él en 1988 en la editorial Cátedra, se presenta una versión bastante modificada y que coincide con la del estreno de la obra en 1990 en el teatro Albéniz.

Cada uno de los grupos señalados está preludiado por las palabras de un estudioso de la obra de Nieva. El primero de ellos lo introduce Angélica Becker, autora del ya célebre texto en el que definió el teatro de Nieva como "el teatro de la sorpresa"². En

este caso, después de proporcionar algunos datos concretos sobre las obras del TEATRO INICIAL, se acerca a la obra de Nieva indagando las claves de lo que denomina "funcionalidad realista del teatro nieviano". Utiliza como base la "teoría de la expresión poética" de Carlos Bousoño para afirmar que el teatro de Nieva supera no sólo el realismo sino también el superrealismo por medio del juego de las interrelaciones. Ahondando en la vaga intuición de un "irrealismo cuerdo", en esa impresión de realismo que da el teatro nieviano a pesar de su porte fantástico, onírico, grotesco, se ha ido descubriendo que hay una función dialéctica entre cuadro realista de las interacciones e irrealismo de los contenidos.

Carlos Bousoño, que introduce el grupo del TEATRO FURIOSO, insiste en los mismos planteamientos de la "irracionalidad significativa" y la "imaginación exhaustiva" del teatro de Nieva, para acabar haciendo un breve pero enjundioso estudio del lenguaje desde la perspectiva del fonosimbolismo y el populatismo.

Jesús M^a Barrajón repasa las obras que componen el grupo del TEATRO DE FARSA Y CALAMIDAD y establece una serie de constantes en este tipo de teatro; y Phyllis Zatlín se acerca al TEATRO EN CLAVE DE BREVEDAD.

En conjunto, el libro presenta una estructura bastante bien armonizada y el lector puede disfrutar de la lectura de las obras de Nieva y comprender algunas de las claves de su teatro, no siempre fácil. La verdad es que el teatro de Nieva no es un teatro para ser leído, aunque la escasez de sus representaciones nos obligue a ello con demasiada frecuencia.

Al final del primer tomo, se muestran también un conjunto de dibujos entresacados de los que realiza Nieva para la representación de sus obras. Este material da una breve idea de la imaginación desbordante del autor en los montajes escenográficos. Su teatro, con

toda la importancia que tiene la palabra, supera la escueta dimensión verbal para alcanzar una perfecta simbiosis con la imagen a la hora de proporcionar al espectador la absoluta dimensión del espectáculo teatral.

NOTAS.

1. Clasificación del teatro de Nieva, en *Malditas sean Coronada y sus hijas, Delirio del amor hostil*, ed. de Antonio González, Madrid, Cátedra, 1980.
2. Becker, Angélica, "Un teatro de la sorpresa", *Primer Acto*, nº 132, mayo 1971, págs. 62-64.

J. Francisco Peña Martín

OLIVA, César y TORRES MONREAL, Francisco. *Historia básica del arte escénico*. Ed. Cátedra, Madrid, 1992, (2ª ed.)

Llama poderosamente la atención que un libro dedicado a la historia del arte escénico, sin concesiones a la divulgación masificadora, sin gran aparato propagandístico y sin la parafernalia de imágenes de algunos de estos textos, tenga una reedición apenas transcurridos dos años de la primera.

En la "Presentación Preliminar", los autores indican con claridad cuál es la finalidad del libro y los objetivos que pretenden: exponer de modo conjunto los componentes que intervienen en la representación y evitar los errores tradicionales en la didáctica del teatro - explicar el teatro únicamente desde el texto y comentar el texto sin "proyectarlo" hacia la escena-.

Si analizamos el libro desde una perspectiva didáctica, no cabe duda de que los autores han sabido utilizar la fórmula más adecuada para conseguir que este estudio tenga una fácil lectura, se consiga acceder con facilidad a cualquier tipo de

información y permita interrelacionar casi todos los aspectos que configuran el fenómeno del teatro. Para ello basta con echar una mirada al índice. No es, desde luego, habitual encontrarse un índice expuesto a lo largo de seis páginas (505-510), distribuido en 7 grandes temas que desarrollan cronológicamente la historia del arte escénico (*Orígenes del teatro. Grecia y Roma. Edad Media. La renovación del teatro en el Renacimiento. Neoclasicismo y Romanticismo. Naturalismo y sus primeras oposiciones. La escena europea en el siglo XX.*)

Cada uno de los temas está, a su vez, dividido en tantos apartados y subapartados que el acceso al detalle concreto, al momento que nos interesa o al aspecto que deseamos conocer, se realiza casi con las facilidades de un diccionario.

Si los siete grandes temas recorren la historia, los capítulos que los componen se distribuyen por las manifestaciones teatrales de los diferentes países, lógicamente de una forma somera. El proceso de selección ha llevado a los autores, con buen criterio, a ir seleccionando en cada etapa, aquellos países que realmente aportan algo nuevo en ese momento, o cuyo teatro alcanza uno de los puntos álgidos de originalidad en el concierto mundial. De esta manera, por ejemplo, Italia se convierte en el eje del Renacimiento; pero en el mismo Tema, lo que indica el grado de interrelación teatral, se muestran "El teatro isabelino", "El teatro español del Siglo de Oro" y el "Teatro clásico Francés". El teatro alemán, por ejemplo, no aparece hasta la época romántica, momento en que surge con fuerza en el panorama europeo. Si tenemos en cuenta que la mayoría de los textos escritos sobre teoría teatral lo han sido por autores extranjeros -lo que suele conllevar el abandono de las manifestaciones teatrales españolas- hay que agradecer en este libro que en todos los Temas, excepto obviamente en los primeros, se exponga algún capítulo dedicado a las expresiones

teatrales españolas. Su referencia, más conocida por todos nosotros, nos permite, a la vez, comprender y enmarcar mejor el significado en su conjunto del arte escénico.

Cada capítulo posee, además, una estructura interna lógicamente establecida que suele abarcar cuatro aspectos básicos:

- una introducción de carácter sociológico en la que los autores sitúan históricamente la creación teatral del momento.
- los espacios teatrales y las técnicas de la representación más destacadas de esa etapa.
- las características básicas del teatro en la época resaltando los rasgos literarios más sobresalientes.
- los autores y obras que mejor representan la creación teatral del momento.

La misma intención didáctica desempeñan los textos añadidos al final de los capítulos. Los textos seleccionados abundan en la poética teatral, pero quizás, se hubiese enriquecido el libro con la inclusión de algún texto de creación teatral significativo que incidiese en la práctica de algún detalle.

Por la misma intención didáctica que domina todo el plan del libro, llama la atención la carencia de notas explicativas de las posibles referencias bibliográficas. Creemos que a la mayoría de los lectores les encantaría, por ejemplo, saber en qué publicación difunde R. Barthes cuál es la función del Coro en el teatro griego (pg. 41)

Como en todo libro en el que se deben abordar unos contenidos tan amplios, no es extraño que los diferentes lectores podamos ir echando de menos algún aspecto o autor que, como no, es fundamental en la historia del teatro. No es cuestión de ir buscando todas las "lagunas", siempre subjetivas, pero sin duda se echa de menos una referencia a la obra de Francisco Nieva -y no por los recientes premios- sino, sobre todo, por la renovación de las formas

teatrales que, tanto en la escena como con la palabra, ha introducido en el panorama español contemporáneo.

Hay que agradecer, sin embargo, las más de cien páginas dedicadas al arte escénico del siglo XX. El repaso es breve y sencillo pero trata todos los aspectos, personas y movimientos que han dejado su huella en este siglo de tan profunda renovación teatral. Como es lógico, la perspectiva histórica y, sobre todo, la geográfica se difuminan en aras de una visión universalizadora creada por las interrelaciones de las diferentes teorías. A pesar de todo, este rancio espíritu nacionalista nos lleva a considerar que las líneas dedicadas a dos figuras como Valle Inclán y García Lorca son excesivamente escasas. Su obra no es sólo un excelente texto teatral sino también un nuevo punto de vista en la dimensión plástica de la escena, aunque, como en el caso de Valle Inclán, no se haya representado en su momento.

En la composición del libro, debemos destacar también dos aspectos que aunque van siendo cada vez más habituales, aún se agradece notablemente su presencia:

- por un lado la abundancia de dibujos y fotografías que ilustran el libro y que permiten hacerse una idea de posibles disposiciones espaciales o tipos de escenarios. Lo que se lamenta es que estas fotografías no posean todas la calidad que uno desearía o que los dibujos no lleven algún texto explicativo un poco más amplio.

- por otro, las "Tablas cronológicas" que, por medio de cuatro columnas -**Estrenos de teatro, Acontecimientos teatrales, Acontecimientos históricos y Artes. Ciencias. Vida Cultural**- repasa sinópticamente toda la historia del arte escénico y sus circunstancias más significativas.

En general, pues, se puede considerar como un excelente manual universitario que permite observar con precisión esa faceta tan olvidada en las aulas como es la del teatro visto desde una perspectiva mucho más amplia que la palabra impresa. De esta manera, no cabe duda de que

cubre un vacío importante en la didáctica de esta materia, pero, además, permite que los lectores observen el teatro con una nueva dimensión que se acerca notablemente al espectáculo real que su representación entraña.

J. Francisco Peña Martín

OLIVA, César, *El teatro desde 1936*, en la Colección Historia de la literatura española actual, Madrid, Alhambra, 1989.

En esta obra, ya desde el mismo prólogo, César Oliva nos anuncia su intención, no sólo de realizar una historia de la literatura teatral desde la Guerra Civil hasta hoy, sino además incluir en esta historia todo aquello susceptible de ser historiado por pertenecer a la escena, al espectáculo.

Por tanto, el autor no ahorra datos sobre fechas de estrenos, representaciones, compañías, normas de censura, etcétera, de lo que se desprende que no nos hallamos sólo ante un manual que recoja exhaustivamente nombres, títulos y fechas, en el que se pueda encontrar ciertos datos precisos, nos encontramos ante una obra que rebasa con mucho los límites de lo estrictamente literario, autores y obras, para incluir a directores, actores, locales, público, insertando todo ello en el contexto cultural, social e histórico del momento.

El libro se inicia con un primer capítulo dedicado al teatro durante la Guerra Civil, en él se repasa la actividad teatral de la época, se analizan con detalle autores, compañías, locales, etcétera, de este período, estableciendo unas líneas fundamentales dramáticas: sainetesca, comedia burguesa, comedia poética, drama testimonial, teatro de circunstancias o de urgencia.

Continúa con un capítulo donde estudia el teatro de los vencedores, para Oliva,

este teatro experimenta durante la guerra un continuo proceso de crecimiento, terminada ésta ocupa todo el territorio español y se convierte en exclusivo, se reponen los clásicos, se silencia el teatro republicano y se intenta la creación de un teatro falangista que fracasa.

Los años 40 se caracterizan, pues, por la continuidad y vuelta a la tradición de la comedia burguesa, que es analizada en profundidad, así como los principales autores y obras que constituyen la auténtica escena de estos años.

En el capítulo dedicado al teatro de los vencidos se estudian los autores que producen en circunstancias adversas en el exilio, las compañías que perviven, su desaparición y la vuelta a España de algunos actores. Mantiene una tesis importante, que el verdadero teatro español fue el de los vencedores, el teatro de los vencidos se produjo en una circunstancia social muy determinada y con unos referentes históricos distintos.

En el capítulo titulado "Un teatro para un régimen" explica el estado de la escena en los años 60, caracterizado por el desarrollo de la comedia burguesa de evasión y por la aparición de los autores "realistas".

Analiza la trayectoria teatral de Paso, Armiñán y Salom, cuyo teatro ejemplifica la última forma de la comedia burguesa de posguerra, es un teatro absolutamente representativo de la burguesía de los años 60, es decir, de quienes más se beneficiaron del desarrollismo del régimen.

Bajo el título de "El teatro de la oposición" analiza los problemas del teatro con la censura y para su representación. Estudia en profundidad el "realismo", autores, directores, puesta en escena, etcétera, definiéndolo como oposición a lo establecido y despojando el término "realista" de toda carga de intención estética.

Prosigue con "El nuevo teatro y la transición política", donde se analizan los movimientos teatrales que aparecen en la

segunda mitad del siglo XX y se precisa sobre tendencias, generaciones, grupos, etcétera, que tendrán un relevante papel en la transición democrática.

Se estudia el estado de los actores, directores, la formación de cooperativas, los espectadores, la crítica, festivales.

Para C. Oliva, el nuevo teatro español surge poniendo en cuestión la comedia convencional de claro matiz reaccionario, pero también la tendencia mas liberal, que en estos momentos era realista.

Nuevos autores son todos aquellos que hacen un teatro crítico y que aparecen en los escenarios hacia 1970. Dividiéndolos en, los que coinciden con la generación realista, y algunos se denominan simbolistas y que se caracterizan por oposición histórica y estética a la generación realista; y los que nacen en torno a 1940 que son los auténticamente conocidos como nuevos autores... fuera de ellos los autores que aparecen en torno o después de 1975 responderán ya a un nuevo compromiso político y a una distinta búsqueda del lenguaje teatral, condiciones que los diferencian de los anteriores.

Dedica un capítulo aparte a Fernando Arrabal, pues su teatro es tan innovador que no puede clasificarse con el de los realistas o simbolistas de la época.

El último capítulo está dedicado al teatro de los 80, se repasa la política teatral de los diferentes gobiernos democráticos, los programas de subvenciones y ayudas; se analizan los autores de fines del siglo XX: autores pertenecientes a la generación realista y al nuevo teatro español, autores que se consolidan durante la transición y los novísimos que comienzan a escribir en ella.

María del Carmen de Lucas Vallejo.

Primer Acto, 30 años, Madrid, Centro de Documentación teatral, 1991, 2 vols.

A nadie le es desconocida la significación que, para cualquier persona interesada en el teatro, ha tenido *Primer Acto*. La revista ha sido lugar privilegiado desde su nacimiento, en donde han tenido cabida y confrontación las diferentes posiciones del teatro español, ha servido de plataforma a las nuevas tendencias, españolas y europeas, se han publicado y difundido numerosos textos y se ha prestado interés al teatro independiente y a los grupos que lo hacían posible, ha sido en realidad un magno trabajo, a veces realizado en medio de muchas dificultades.

Cuando la revista *Primer Acto* cumplió en 1987 sus treinta años de existencia, el Centro de Documentación Teatral decidió editar como homenaje a la revista y coincidiendo con esa fecha, una selección antológica de sus mejores trabajos y realizar unos índices de la revista para facilitar su consulta, pero este proyecto se demora hasta que al fin ve la luz en 1991.

Se publica en dos volúmenes, el primero titulado *Antología*, en el que se seleccionan textos aparecidos en la revista ateniéndose al criterio de la importancia que estos tienen para interpretar la historia reciente del teatro español y que coincide con la intención de la revista durante estos años, principalmente con la defensa y rescate de la dramaturgia nacional de tres períodos importantes: el anterior a la guerra civil; el de la posguerra, en España con la aparición de la llamada generación realista, en el exterior con el rescate del teatro del exilio; y el nacimiento de una nueva escritura teatral en los años setenta.

El volumen aparece profusamente ilustrado con reproducciones de las fotografías y dibujos aparecidos en los artículos de *Primer Acto*.

Se organiza este volumen en diferentes bloques temáticos, se inicia con una selección editorial titulada "Primer Acto

sobre sí mismo", en donde se recogen cuatro artículos referentes a la creación de la revista, a la aparición del número 100, a la reaparición de la revista y al aniversario de sus veinticinco años; tras ello, se introduce un primer bloque titulado "Quince firmas", compuesto por quince artículos de opinión sobre temas diversos, principalmente teóricos, al que le sigue otro bloque teórico de artículos centrados en una polémica, posibilismo contra imposibilismo, en donde se pueden ver las diferentes posturas adoptadas en su momento por Paso, Sastre y Buero Vallejo; a continuación se incluyen tres bloques con diferentes artículos que se corresponden con tres ejes temáticos distintos: la generación realista, los nuevos autores y el teatro independiente.

Se continua con "Treinta autores de la "A" a la "Z", en donde aparecen entrevistas, noticia y comentarios de estrenos, estudios, etcétera, centrados en treinta autores españoles, ordenados alfabéticamente, a los que la revista ha difundido con mayor constancia y ha prestado un mayor interés.

En "Treinta años-Treinta estrenos", se recoge en orden cronológico y se da noticia del estreno de las obras más importantes en estos años y a las que *Primer Acto* ha prestado mayor atención, incluyendo en la mayoría de los casos algún artículo en donde se analiza la obra y la trayectoria del grupo o del autor.

Cierran este antología tres ensayos de Francisco Nieva sobre problemas escenográficos y una entrevista en exclusiva con Jean Genet.

El segundo volumen titulado *Índices*, como su título indica, está dedicado a los índices, con ellos se pretende facilitar el acceso a la totalidad de los contenidos de *Primer Acto* a lo largo de sus números publicados durante treinta años, es decir, desde su primer número, el 1, al 216, editados desde su fundación en el mes de abril de 1957 hasta diciembre de 1986; así, resulta ahora mucho más fácil acceder a

sus contenidos a través de los índices que se incluyen en esta edición y que permiten su consulta mediante siete diferentes posibilidades: nombres propios, en donde figuran tanto nombres de personas como instituciones o entidades, excepto las empresas de producción que figuran en otro índice; títulos, en donde aparecen títulos tanto de textos como de espectáculos dramáticos; nombres de grupos y compañías, aquí aparecen las empresas de producción, sean privadas o públicas, comerciales o independientes; firmas, donde se incluyen los nombres de los autores de los artículos publicados; materias donde aparecen reflejadas las materias y temas recogidos en los artículos; un índice de autores publicados en la revista y por último, el índice de todas las obras publicadas a lo largo de estos treinta años.

Teníamos constancia de un trabajo similar, la Memoria de Licenciatura, presentada en junio de 1981, por Leonor Camacho Medina y titulada *La revista Primer Acto. (Biografía e Índice)*. Esta memoria está dirigida por el Dr. A. Sánchez Trigueros de la Universidad de Granada, y, además de contener la historia de la revista, contiene los índices de los números que van desde el 1 hasta el 184, si bien el presente trabajo que reseñamos los amplía hasta el número 216.

María del Carmen de Lucas

Pedro SALINAS. *Teatro completo*. Sevilla, Alfaro, 1992. Edición crítica e introducción de Pilar Moraleda García.

La edición del *Teatro Completo* de Pedro Salinas es una recuperación necesaria y fundamental para situar de forma más justa a uno de nuestras figuras más representativas de la Generación del 27. De todos ya era conocida su labor como crítico y ensayista, así como el impor-

tante lugar que ocupa en la lírica del siglo XX. Salinas es poeta, y **piensa en poeta**, no hay que olvidarlo. Su teatro, como bien señala Pilar Moraleda en su breve pero interesante introducción, puede considerarse **poético**, pero no en un sentido restrictivo, sino desde una perspectiva mucho más amplia, pues toda su obra se articula desde una **unitaria comprensión poética del mundo**. Salinas considera que el teatro sólo cobraba su verdadero sentido en las tablas, de ahí su oposición a que fuera publicado antes de ser representado.

Señala Pilar Moraleda cómo todas las piezas teatrales de Salinas configuran un auténtico **corpus** dramático, coherente y bien trabado, y que gira entorno a dos elementos esenciales: un aquilatado empleo del lenguaje y la presencia constante de un único tema básico sobre el que están construidas las distintas obras como **variaciones**. Así llegamos a un **tema vital** constante en todas las piezas dramáticas: "el descubrimiento de otra realidad distinta de la aparente y rutinaria que nos agobia con su pragmatismo cotidiano, una realidad trascendida por la poesía", (*Introducción*, p. 12).

Recoje Pilar Moraleda una bibliografía bastante completa, pero no exhaustiva, sobre el teatro de Salinas, en la que notamos la falta de algún artículo reciente. De las notas a las piezas dramáticas, diremos que son clarificadoras, en su mayoría, aunque algunas de ellas, referentes a vocabulario, nos parecen un tanto innecesarias, si no son dirigidas a estudiantes extranjeros de literatura española. De todas maneras, es una cuidada edición, muy recomendable, pues recoge datos tan importantes como la cronología de las obras teatrales de Salinas, hasta ahora desconocida, o es la primera publicación del *Teatro Completo* que puede ser llamado justamente así. Sólo existía la edición de Juan Marichal, en Aguilar, (1957), completamente inencontrable, que no incluía *Los santos*, obra escrita entre mayo y diciembre de

1946, y que no fue publicada por razones de censura. Es esta una pieza breve, de matiz político, que estuvo inédita hasta su aparición en la revista *Estreno*, en 1981.

Echamos de menos tal vez una introducción más larga, pero quizá el curioso lector o el estudioso interesado pueda remirtirse a la bibliografía señalada en la edición, donde destaca el libro monográfico de Pilar Moraleda.

Solamente añadir que la lectura del teatro de Pedro Salinas nos devuelve una visión más completa y dialéctica del crítico y poeta que es sobradamente conocido. Es un teatro donde las palabras **marcan** la acción, y aunque ha sido muy poco representado, es gozoso de leer. Señalar también cómo el tema de la mujer, presente en su poesía, toma un protagonismo casi absoluto en su teatro, (vid. "El sueño de la razón femenina", *Revista de Occidente*, 126, noviembre 1991, pp.174-188) a través del tema del amor y de la búsqueda de la autenticidad. Esa búsqueda irrenunciable de una realidad auténtica se **contagia** al lector de este teatro, y ya sólo por eso vale la pena su lectura.

Beatriz Herranz

SPANG, Kurt, *Teoría del drama*.

Lectura y análisis de la obra teatral, Pamplona, Ediciones de la Universidad de Navarra, S. A. (EUNSA), 1991

Un punto de considerable interés en el ámbito de la didáctica teatral lo constituye, sin duda, la posibilidad de hallar referencia válida en un esquema cuyos apartados constituyan los puntos de desarrollo de la actividad analítica del drama. La intrínseca complejidad semiológica del hecho teatral, de tan solidaria interrelación entre una pluralidad de códigos comunicativos, exige la ordenación de los mismos en un sistema

más o menos fijo y tan completo que permita dar cuenta de la mencionada complejidad.

Es evidente que las exigencias de estructuración lógica y de exhaustividad consituyen rasgos inherentes al pensamiento moderno, cada vez más transido por el dominio práctico de las ciencias exactas, aventurado al naufragio en un mundo cada vez más tecnologizado y, sobre todo, heredero del positivismo decimonónico y de las revoluciones científicas subsiguientes. Discurso científico y ensayo, como privilegiadas formas expositivas en aras de un ideal de objetividad jamás alcanzado, han configurado los cauces de análisis -ahora, disección- dominantes incluso en el área de las disciplinas humanísticas. El precio estipulado para tal tipo de proceder intelectual es ciertamente elevado: a un mayor deseo de extensión corresponde indefectiblemente un menor resultado comprensivo; del afán de asepsia objetiva se deriva la relativa aridez de los análisis y la eliminación sistemática de cualquier variable debida a la creatividad; finalmente, del aumento del número de elementos analizados se sigue la dificultad de organizarlos y, de ésta, la multiplicidad de ordenaciones seguidas.

El último de los elementos colocados en el *debe* de esta reflexión sobre las directrices generales de los procedimientos de análisis aplicados hoy a la obra teatral, no está siendo paliado por la existencia de propuestas analíticas, metodológicamente coherentes y revestidas de la suficiente seriedad académica, salvo excepciones que suelen tener como horizonte de interés el ámbito universitario.

Sin embargo, nuestros tratadistas clásicos abordaron con clarividencia ejemplar el problema que nos ocupa, desde una perspectiva que, si bien consideró siempre el hecho teatral desde el campo literario, se mantuvo fiel, sin embargo, a un esquema de siglos, ofrecido por Aristóteles y aprendido prontamente en las escuelas

de gramática y de primeras letras. De acuerdo con esta tradición clásica aristotélico-horaciana, Lope configura (como es sabido) su *Arte Nuevo*, logrando plasmar los principios de un quehacer en buena medida escénico en unos moldes establecidos y pensados para la literatura y para el arte de la palabra (*Poética*). Consigue de paso dotar de singular amenidad y aún ironía a su tratado, en grado tal, que son muchos los que no lograron entrever (de la forma en que sí lo hace el malogrado profesor Rozas) bajo su aparente impresionismo el entresijo de una estructuración perfectamente coherente.

Varios son, a nuestro juicio, los puntos de contacto entre lo que llevamos dicho y las reflexiones sugeridas por la lectura del libro de Kurt Spang, profesor de la Universidad de Navarra.

El título del mismo alude al ámbito general de la teorización, pretensión inmediatamente matizada en el subtítulo, el cual parece sugerir que nos hallamos ante una obra orientada a proporcionar los instrumentos necesarios para un acercamiento comprensivo al hecho teatral. El primero, además, manifiesta abiertamente la exclusividad del drama como objeto de análisis y como actitud metodológica.

La realidad es que nos hallamos ante una obra extraordinariamente rica en elementos, datos y múltiples sugerencias referentes a la complejidad de lo dramático. Raramente suele darse tan densa elaboración de conceptos, terminología, citas y referencias bibliográficas de muy diversa índole, elementos todos ellos que transparentan un saber rayano en erudición y un afán comprensivo próximo al compendio científico.

No obstante, el libro no constituye una *teoría* sobre el drama, si entendemos por tal la exposición de una línea de análisis articulada por una determinada concepción del teatro, que dote a la teorización subsiguiente de entidad específica y

coherencia estructural. La obra presenta al lector, en un alarde recopilatorio, numerosos materiales ajenos, pero no ofrece, salvo excepciones, un claro cuerpo de doctrina propio. El esfuerzo por el logro del rigor terminológico queda bien patente, así como el establecimiento y aplicación de categorías científicas procedentes de diversos campos de la crítica literaria. Pero el afán de exhaustividad en el corpus de puntos abarcados comporta el riesgo (no siempre salvado) de la desproporción: algunos elementos soportan un tratamiento evidentemente obvio, si bien otros muchos pasajes muestran de modo inequívoco la encomiable labor investigadora personal del autor.

Resulta evidente, por lo demás, la preeminencia de un rasgo que anula la especificidad de un planteamiento teatral inmanente: me refiero a la evidente concepción del drama como *forma literaria*, articulada primeramente a base de un texto dramático sometido, como tal, a idéntica problemática definitoria y clasificadora (géneros) que sus tradicionales compañeros de camino (épica y lírica). A partir de aquí, se trasluce que los valiosísimos acercamientos a los elementos de la representación escénica se producen sin abandonar del todo la referencia literaria, a modo de incursiones ocasionales en las que no se llega a perder de vista el punto de partida.

Como buena parte de las reflexiones producidas modernamente en el campo de la semiótica (la obra abraza, en la práctica, fe y proceder semiológicos), el análisis es practicado abarcando el único elemento permanente y seguro: el texto escrito. En tal sentido, quedan a corta distancia las concepciones del teatro como proceso comunicativo y el estudio de la diversidad de códigos y signos que lo configuran.

La ordenación realizada de tan copiosísimo material se materializa en un índice en el que hay mucho de relación de materias, de mención de toda clase de

temas, agrupados en torno a grandes capítulos:

En el primero, *Introducción*, se aborda tanto la definición del drama como el tratamiento de problemas previos y cuestiones generales. La primera tarea es llevada a cabo mediante el establecimiento y análisis de los rasgos distintivos de lo dramático, desde un enfoque que permite ser encuadrado sin dificultad en el ámbito de la semiótica. El segundo propósito es llevado a cabo analizando cuestiones tales como el lugar de representación, la ficción dramática, los elementos trágicos y cómicos y, sobre todo, el estudio del texto dramático, como transposición del texto literario.

El segundo capítulo aborda el tratamiento del proceso de comunicación producido en el teatro, así como de la información que de aquel se deriva. Es evidente que el autor se mueve aquí a sus anchas y de hecho la exposición muestra un elevado grado de elaboración y de originalidad, como se deduce de las numerosas citas de obras propias. A la luz de tales procesos analiza ahora un punto tan característico de los tratados de dramática cual es el de la ironía teatral.

El siguiente capítulo, titulado *Historia*, introduce tal término como transposición desde el campo de la crítica literaria, en un sentido que enlaza con el de la *fábula* aristotélica, concepto que es aquí desglosado en modelos actanciales y a cuya nueva luz se replantean nociones tales como las de acción, escena, secuencia, acto y formas cerradas y abiertas. Cada historia dramática (y aún narrativa) precisa, para su funcionamiento, de los elementos básicos de figuras, tiempo y espacio, que son analizados en los capítulos siguientes.

Con similar afán de dotar del máximo rigor científico y terminológico al estudio de cada elemento del drama, el autor trata de los caracteres o personajes, redefinidos ahora bajo las denominaciones de figura y reparto, y aplicados a la revisión de los

problemas de caracterización y análisis de la figura dramática.

Espacio y tiempo ocupan los dos siguientes capítulos, en cada uno de los cuales el autor lleva hasta casi el infinito el establecimiento de clasificaciones y de precisiones conceptuales y terminológicas. Distingue así entre espacio, lugar y ambiente, analizando el primero bajo distintos enfoques y dedicando algunas páginas al estudio del espacio como signo dramático. Similarmente, el capítulo dedicado al elemento temporal contiene un apartado sobre "Distinciones y términos técnicos", que se cierra con la valoración y el resumen, un tanto apresurados, de la tradicional "unidad de tiempo".

En el capítulo final, consagrado al estudio específico del lenguaje dramático, y tras advertir del peligro de una sobrevaloración del elemento verbal, admite que éste sigue siendo el código más importante de cuantos componen "la plurimedialidad" del drama. Este código verbal es, pues, estudiado en relación con las funciones jakobsonianas, a la vez que se abordan cuestiones de sintaxis, retórica y métrica y se intenta una tipología de las distintas modalidades de este lenguaje.

Obra de envergadura tal no podía por menos de adolecer (pese al subtítulo) de una complicada instrumentalidad en la práctica del análisis dramático, de modo que desborda, pensamos, el ámbito universitario en el que ha sido editado, pero constituye sin embargo un eficaz elemento de referencia para el esclarecimiento de numerosas cuestiones de singular vigencia en la teorización dramática contemporánea.

Manuel Pérez

Lee Strasberg, *Un sueño de pasión*,
Barcelona, Icaria, 1990
edición de Evangeline Morphos

Publicado en 1987 en su versión original, el libro de Strasberg (el único que escribió) llega a España avalado por haber sido su autor (murió en 1982) el representante máximo de lo que se ha llamado y se llama el "Método". En realidad, las técnicas y mecanismos fundamentalmente psicológicos elaborados por el director y pedagogo estadounidense de origen polaco (nació en 1901 en Budzanow) no son muy diferentes de muchos manuales de psicología experimental, de relajación, de psicología conductista editados en EE.UU. que han tenido su reflejo en numerosas escuelas y centros, algunas de las cuales, como sus maestros e impulsores, son citados en este libro. Sin embargo, la importancia que tiene su trabajo es el de haber estructurado un sistema orgánico naturalista a partir de los estudios de Stanislavski (ya veremos más adelante qué alcance tuvieron los del director ruso en la obra de Strasberg) válido para la práctica actoral. La hegemonía del método naturalista es evidente incluso en España y así no es raro que este libro tenga necesariamente un significado especial por el que debe ser comentado.

Un sueño de pasión se abre con una nota de Evangeline Morphos donde se da cuenta de las razones que llevaron a Strasberg a hacer este libro y de la forma utilizada, que seguramente explique el lenguaje coloquial y al mismo tiempo la ausencia de una elaboración teórica firme:

A petición de su esposa Anna, empezó a grabar el proceso que llevó al desarrollo del método. Trabajando en su estudio dictó una primera versión. (p. 14)

Sigue a esta nota una "Introducción" del propio autor y un grupo de cinco capítulos en los que se narra las principales experiencias y descubrimientos (y las correspondientes preguntas teóricas) que llevaron a Strasberg primero a interesarse por el mundo del teatro y posteriormente a seguir un determinado camino ("el Método es realmente una continuación y una complementación del sistema Stanislavski en Rusia" p. 23). Deben, sin embargo, hacerse algunas primeras precisiones. Stanislavski estaba sumido en lo que podría definirse como "la ilusión del sistema"; creyó que su "lente" de investigación creaba un discurso objetivo (esto es, un discurso que explicaba el objeto: el objeto de las teorías naturalistas en el teatro es precisamente la naturaleza imitativa de la actuación) sin advertir que la "lente" es un material previamente producido (y determinado pues por un modo y un medio de producción) y que el objeto de análisis era siempre equívoco pues partía de una no-determinación de la producción teatral que confiere uno u otro carácter a la naturaleza de la actuación. Uno de sus críticos más importantes llega a afirmar que no entendía la dramaturgia, lo cual explicaría estas deficiencias. El mismo Stanislavski se negó a codificar su sistema, como cita David Magarshack (1):

No se trata de discutir si hay un sistema vuestro o mío. Sólo hay un sistema: la naturaleza orgánica creadora. No hay ningún otro. Y debemos recordar - prosiguió - que este llamado sistema (no hablemos de sistema sino de la naturaleza del arte creador) *no permanece estático. Cambia todos los días.* (p. 2).

Strasberg codificó (hizo código) lo que en la idea de Stanislavski era simple descripción sometida a cambio. Ese código debe ser enseñado (como la metáfora del Doctor que aparece en el libro de Hethmon *El método del Actor's Studio*, p. 149) pero la "ilusión del Método" (ahora sí, el de Strasberg), le lleva a legitimar y a

hacer preeminente su trabajo por el del director ruso.

En estos capítulos ("El comienzo del viaje. La búsqueda y el descubrimiento", "Stanislavski y la búsqueda de su sistema", "El American Laboratory Theatre", "El viaje continúa,I: Descubrimiento en el Group Theatre", y "El viaje continúa,II: El Actor's Studio y mis clases" se comentan, en clave de viaje experimental y-autobiográfico, sus primeros trabajos como actor hacia 1915 en los grupos yiddish del East Side de New York, sus contactos con el Progressive Dramatic Club y sus impresiones sobre las actuaciones de actores y actrices tan sobresalientes en la época como Ben-Ami, Duse, etc. En estos casos descubre que la "expresividad", los "gestos", están sometidos a la "vida interior" que debe crear el actor. Se reconoce deudor de las teorías de Gordon Craig, una de las cuales (la de la "supermarioneta") interpreta como forma de control y precisión del actor:

La Supermarioneta no planteaba reemplazar al actor. Por el contrario, la idea era recordarle al actor que él debía tener la precisión y habilidad de la que era capaz la marioneta (p. 44)

Sorprende la capacidad asimilatoria de Strasberg que es capaz de convertir las "gesticulaciones simbólicas" (symbolical gesture) y los intentos de romper la "verdad" escénica en formas de trabajo de un actor del Método.

Unas páginas más adelante explica el problema del actor a partir de los debates entre King y Coquelin (resultado de los cuales fue el libro *Masks or Faces*), las ideas de Shakespeare o el problema de la paradoja del comediante planteado por Diderot: esto es, el problema de la actuación como resultado de una "experiencia" o como resultado de una "demostración", descubriendo que es en los siglos XVII y XVIII cuando se establece este debate, en lo que Juan Carlos Rodríguez llama "las primeras literaturas burguesas". Sin embargo, no saca de ello

las consecuencias pertinentes: el teatro (el actor, pues) productor de "verdades" o productor de "paradojas": un debate, entonces, ideológico. Strasberg sólo ve en ello el problema de si la conciencia del actor está o no condicionada por la intensidad de la respuesta emocional, o si la respuesta del mismo debe basarse en recursos externos. Tautológicamente Strasberg sentencia:

Pero Diderot sólo podía llegar a esa conclusión porque no había un método real de interpretación en la época en que él estaba escribiendo. (p. 50)

Menciona las lecturas que hizo de Freud y de los conductistas, y lo decisivo que fue la llegada a New York del Teatro de Arte de Moscú.

Reduce la importante polémica entre Chejov y Stanislavski (p. 54) a la mala intención de algunos ("urdieron" dice) que no habían visto los montajes de la compañía rusa o malentendieron los comentarios del dramaturgo ruso, cuando existen textos en los que Chejov llega a decir que Stanislavski "ha arruinado la obra" (en referencia a *El jardín de los cerezos*) o la numerosa correspondencia entre Meyerhold y Chejov donde se da cuenta de la errónea interpretación de sus obras hecha por el director naturalista.

También señala Strasberg los grandes elementos de la interpretación que produjo lo que considera la revolución de Stanislavski, comparable sólo a la de Einstein y Freud. Simplifica brutalmente el trabajo "biomecánico" y lo asimila a los descubrimientos del propio Stanislavski y cree necesario buscar las condiciones bajo las cuales es posible la "inspiración" para "re-crear" esas condiciones para la actuación.

Delimita en estas páginas los términos de la producción naturalista: "concentración", "naturaleza imaginaria de la actuación", "gramática del arte dramático" (en realidad del arte interpretativo pues nunca se habla de dramaturgia). Se centra en las aportaciones

al proceso del actor de vivir cada vez su papel de Boleslavski y Ouspensky, que recibió durante su estancia en el American Laboratory Theatre y va conformando mediante la descripción de los ejercicios que allí realizaba, cuidadosamente anotados, (de imitación de animales, de memoria afectiva,...) los términos que serán relevantes después en el Group Theatre en 1931 y finalmente en el Actor's Studio (del que será en 1948 director artístico). Incluye en su trabajo las aportaciones de Vagtangov y analiza los problemas de hábitos, amaneramientos, etc. de los individuos que llegan a la Escuela. La finalidad fundamental de la formación del actor:

darle el mayor control posible sobre esas facultades humanas. (p. 115) que ha enunciado con anterioridad.

El capítulo sexto, "Los frutos del viaje: técnicas para la formación del actor" es una breve pero rigurosa descripción del "Método", esto es, la respuesta a la pregunta que se hace al comienzo: ¿Qué es actuar? o más exactamente ¿en qué condiciones se produce la actuación? Este capítulo es un resumen del libro publicado en 1965 por Robert Hethmon *Strasberg at the Actor's Studio* (numerosas veces los textos son idénticos) traducido en España (y de sobra conocido) como *El Método del Actor's Studio* (Madrid, Fundamentos, 1972 la primera edición).

El último capítulo del libro es, tal vez, el más interesante incluso para los que ya conocieran las técnicas de Strasberg ya que está dedicado a confrontar su método con los de Artaud, Grotowski y Brecht. Si hasta estas páginas Strasberg había demostrado cierta ingenuidad respecto a algunos problemas históricos o incluso teóricos, aquí esta ingenuidad se convierte en ignorancia. "Un proceso ideológico de hegemonización" podría titularse el análisis crítico de esta parte del libro (crítica que hubiese sido importante hacer aquí pero que resulta imposible dados los límites de

una reseña crítica, no obstante es necesario no saltar algunas cuestiones).

Strasberg revela un desconocimiento completo de las tesis y pretensiones de Artaud, incluso de cómo se debe elaborar una crítica cualquiera. Lo despacha en una página escasa para acabar diciendo:

si uno desea retornar a algún origen místico, entiendo y simpatizo con la eterna necesidad de seguridad. Pero yo participo y debo continuar participando de la vida que hoy vivimos cada día, su lucha, su realidad. (p. 182)

Remito a una elemental lectura de *El teatro y su doble* (Edhasa, Barcelona) o a un estudio bien interesante sobre los intentos políticos de Artaud que fundamentan su discurso (Castri.- *Por un teatro político. Piscator, Brecht, Artaud*, Madrid, Akal).

Para hablar de Grotowski destaca sus diferencias ideológicas con él:

Yo estaba algo molesto con la naturaleza mística de las teorías de Grotowski y su confianza en el inconsciente colectivo y místico. (p. 184)
para desde ahí hacer la valoración de su puesta en escena:

Yo esperaba ver una experiencia y una expresión mística trascendental. En cambio me pareció que los gestos y los movimientos no eran la expresión de un hecho personal profundo (...) eran teatralmente convencionales. (p. 184)

Con todo, lo más interesante son las páginas que dedica a Brecht (o que se dedica a él mismo como gran conocedor de la teoría de interpretación del dramaturgo alemán). En ellas señala algo obvio que el propio Brecht escribió en numerosos artículos: que sus medios de actuación no difieren en una parte de los señalados por Stanislavski (si creemos al directo ruso son, en realidad, propios de la naturaleza humana). Pero Strasberg no es capaz de entender que el corte que Brecht realiza en todos los niveles del hecho teatral es un

corte producido por su elaboración de un realismo dialéctico y materialista (2), que le lleva a cambiar la pregunta naturalista "¿Qué es actuar?" por la de "¿En qué condiciones materiales, históricas y dialécticas se puede generar la interpretación?" Esto es, la elaboración de una teoría de la productividad del actor no alienante, historicista, que muestre las contradicciones actor-personaje, ligada a una teoría de la dramaturgia (que nunca tuvo Strasberg). Ignora el creador del "Método" (no así Brecht) que la naturaleza psicológica del individuo (actor o personaje) está sometida a las contradicciones e interacciones del medio, la sociedad (Luria, Vigotski), las acciones voluntarias (Paulov), etc. u que todo trabajo de interpretación debe incluir no sólo las técnicas y medios que posee el actor naturalmente sino también la organización de los mismos en una técnica y medios de producción mayores como son el proyecto teatral (en este sentido una teoría de la imaginación dialéctica como la de Alfonso Sastre puede ser muy reveladora (3)).

El libro se cierra con una "Conclusión" sobre las virtudes de los descubrimientos del "Método" tanto para la capacitación del actor como para el hombre común (lo cual tampoco es cierto pues se refiere siempre a un hombre de su sociedad), sin que se contraponga su trabajo a otros sistemas de actuación (como el colectivo del brasileño Boal) o aquellos que entienden el actor como productor de signos sobre la escena y que su práctica debe prepararle para esa dramaturgia. Un libro, pues, este de Strasberg consolidador de la hegemonía naturalista en las sociedades del capitalismo tardío.

NOTAS:

(1) STANISLAVSKI, Constantin.- *El arte escénico*, Madrid, Siglo XXI, 19

- (2) para todo ello puede consultarse el libro HORMIGÓN, Juan Antonio.- *Brecht y la dialéctica*, Madrid, Comunicación, 1974
- (3) SASTRE, Alfonso.- *Crítica de la imaginación*, Barcelona, Grijalbo, 1978

César de Vicente Hernando

VV.AA. *Teatro español contemporáneo. Antología*. Coordinado por César Oliva, Madrid, Centro de Documentación Teatral y Fondo de Cultura Económica, 1992.

Aparece una colección de antologías, en la que se recogen obras teatrales iberoamericanas contemporáneas, editada gracias al acuerdo suscrito entre el Ministerio de Cultura y la Sociedad Estatal Quinto Centenario. El plan de la colección es editar hasta trece volúmenes distintos de antologías que recojan los textos teatrales más significativos de la escena contemporánea de los distintos países iberoamericanos. La edición corre a cargo del Centro de Documentación Teatral y de la editorial Fondo de Cultura Económica, dirige esta colección Moisés Pérez Coterillo.

Hasta el momento tenemos cuatro volúmenes publicados, los correspondientes al teatro cubano, mexicano, venezolano y español, corriendo la coordinación de cada uno de ellos a cargo de un especialista.

Tal vez resulte interesante dar a conocer nuestro reciente teatro en los países iberoamericanos, aprovechando la oportunidad del Quinto Centenario, pero en el momento en que nos hallamos, cuando el teatro se edita poco y mal y se representa menos y peor, deberíamos realizar un intento para que nuestro teatro fuese conocido aquí, nuestros autores no solo tienen que escribir, además tienen que contar con buenas y fiables ediciones de sus textos y representaciones estables en lugares adecuados para ello, tienen necesidad de espectadores y lectores.

Solo es necesario mirar cualquier cartelera de espectáculos, para darse cuenta que en esta antología hay mucha buena fe, buenos deseos y pocas realidades, desde luego esa no es la realidad de la escena española hoy, ya nos gustaría a todos que así fuera.

César Oliva en la introducción afirma que se trata de una antología de textos escritos en la segunda mitad del siglo XX, y que de los textos y autores más significativos de las diferentes tendencias, lenguajes, temáticas y estilos se ha realizado una selección de los textos, elaborada y discutida por el Centro de Documentación Teatral, parece que ambos han olvidado que el teatro mayoritario y de mayor éxito en la España de los sesenta lleva un nombre: Alfonso Paso, olvidan otros, Alonso Millán, Armiñán, Salom, Ana Diosdado, etcétera. Los autores que se han elegido de la generación realista son: Buero Vallejo, Sastre, Martín Recuerda, Rodríguez Méndez y Gala, tal vez notamos la ausencia de Lauro Olmo, o de Carlos Muñiz entre otros. De los "nuevos autores": Romero Esteo, Nieva, Sanchís Sinisterra, Alonso de Santos, Rodolf Sirera, Fermín Cabal, Domingo Miras y Sergi Belbel, es notable la ausencia de muchos nombres y la inclusión de las obras de Rodolf Sirera y de Benet i Jornet traducidas. Si estamos ante una antología del teatro español no nos hubiera importado encontrar los textos en su lengua original, y si estamos ante una antología del teatro en lengua española debieran haber sido excluidos estos. Y, por último, incluye C. Oliva, como dramaturgo atípico, a Fernando Arrabal.

Toda selección implica unos criterios que hubiera sido necesario conocer, pero que no figuran por ninguna parte, César Oliva en su introducción titulada "Cuarenta años de estrenos teatrales", ya nos confunde, pues de las obras seleccionadas, la primera que se estrena es la de Antonio Gala, *Los buenos días perdidos*, en 1972, por tanto, en realidad se trata de una antología de obras estrenadas en estos

veinte últimos años. Además, primero afirma que todas las obras están aquí por haber sido estrenadas y por representar en su momento hitos importantes en el panorama teatral de nuestro país, lo que en principio parece un buen criterio de selección, para inmediatamente aclarar que algunas no están estrenadas por ser de reciente escritura, tal parece ser el caso de *Los españoles bajo tierra* de Nieva, publicada en Cátedra en 1990 y sin estrenar, y que precisamente ahora el autor está revisando para su estreno en la Exposición Universal de Sevilla.

Si el texto de la obra de Nieva, después de su estreno, va a presentar diferencias con el de esta antología, más grave es lo que ocurre con el texto de *El Arquitecto y el Emperador de Asiria* de F. Arrabal, hecho que ocurre, en general, con las obras de este autor en este país, las cuales, salvando honrosas excepciones, como las ediciones de Ángel Berenguer, son manipuladas y maltratadas por una legión de oportunistas que no sólo no respetan el texto del autor sino que lo hacen suyo y hacen y deshacen sobre sus textos a su antojo.

El texto publicado de *El Arquitecto y el Emperador de Asiria* corresponde al publicado en Cátedra en 1984, y no 1989 como se afirma en la antología, que a su vez sigue el texto que apareció publicado en la revista *Estreno* en 1974.

La novedad que introduce la edición de Cátedra con respecto al texto de *Estreno* es que corrige el orden de las páginas, que fue alterado en la revista, y que en la escena en la que el Emperador pide ser

enterrado disfrazado de polo de chocolate, siguiendo la versión francesa, el Emperador se disfraza de "Bishop of Chess", alfil del ajedrez.

El problema de fondo es que el texto que aparece en *Estreno*, y que sigue la edición de Cátedra, está manipulado, el auténtico texto, que fue el que preparó de su propia mano Arrabal, corrigiendo el original español e incluyendo las variaciones que realizó para la primera edición francesa, ese texto escrito en español, está inédito, pues alguien cotejó la segunda redacción preparada por Arrabal con la edición francesa, modificando la obra a su conveniencia, sin seguir criterio alguno.

Por tanto, un texto así, plagado de errores y manipulaciones debidas a diferentes manos, no debiera haber sido publicado o al menos no de este modo, pues flaco favor se hace al teatro y a sus autores.

Así están las cosas, concluimos diciendo que esta obra que hubiera podido resultar interesante, si hubiesen primado los intereses rigurosamente científicos y el respeto a la obra intelectual ajena, sobre intereses de otra ídole, tal vez, por las prisas de tan magno acontecimiento, la celebración del Quinto Centenario, nos parece incompleta y falta de rigor.

María del Carmen de Lucas