

Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies


Volume 5 *La enseñanza del teatro en la universidad*

Article 21

6-1994

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 5, pp. 271-290.

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

Aznar Soler, Manuel,

Max Aub y la vanguardia teatral (Escritos sobre Teatro, 1928-1938)

Camacho Cabrera, Ángel,

Ritual

Castellón, Antonio,

El teatro como instrumento político en España (1895-1914)

Guarinos, Virginia (ed.),

Locos por el teatro. Piezas breves para la gente joven

López Aranda, Ricardo,

Fortunata y Jacinta

Sánchez, José Antonio,

Dramaturgias de la complejidad: Sobre la génesis de la nueva escritura escénica

Tanev, Stephan

La Dictadura y el Teatro (La dramaturgia española y las concepciones estéticas durante la dictadura franquista)

Valcarce, Francisco,

Teatro Contemporáneo: Un espacio para la investigación y la imaginación. Influencias e impregnaciones (Apuntes para una historia de la innovación escénica)

Van Kerkhoven, Marianne,

La Fusión de la Ideología y de la Estética en el Teatro Contemporáneo

VVAA,

Piezas breves y bocetos

AZNAR SOLER, Manuel, *Max Aub y la vanguardia teatral (Escritos sobre Teatro, 1928-1938)*, Aula de Teatre (Col. Lecció Palmireno), Servei D'Extensió Universitària, Universitat de València, 1993

Aparece en esta obra valenciana una gran síntesis de la *Belle Époque* intelectual que nos rememora la reciente cinematografía (véase las últimas producciones de Trueba) sobre los años treinta en una España republicana y exaltada, y algo confundida acerca de la realidad europea que la circundaba. El hilo conductor de este análisis político, social y cultural va a ser un personaje profundamente comprometido con esta triple disección de la realidad española prebélica que propone Manuel Aznar. Max Aub, a través de su pensamiento vanguardista (materializado en sus artículos alejados de la técnica periodística y en su arriesgada producción dramática), intentará una renovación del panorama teatral español que jamás podrá llevarse a cabo por la inoportuna interrupción del conflicto bélico del 36.

Max Aub y la vanguardia teatral... presenta a un intelectual renovador que, inmerso en el huracán de las vanguardias y de los ismos, intenta experimentar un nuevo rumbo para el género teatral. Ello produce, a veces, numerosas contradicciones. Por un lado, instiga a María Guerrero a que devuelva a los escenarios las tragedias de Séneca, aboga por orientar el personaje en escena hacia un ser teatral autónomo e independiente del autor y, por otro lado, tiene la extraña convicción de que el Teatro es ante todo Literatura. Este

hecho ha sido interpretado por algunos autores como una explicación a la escasa representación de su producción dramática. De cualquier forma la contradicción es evidente.

En el proyecto teatral de Max Aub está presente la renovación del público. Un público popular diferente al público burgués. Había que crear nuevas obras para el pueblo. Había que construir nuevos espacios donde el pueblo desarrollara sus nuevas producciones. Ello le lleva a conocer la realidad del teatro ruso donde también se estaban intentando diversas reformas encaminadas a crear un teatro para el proletariado. Su viaje al corazón de la Revolución será analizado por él mismo en diversos artículos de la época. En ellos se percibe una Rusia nacionalista, antitroskiana, que aún conserva un público muy devoto de la estética de los zares. Hay experiencias en las que se construyen teatros para masas (20.000 personas) y que tienen como público a los obreros y a los capataces. Pero también no es menos cierto que los espectáculos para esta clase de teatros (como las experiencias de Piscator) son muy costosos y no pueden ser soportados por los bolsillos del proletariado.

Este acercamiento al teatro de los países del Este proporciona a Max Aub un encuentro con el realismo psicológico de Stanislawski, con el teatro sintético de Meyerhold y Maeterlink, y con el teatro de cámara de Tairov. Max Aub, tras el contacto con estas tendencias claves del Teatro del siglo XX, sólo aplaude a un público lacrimoso que hecha en falta la imaginación, causa última de la gran crisis del Teatro mundial.

Crítica, a lo largo de sus publicaciones periódicas, el arte del proletariado y observa cómo la calidad del espectáculo disminuye cuando la escena se convierte en un mitin, en un simple lugar donde desarrollar el discurso revolucionario. Expresa, claramente, la convicción de que el teatro del siglo XX es esencialmente un teatro de vagos. Y, para ahondar en la polémica, reclama un origen común del Teatro y de la Iglesia, que según él, son hijos, ambos, de la impotencia del ser humano.

Por último, quisiera señalar cómo Max Aub materializa su proyecto de renovación teatral, ante la imposibilidad de hacerlo de una forma estatal, en un colectivo universitario que denominará *El Búho* y que será (como en el caso de *La Barraca* de Federico García Lorca) quien intentará representar la vanguardia de un teatro popular por todo el territorio español.

Max Aub y la vanguardia teatral... es, como aquella iniciativa de *El Búho*, una forma de acercarnos, por vía universitaria, al pensamiento intelectual y a las concepciones teóricas de un autor exiliado que fue un gran estudioso del fenómeno teatral y que de haberse cumplido sus reformas el teatro español hubiera sido muy diferente de lo que actualmente es. Como ya adivinara el propio Max Aub acerca del futuro de la guerra "*si por un azar improbable los rebeldes acabaran por vencer, el teatro español se hundiría de nuevo en los más oscuros academicismos, en las más tristes payasadas melodramáticas que un público burgués pueda exigir*".

Carlos Alba

CAMACHO CABRERA, Ángel, *Ritual*, Santa Cruz de Tenerife, Ediciones Tertulia Archipiélago Literario (Colección El Trébol de Cuatro Hojas), 1993

En el momento de la publicación de su drama *Ritual*, el dramaturgo canario Ángel Camacho Cabrera cuenta por decenas el número de sus textos teatrales editados con una profusión que, lejos de lo habitual en el teatro español contemporáneo, halla proporcional correlato en los estrenos de sus obras, si bien las salas madrileñas no han seguido aún con relación a este autor los usos que tan felizmente han poblado de buen teatro los escenarios del archipiélago canario.

El texto de *Ritual* aborda una temática desgraciadamente actual por el carácter recurrente de la presencia del fenómeno en las sociedades modernas: el crimen llevado a cabo en nombre de unas creencias practicadas por grupos que imponen a los individuos exigencias que, no sólo anulan su libertad personal, sino que desembocan en la aniquilación violenta de sus vidas. Recientes noticias, que proceden de puntos del mundo occidental, dan cuenta de inmolaciones rituales en el seno de sectas que constituyen la manifestación más acendrada de un fanatismo revestido de religiosidad transcendente. Esta es la problemática abordada por el texto de Camacho, el cual resulta, de esta manera, intensamente contextualizado por el inmenso caudal que la cultura audiovisual de masas vierte sobre nuestras conciencias y nuestras vidas a través de noticiarios o *reality shows* de especies diversas y propósitos a menudo

inconfesables, aunque ampliamente refrendados por la curiosidad un tanto morbosa de audiencias multitudinarias.

La sabiduría dramática de Ángel Camacho ha actuado sobre este material temático con una exquisitez que atestigua el contrastado talante de dramaturgo perceptible en las creaciones del autor. Éste esencializa el conflicto a través de su concreción en el reducido ámbito de una familia cuyos miembros, revestidos de la dimensión humana que caracteriza a los auténticos personajes dramáticos, sirven al conflicto principal desde las irreductibles posiciones de sus expectativas vitales: la intolerancia y oscurantismo de unos padres extremadamente autoritarios, frente al ansia de vivir una juventud apenas estrenada en el caso de la joven. A partir de aquí, la tensión dramática brota a cada paso con ribetes de una violencia que no puede por menos de desembocar en la muerte.

Resulta apreciable el esfuerzo imaginativo y documental realizado por el autor para aprehender las aristas de una práctica religiosa que, sin merma de la verosimilitud que otorga el matiz concretizador (una suerte de espiritualidad de clase media centroeuropea, con individuos orgullosos de haber sido elegidos por los favores divinos), se halla elevada -en virtud del carácter esencial de los elementos que la describen- a la categoría de paradigma, constituyendo en este sentido la obra una materialización dialéctica del fanatismo sectario de cualquier especie, con valor por lo mismo de símbolo universal de la intransigencia. Camacho, con todo, no renuncia a realizar su propia apuesta desde una conciencia de individuo actual y sorprende con un final que constituye

toda una declaración de principios y de visión del mundo, a la vez que una reconducción de la trama por los caminos del arte que, como se sabe, no coinciden al ciento por ciento con los de la depauperada lógica de la realidad.

De los elementos conceptuales descritos, Camacho obtiene materia para una pieza que, pese a su relativa brevedad, posee todas las atribuciones de un denso drama negro. El autor, además, atestigua una escritura dramática plenamente actual a través de cada uno de los planos constitutivos de la teatralidad contemporánea. Así, aunque concentrada en un único espacio y tiempo imaginarios, la acción dramática rebasa con fluidez sus propios límites incorporando al movimiento dramático momentos y lugares anteriores al presente del conflicto, que se articulan con éste conformando en una estructura ceremonial, cuya puesta en escena impone una sucesión climática (intensamente marcada, entre otros recursos, por los momentos de trance y de espiritismo orgánico de la madre) en la que tensión progresiva y ritmo violento aparecen subrayados por el tema musical que el dramaturgo cuida oportunamente de anotar en las acotaciones del texto.

Estas mismas nos revelan un proceso creador atento a la dimensión escénica, y no sólo literaria, del desarrollo del conflicto. La concepción escenográfica simboliza con intensidad la oposición ideológica (vestidos negros de la familia frente a moderno atuendo de la hija) y el carácter ceremonial del lenguaje dramático (círculo de sillas frente a silla vacía), resultando a su vez eficazmente reforzada mediante la previsión de un *attrezzo* propio de liturgia negra, en un

marco recortado por una iluminación que desempeña un papel esencial en la configuración de la estética de corte expresionista que Ángel Camacho ha adoptado para la creación de *Ritual*.

Al frente del texto dramático, Rafael Fernández Hernández, estudioso y prologuista habitual del teatro de Camacho, redacta una introducción en la que su pluma, tan certera como densa, traza con brillante nitidez las dos líneas principales que articulan el universo dramático de *Ritual*: el carácter *noticioso* del conflicto (a través de un fenómeno que Fernández explica sirviéndose del concepto de *tematización* o permanencia en la memoria colectiva de ciertos temas objetos de información) y la dimensión dual otorgada al mismo por Camacho a través de la doble vertiente que opone vitalismo a intolerancia.

Con este breve volumen, bellamente encuadernado, la colección El Trébol de Cuatro Hojas se suma a otras varias iniciativas que, desde Canarias, intentan paliar con la justicia de su reconocimiento unas carencias que el panorama de la edición de textos teatrales en España no puede ni debe justificar apelando a unas hipotéticas dificultades -hoy, inverosímiles- impuestas por la insularidad. Desde hace veinticinco años, el teatro de Ángel Camacho está siendo premiado en distintos certámenes dramáticos de toda España con una asiduidad que el mundo del escenario debe inmediatamente incorporar, a menos que desee perderse la extraordinaria aportación de una labor creadora a cuya valoración espera esta reseña haber podido contribuir.

Manuel Pérez

CASTELLÓN, ANTONIO, *El teatro como instrumento político en España (1895-1914)*, Endymion, Madrid, 1994

Es un libro necesario. Cualquier estudioso o estudiante de nuestra cultura literaria, y singularmente del teatro, debe conocerlo. El libro no es un fin en sí mismo sino un medio. Puede ser un soporte para nuevas investigaciones, nuevos estudios y nuevas revalorizaciones de un periodo de nuestro teatro tan intencionada como injustamente olvidado.

En este libro -a más del excelente prólogo de Ricardo Doménech- el lector encontrará una abundante bibliografía y unas reflexiones serias sobre un teatro que, no por olvidado, deja de ser menos actual.

Bajo la etiqueta de Teatro Político o Teatro Social -y se puede trasladar a otros géneros literarios- se ha intentado ocultar otra realidad. Se ha pretendido identificar la llamada literatura social con la mala literatura. Y no es cierto. La reposición de algunos textos de autores que se estudian en este libro, entre otros Galdós, Luis Blanc, Dicenta, Russinyol, Guimerá, López Pinillo, por citar algunos, nos haría ver la enorme calidad de estos autores. Toda obra literaria que no succiona el clímax estético-ético de la sociedad en que nace lo menos que puede ser es inauténtica.

Naturalmente que en ellas habrá mucho de circunstancial, de época, pero ¿No lo hay en nuestros admirados y archirepresentados clásicos?

El estudio de la época que analiza Castellón es fundamental para poder entender el devenir de nuestra escena y su situación actual.

Estamos como estamos porque ignoramos nuestras raíces.

Se nos ha hecho ver como panfletarias obras como *Juan José o Tierra Baja*, por citar algunas de las estudiadas en este libro, cuando realmente poseen otros valores estéticos que están por encima de cualquier situación.

El autor de este libro -siguiendo el punto de vista de Ángel Berenguer en su libro *Teoría y Crítica del Teatro* publicado por la Universidad de Alcalá de Henares y en relación con el teatro de la post-guerra- nos da una visión panorámica del fenómeno teatral y la época que el título indica, repasando autores, tendencias y teorías de la más diversa personalidad y posición ideológica. Estudia autores renovadores, inmovilistas, reformistas, revolucionarios, anarquistas y nacionalistas, fijándose finalmente en autores catalanes o en lengua catalana.

Es un libro que hay que leer. Toda persona preocupada por el Teatro debe conocer el periodo cultural que en el mismo se analiza.

Fernando Borlán

GUARINOS, Virginia (Ed.), *Locos por el teatro. Piezas breves para la gente joven*, Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1991

Locos por el teatro es un libro de creación teatral con unos objetivos muy claros y una intención precisa. Ambos factores van a determinar el propósito con que sale a la luz este volumen.

Es en la *Introducción*, a modo de diálogo, donde se plantean específicamente los problemas que hoy día interfieren en la representación de obras de teatro, con actores jóvenes y para un público de su igual. Cuestiones del tipo qué obras son las más adecuadas para interpretar, cómo resolver las dificultades técnicas en lugares donde puede faltar material apropiado, o la incompreensión de la jerga teatral, son los impedimentos para llevar a cabo proyectos escénicos en colegios, institutos o asociaciones juveniles.

Pensando en estos inconvenientes, un grupo de cinco autores: Virginia Guarinos, Rafael Morales, M^a Jesús Bajo, Isabel M^a Martos y Rafael Portillo han conseguido superarlos en un conjunto de nueve obras que pretenden echar abajo los tópicos del estreno en las aulas. Como señala la editora en un apunte de reseña: "Dada la necesidad de textos asequibles y atractivos para la gente joven, esta propuesta intenta llenar el escenario vacío de los centros de enseñanza (...)". También se ha pensado en que el público joven se identifique con los conflictos que se presentan y que el lenguaje no sea un obstáculo para ello, de ahí "...la actualidad de los temas, la frescura de los diálogos..." (pág. 13).

Las obras han sido pensadas para un número variable de actores, de tres a diez; los personajes preferidos son jóvenes, inmersos siempre en una situación concreta, y donde intervienen las personas que se mueven en su entorno: familiares, amigos... como ocurre en *Carla tiene escamas de oro*, *Sueños de metal* o *¡Sorpresa...!*; en otras ocasiones, la esfera de personajes se amplía a tipos sociales actuales: *La parada*.

Cada obra se particulariza por poner de relieve algún motivo. En *Como todos los días*, se establece un diálogo meta-teatral entre un actor y un espectador, y a consecuencia de ello, un interesante intercambio de papeles con lo que se trasponen las perspectivas. Se sugiere que toda persona puede ser un actor potencial y presenta un objetivo que intenta trascender la realidad.

Carla tiene escamas de oro, entra en el mundo del subconsciente de una chica que se debate entre un montón de confusiones acerca de todo lo que le rodea, desde un punto de vista amargo. Se prevé una salida trágica. Los finales, múltiples, que se ofrecen dejan la obra abierta, con una situación donde vuelven a reflejarse las imágenes del sueño vivido, dejando de nuevo un final difuso.

La siguiente obra lleva por título *La muerte de...* En un plano profundo, se puede considerar como dos actitudes ante la vida: por una parte, una defensa radical hacia la idea de que la sociedad debe ser igual y debe culpase a los distintos. Frente a ello, la otra postura es de tolerancia hacia lo diferente. El conflicto surge ante la inesperada aparición de un hombre lobo en una aldea.

Sueños de metal plantea el problema de las relaciones padres-hijos, en una situación que puede ocurrir en cualquier casa. Será el chico quien tenga que tomar sus decisiones y como se dice hoy, "buscarse la vida".

En *Testigos de excepción* se describe cómo entablan conversación una pareja de hippies con dos chicas que van promocionando su religión. Pocos puntos en común, aparentemente. Se resuelve porque hay algo superior a ellos, y es que se sienten atraídos. Este tema hoy

día parece poco posible por la distancia ideológica, de actitudes e intereses que hay entre dos grupos así.

En *¡Sorpresa!* la situación se plantea en un piso de estudiantes donde conviven cuatro chicas muy diferentes. Un chico tiene una cita con una de ellas y por ciertas circunstancias termina saliendo con otra del piso. Tema común, visto desde una perspectiva intrascendente.

La fuga de Acapulco, este texto responde a la cuestión ¿qué pasa cuando un familiar parece que va a morir?, ¿qué pasa con la herencia?. Conflicto de intereses familiares, presentado con un tono cómico. Concluye con un desenlace inesperado.

Más interesante es *Balada en blancas y negras*. Precisa una escenografía más complicada que otras piezas. El enfoque va dirigido a lograr una pieza ambientada en un tiempo anterior al actual y que se asemeje a una representación de cine mudo. Así lo más importante será la puesta en escena, la creación ambiental y la labor de maquillaje.

La parada es una obra breve, cómica, que trata la confusión que provoca un hecho accidental como es estacionar una parada de bus en un lugar cualquiera.

Para cada texto se propone una escenografía sencilla, y detalladas acotaciones, además se dan sugerencias para acomodar la obra al momento en que se represente. Para evitar la incompreensión terminológica se incluye al final del libro un Glosario con conceptos más o menos especializados.

Aplaudimos la iniciativa de los autores por crear especialmente para jóvenes; un modo de fomentar la iniciación al teatro, y potenciar otros valores, como el

trabajo en equipo y el desarrollo de la expresión y el lenguaje del cuerpo.

Sonia Garza Merino

LÓPEZ ARANDA, Ricardo, *Fortunata y Jacinta* (basada en la novela del mismo título de Benito Pérez Galdós), Santander, Publicaciones del Festival Internacional de Santander, 1993

El realismo decimonónico, la escuela que albergó el nacimiento de la novela moderna y codificó las líneas de una estética llamada a perdurar ininterrumpidamente en los diferentes ámbitos de la creación, basaba su práctica artística en el propósito de construir universos que vinieran a ser homólogos del universo exterior al autor. Para llevar a cabo este proyecto, que situaba su objetivo en la propia realidad, el creador cuidaba de reconstruir todo el complejo de relaciones que permitían ofrecer una panorámica de totalidad con respecto al universo descrito. La novela realista es, así, documento de una época y trasfondo del corazón humano, reflejo de costumbres y análisis de conductas individuales, reportaje de actualidad y reflexión profunda en torno a los aspectos más relevantes de la organización social.

Pocas obras materializan tan felizmente dicho credo estético como la que, desde la cima de su creación narrativa, publica en 1886-1887 el insigne novelista -y no menos insigne dramaturgo- Benito Pérez Galdós.

Aunque el escritor canario recrea, en buena parte de sus veintidós títulos estrenados, algunos de los argumentos de novelas anteriores, *Fortunata y Jacinta* no se cuenta entre las obras que pasan -muchas con el mismo título- de la narrativa al teatro a través de la pluma del propio autor.

Pese a ello, si es evidente -como ha demostrado el sector de la crítica no empeñado en minimizar la importancia de Galdós en la historia del teatro español de nuestro siglo- que la mayor parte de sus novelas poseen una estructura dramática, no resulta extraño que un dramaturgo experimentado, como lo es Ricardo López Aranda, haya entrevistado con la penetración propia de un creador, las líneas subyacentes al conflicto que, en el plano de la pasión amorosa, encierra esta cumbre narrativa galdosiana. Lo arriesgado, en este caso, estribaba en la inevitable comparación entre los dos universos que novela de Galdós y drama de López Aranda transmiten al receptor a través de dos medios artísticos, en el fondo, tan diversos como lo son la página impresa y el escenario teatral. Al paso se ha encargado de salir el propio López Aranda -quien firma el texto teatral como propio, aunque el subtítulo alude explícitamente a la obra de Galdós que ha constituido la base del mismo- en una "Presentación del autor" (págs. 104-106), que también se incluía en el programa de mano de las representaciones de la obra, donde, esgrimiendo razones relativas a géneros y de formas de discurso, el autor concluye que, más que una adaptación o transposición del texto de Galdós al plano dramático, lo que el lector tiene en sus manos es un texto que "recrea en

forma teatral un argumento novelesco" (pág. 106).

López Aranda, que cuenta en su haber con más de veinte estrenos teatrales, amén de una decena de adaptaciones de novelas para televisión y varios guiones cinematográficos (págs. 98-102), ha centrado el interés de la selección practicada sobre el ingente conjunto de materiales galdosianos en el triángulo de la pasión amorosa sostenido por Juan Santa Cruz, su esposa Jacinta y su amante Fortunata, con el importante complemento de Maxi y el concurso de otros personajes que coadyuvan al desarrollo de una trama articulada sobre las relaciones amorosas que mantienen Fortunata y Juan durante un período de dos años. Hasta tal punto es el conflicto amoroso el que concita el propósito de recreación llevado a cabo por López Aranda, que otros aspectos esenciales en el argumento narrativo (diferente condición social de los amantes, referentes históricos del tránsito Revolución del 68/Restauración de 1874, subsiguiente reaccionarismo moral, retrato de la vida madrileña de la época, complejo de intereses que se ciernen sobre los enamorados) quedan entrevistados únicamente a través del prisma del conflicto principal, exigen al espectador, para la adecuada contextualización de aquel, el concurso imprescindible de la lectura previa de la novela.

Para llevar a cabo la expresión escénica del universo así recreado, López Aranda recurre a una línea estética bien determinada y tan localizable en la historia dramática como es el Simbolismo que rigió durante los últimos años del pasado siglo y buena parte de la primera mitad del presente.

El autor/adaptador, que nos revela cómo su texto ya había sido estrenado treinta años antes, no acaba de explicar con diaphanidad si la circunstancia de que ahora "el espectáculo resultante es completamente distinto" se debe únicamente a la diferencia existente entre los montajes llevados a cabo por los respectivos directores escénicos o si, quizá, la elaboración del texto ahora publicado ha estado influida por la nueva puesta en escena, dirigida por Juan Carlos Pérez de la Fuente en ejemplar coherencia -como han demostrado sobradamente las críticas y se ha podido comprobar en las representaciones de la obra esta misma temporada- con la línea estética simbolista adoptada por el autor.

La edición del volumen incluye otros materiales que responden a una práctica no muy frecuente hasta hoy en la edición de textos teatrales en España y que, sin embargo, fecunda de manera evidente la dimensión escénica de los textos publicados. En efecto, la circunstancia de tratarse de una edición producida con posterioridad al estreno de la puesta en escena (Festival Internacional de Santander, 1993), repercute beneficiosamente en el carácter escénico de la edición del texto dramático. Se incluyen de este modo (parte II: "El montaje") documentos tan importantes como la ficha del reparto y ficha técnica, la reproducción de los figurines empleados para la elaboración del vestuario, varias maquetas y bocetos relativos a la escenografía e iluminación y, finalmente, un conjunto de fotografías que, si bien informan sobre los elementos escénicos puestos en juego por la puesta en escena y recogen diversas situaciones culminantes de la acción del espectáculo, poseen además la

extraordinaria virtud de revelar -desde su mera contemplación- las líneas de la estética simbolista adoptadas en la representación.

Introducida por un conjunto de textos circunstanciales -emanados de la condición pública del patrocinio en el que el estreno de la obra se lleva a cabo-, la parte I ("El texto") contiene la plasmación escrita de la propuesta de López Aranda. Éste ha creado -bien se revela ahora- un texto íntegramente nuevo, cuyas réplicas distan mucho de constituir una simple transcripción de los diálogos novelísticos de Galdós y, menos aún, de los fragmentos narrativos o descriptivos de su *Fortunata y Jacinta*. López Aranda, que crea en su totalidad unos diálogos que sirven eficazmente al conflicto que su creación pretende transmitir (con predominio de las réplicas breves y esencializadas, con abundancia de entonaciones exclamativas e interrogativas, con presencia de réplicas que transmiten intensamente los vaivenes de la pasión amorosa), muestra una práctica de la escritura teatral que se halla notoriamente más cerca de lo escénico que de lo literario. El autor cuida las indicaciones relativas a la interpretación de los actores, tanto en el plano oral como en el de la gestualidad y el movimiento escénico. La visión escénica se completa con un considerable conjunto de referencias a las entradas y salidas del escenario físico y con una serie de didascalias en las que la atención otorgada a la iluminación y al decorado se corresponde fielmente con ese simbolismo teatral que, si bien ha sorprendido a los críticos al ser aplicado a un argumento procedente de una de las cimas de la estética realista, ha servido adecuadamente a la expresión del

universo dramático recreado por el autor/adaptador y se ha mostrado eficaz en la comunicación con un público que, en la presente temporada, ha premiado con el éxito la que constituye una importante labor teatral, desarrollada simultáneamente -y esto constituye una circunstancia plausible- en el plano de la representación y en el de la edición escrita del texto que ha servido de soporte al espectáculo.

Manuel Pérez

SÁNCHEZ, José Antonio, *Dramaturgias de la complejidad: Sobre la génesis de la nueva escritura escénica*, Málaga, Universidad de Málaga/Extensión Universitaria (Cuadernos del Aula de Teatro, número 3), 1994

Este Cuaderno del Aula de Teatro, tercero de los publicados en la colección, recoge el texto de la disertación pronunciada por José Antonio Sánchez dentro del Ciclo de Conferencias sobre Teatro Contemporáneo 1992-93 organizado por el Seminario de Estudios Teatrales del Aula de Teatro de la Universidad de Málaga.

El autor, que es profesor de Arte y Literatura e Historia del Teatro Contemporáneo en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca, inicia su exposición constatando un hecho evidente: el aislamiento social del teatro, considerado únicamente como instrumento de cultura seria, debido a la enquistación de ciertas tradiciones, procedentes del teatro burgués del siglo pasado, cuya gravidez

se deja sentir de manera negativa en diferentes ámbitos tales como la enseñanza teatral, los lugares teatrales y las responsabilidades que intervienen en la transmisión del fenómeno dramático. Inmediatamente se anuncia el propósito que va a guiar el desarrollo del discurso: trazar, con carácter de rápido esbozo, un esquema de las direcciones que ha seguido la creación escénica contemporánea. El punto de vista queda así explícitamente vinculado a las relaciones mantenidas entre las formas escénicas y las innovaciones surgidas en los diferentes ámbitos artísticos y audiovisuales.

De esta manera, el cuerpo de la disertación está constituido por cuatro apartados en los que se analizan las principales transformaciones producidas en los mencionados ámbitos y sus repercusiones, en forma de impulsos decisivos, en la evolución de la creación dramática actual.

En la parte inicial ("Primera transformación. 1870-1900"), el autor pone de relieve la importancia que para la intensa teorización y práctica dramática del período tuvieron tanto la revolución tecnológica (especialmente, en los campos de la iluminación y de la fotografía) como la idea de teatro total y autónomo que subyace al drama wagneriano. Las importantes corrientes estéticas que alumbraron el nacimiento de la nueva teatralidad (Naturalismo y Simbolismo) son interpretadas en función de dichos adelantos tecnológicos, a través de un planteamiento que, si bien pudiera parecer restrictivo en su conjunto, está salpicado de numerosas referencias a los ámbitos escénico y artístico que enriquecen

considerablemente el contenido del discurso.

El período cronológico correspondiente a la primera mitad de nuestro siglo ("Segunda transformación. La vanguardia histórica") es desarrollado a su vez en otras dos líneas constituidas, respectivamente, por la revolución producida en las artes plásticas y por el desarrollo de la cinematografía.

El autor, con el riesgo de simplificación inherente a toda exposición de carácter panorámico, centra su análisis de una producción dramática tan intensa como la de este período en un ataque frontal al "teatro de poetas, de dramaturgos aburridos" (los noventayochistas), cuya ceguera y pesadez sofocaron el nacimiento y desarrollo en España del verdadero teatro vanguardista, es decir, del teatro de imágenes -arte escénico antes que dramático-, en cuya génesis constituyeron un eslabón fundamental las creaciones de las vanguardias históricas. Con todo, las andanadas de Sánchez deben ser interpretadas como torpedos, aún hoy necesarios, para perforar la línea de flotación de un complejo de prejuicios culturalistas y literarizadores, culpables en buena medida de que gran parte del público siga todavía hoy "yendo al teatro a oír lo que ha leído en los libros del instituto".

Al desarrollo del teatro de imágenes, opción vanguardista malograda en el teatro español, contribuyó eficazmente la evolución del arte filmico, que en su inserción en el espectáculo teatral refuerza la idea de teatro total y contribuye, por su propia esencia de acontecimiento ficticio, a la idea de distanciamiento desarrollada por Brecht. El autor vierte en este punto una de sus

clarividentes apreciaciones al señalar cómo el concepto de montaje, aportado por el cine, modifica la estructura tradicional del drama basada en la causalidad y en la sucesión consecutiva.

El análisis de las realizaciones escénicas de la posguerra ("Tercera transformación: Años 50-70") es llevado a cabo por el autor otorgando al mismo una extensión que se corresponde con el papel fundamental desempeñado por el conjunto de experimentos que, removiendo las bases de la textualidad tradicional, desembocaron en la creación de una nueva imagen dinámica, deparada por la presencia del actor en el escenario, la cual se sirve de la gestualidad como lenguaje expresivo fundamental. Sánchez concede una especial relevancia a la presencia de John Cage en el Black Mountain College, estancia de la que surgieron una serie de creaciones colectivas que implicaban la eliminación de límites entre los lenguajes artísticos y los no artísticos, haciendo de la anarquía y de la no-intencionalidad los principios que alumbraron el movimiento del 'happening', cuyos principales creadores son profusamente enumerados a través de varias páginas.

Se abordan en otro apartado las implicaciones que en el arte escénico ha tenido el desarrollo masivo de la televisión durante el período, a través de la consideración de las modificaciones deparadas por el medio en las condiciones perceptivas de los espectadores y de su utilización por creadores como Heiner Müller o, bajo forma de reacción contraria, Jerzy Grotowski y las formas artísticas rituales, el teatro de guerrilla y el teatro antropológico e incluso, desde el interés

por combatir el carácter solitario de la recepción televisiva, las experiencias del Living Theatre, del Théâtre du Soleil y de ciertos espectáculos de Els Comediants y de Els Joglars. En este contexto estético son explicadas las creaciones de tres importantes figuras del arte escénico durante los años setenta: Tadeusz Kantor (el teatro como acontecimiento celebrativo de la manifestación de la memoria individual), Salvador Távora (teatro de intensidades e imágenes, manifestación de la memoria colectiva del mito) y Robert Wilson (teatro de la imagen electrónica desarrollada de manera autónoma -y aun adelantada- con relación a otros ámbitos artísticos).

El capítulo final del texto de José Antonio Sánchez está constituido por una exposición -necesariamente apresurada en razón de la naturaleza del objeto descrito- de las principales manifestaciones escénicas que se sitúan en la línea teatral propuesta por el autor, el cual demuestra aquí un extenso conocimiento de las vanguardias teatrales de hoy mismo. La ordenación de los materiales ha perdido ahora parte de la coherencia que hasta el momento mantenía, pero Sánchez lleva a cabo un considerable esfuerzo de sistematización en el que los ejemplos y alusiones fecundan una clasificación que se articula en los siguientes apartados: espectáculos de masas y antiespectáculos, formas de teatro naturalista, formas de teatro verbal (teatro espontáneo, monólogo y performance política, teatro complejo de Foreman), teatro gestual (teatro ambiental de La Fura dels Baus, teatro danza, teatro físico y teatro rítmico), formas de antiespectáculo y formas escénicas como reacción a la televisión

(demostración, exhibición, culebrón, documental) y, finalmente, manifestaciones de teatro de la imagen (collage tecnológico, teatro como despliegue asociativo en Wilson y en Fabre).

El carácter de transcripción de disertaciones previas que poseen los volúmenes de esta colección de Cuadernos del Aula de Teatro de la Universidad de Málaga explica la inevitable tendencia a un cierto esquematismo, evidente en diversos aspectos de la redacción, y determina una retórica discursiva directa y concreta, en la que con frecuencia se plantean cuestiones que no son posteriormente desarrolladas, mientras otras quedan voluntariamente suspendidas en su resolución incluso mediante el empleo de fórmulas interrogativas. Todo ello, sin embargo, hace del texto de José Antonio Sánchez la codificación escrita de un auténtico mapa de la creación escénica contemporánea, en el que aparecen marcadas con precisión unas tendencias nítidamente establecidas a partir de un esquema propio y a través de un criterio que, si no pretende integrar de manera absoluta todas las posibles explicaciones del fenómeno dramático, sí constituye una muy estimable aportación a la concepción -imprescindible hoy- del teatro como arte escénico que debe ser analizado, por tanto, en el contexto general de los lenguajes artísticos, en cuya evolución halla razón de ser la consideración de las tendencias que articulan la creación teatral.

En una recapitulación final, José Antonio Sánchez afirma la irreductible necesidad de que el arte contemporáneo sea hijo de su tiempo y, renunciando a

todo conservadurismo o vestigio de tradicionalidad, problematice la experiencia contemporánea y su expresión artística a través de lenguajes de vanguardia que -el autor reconoce- no existen en el panorama teatral español, debido sobre todo a problemas internos de la propia institución teatral.

El capítulo bibliográfico ofrece medio centenar de referencias que constituyen un repertorio imprescindible para consolidar cualquier concepción del fenómeno teatral contemporáneo que pretenda inscribir se en el entorno de la creación artística general.

Manuel Pérez

VALCARCE, Francisco, *Teatro Contemporáneo: Un espacio para la investigación y la imaginación. Influencias e impregnaciones (Apuntes para una historia de la innovación escénica)*, Málaga, Universidad de Málaga/Extensión Universitaria (Cuadernos del Aula de Teatro, número 2), 1994

Bajo este epígrafe, Francisco Valcarce nos ofrece, en el limitado espacio que supone una conferencia, un ágil y, a su vez, exhaustivo repaso de los creadores que han marcado los más importantes avances en el terreno de la innovación escénica, desde los comienzos mismos del teatro hasta el momento actual. No se trata, sin embargo, de una simple enumeración cronológica, sino más bien de la búsqueda, a través de todos ellos, de una serie de motivaciones comunes

que, a modo de hilos conductores, les hayan llevado a la consecución de dichos avances y que puedan, a su vez, aportar los nuevos creadores unos firmes pilares sobre los que apoyar sus actuales investigaciones en el terreno de las nuevas tendencias escénicas. Se trata, pues, de fijar unas bases para la creación de un fundamento ético sobre el que se asiente firmemente el teatro contemporáneo para que así, lejos de falsos fenómenos de moda, pueda desarrollarse una rigurosa labor de investigación en el marco de una verdadera modernidad.

En primer lugar, Valcarce realiza una serie de consideraciones teóricas sobre los términos «Teatro contemporáneo», que define como «aquel tipo de teatro que, desde la imaginación, parte de un proceso de investigación para construir un hecho escénico de naturaleza innovadora». Por encima de confusiones terminológicas y falsas y vacías modas, Valcarce apuesta por una sabia combinación entre tradición y modernidad, así como por el mantenimiento del espíritu vanguardista -no del término- en lo que tienen las vanguardias históricas de rebelión estética apoyada en un soporte ético.

Una vez realizadas estas y otras consideraciones, Valcarce da comienzo a su detallado repaso de los grandes renovadores del teatro, repaso que inicia -aparte de una referencia a las poéticas tradicionales- con Wagner y su idea de la obra de arte total. A partir de aquí, se deslizan a lo largo del discurso todos y cada uno de los nombres relevantes en la historia de la innovación escénica, desde Appia o Craig a Grotowski o Kantor, pasando por las vanguardias históricas o el Octubre Teatral, y llegando hasta los

últimos creadores, todavía en activo, como Heiner Müller o Pina Bausch, quedando al descubierto así los principios comunes que mueven a todos ellos. Principios que se basan, fundamentalmente, en la consideración del hecho escénico como una disciplina autónoma, con vocación de totalidad, carácter global, unidad de lenguaje y predominio de la sensorialidad sobre la intelectualidad; situando así a la innovación escénica en posiciones directamente enfrentadas al naturalismo de carácter comercial. Principios, por otra parte, perfectamente vigentes y útiles para cualquier nuevo creador que quiera desarrollar su proyecto de innovación del hecho teatral en el marco de una serena y firme modernidad.

Daniel Martín Arguedas

TANEV, Stephan, *La Dictadura y el Teatro (La dramaturgia española y las concepciones estéticas durante la dictadura franquista)*, Sofía, Academia de Ciencias de Bulgaria (Instituto sobre Problemas de la Teoría del Arte), 1993

Stephan Tanev ha publicado hasta el momento varios libros sobre teatro español contemporáneo, los cuales constituyen el resultado de una considerable labor investigadora que el hispanista búlgaro ha podido llevar a cabo gracias, en parte, a diversas ayudas concedidas por el Estado español en atención a méritos que, a juzgar por el texto *La Dictadura y el Teatro*, están más que sobradamente justificados. De

esta obra, publicada en idioma búlgaro y editada en caracteres pertenecientes al alfabeto cirílico, existe una traducción castellana realizada por el propio autor, cuyo manuscrito -que amablemente aquel ha facilitado al Aula de Estudios Escénicos y Medios Audiovisuales de la Universidad de Alcalá de Henares- ha constituido la base de la reseña que estamos llevando a cabo. Dicha traducción, por lo demás, ofrece una estimable calidad desde el punto de vista lingüístico y muestra una eficacia retórica que hace de la disertación de Tanev un texto de tan amena como provechosa lectura, capaz de cautivar la mente del lector a través de una argumentación sólida y penetrante.

El tratado analiza la producción dramática española surgida en el interior del sistema ideológico y cultural (toda dictadura posee una plataforma ideológica que determina de un modo u otro la conciencia de los individuos) de la dictadura franquista, adoptando como criterio descriptivo predominante la investigación de las relaciones de diverso signo establecidas entre poder y teatro.

El análisis de los elementos y mecanismos que configuran la esencia de la dictadura española durante la posguerra (y, por extensión, el perfil de todo régimen de poder omnímodo) se extiende a lo largo de las páginas iniciales del tratado, en donde el autor lleva a cabo una sagaz interpretación de los conceptos de nuevo orden, poder totalitario, noción militar y patriarcal, patria, religión, caudillaje y disidencia. Resultan especialmente próximos al hecho teatral los rasgos reveladores de la tendencia al orden ceremonial y colosalista, así como la consideración del arte como elemento de propaganda,

uniformador y utilitario, negador del pasado inmediato pero vuelto hacia momentos ideales de pretérito esplendor. El esbozo de la figura del héroe en el arte oficial de la dictadura completa este que constituye un capítulo introductorio de la obra.

Los tres siguientes están dedicados, respectivamente, al teatro que responde con fidelidad a los imperativos de la ideología oficial (teatro conservador), al que presenta puntos de vista diferentes e incluso opuestos a aquella (el realismo social) y al que lleva a cabo su oposición desde posturas estéticas de vanguardia (los nuevos autores).

El punto de vista adoptado por Stephan Tanev, y mantenido con absoluta coherencia a lo largo de toda la disertación, no permite, sin embargo, diferenciar con claridad entre los modos y propósitos que, dentro de la tendencia conservadora, revisten las diferentes subtendencias constituidas -junto al teatro de propaganda ideológica, que el autor analiza con detenimiento- por la comedia burguesa de evasión y por el teatro de humor. Tanev establece una distinción entre el teatro de tesis e ideas absolutas -definidor combativo de la esencia del fascismo-, el teatro de referentes más ceñidos a la realidad española del momento (como *La muralla*), el teatro convencional que sigue la huella del torradismo y, por último, los dramas conservadores de temática histórica, cuyo auténtica esencia no resulta, creemos, adecuadamente desvelada en este análisis. La mención de otros títulos pertenecientes a dramaturgos como Luca de Tena o Giménez-Arnau sirve al autor para ejemplificar esta tendencia, cuyos rasgos distintivos -caracterizadores unos del universo dramático, otros del

lenguaje teatral- aparecen sistematizados en los párrafos finales del capítulo.

El teatro del realismo social se inscribe, según el autor, en un fenómeno más amplio constituido por el *teatro de protesta*, que en el plano estético y en el plano cívico-moral defiende posturas que disienten de la ideología y del teatro oficiales. El realismo social dirige su interés hacia las capas bajas de la sociedad, mostrando personajes que llevan la conciencia de su incompatibilidad con el orden impuesto hasta un plano ético, de manera tal que la dimensión interior de su lucha los hace ricos en su propia problemática. Sus conductas son presentadas como accesibles y convenientes para el resto de los individuos, por lo que el espectador es invitado a revisar igualmente su propia posición en el mundo. Los finales inciertos o frustratorios en el orden material muestran, en estas piezas, el predominio de una escala de valores situada de lleno en el plano de los criterios morales. La complejidad y diversidad estética reconocida por Tanev dentro del teatro social realista le lleva a encuadrar en esta tendencia, junto a Buero Vallejo y a Lauro Olmo, a autores como Alfonso Sastre y obras como *Los buenos días perdidos*, de Antonio Gala, pese a su universo parcialmente distanciado a base de fundir poéticamente realidad, deseo y sueño.

El conservadurismo a ultranza del régimen franquista condenaba toda clase de expresiones vanguardistas en el teatro y en el arte por cuanto aquellas suponían de disidencia con respecto a la norma común y por tratarse de creaciones que presentaban universos caóticos y ambivalentes, alejados de la lógica que

rige las conductas y las relaciones descritas en las obras realistas. La caracterización de la imposible convivencia entre dictadura y *nuevos autores* (denominación que, junto a otras varias, alude a los dramaturgos de esta tercera tendencia) es llevada a cabo por Stephan Tanev con una brillantez y penetración que afectan por igual al plano de la ideología que al de unas opciones estéticas que, pese a su carácter plural, persiguen como objetivo último la manifestación de la esencia profunda del individuo y de la realidad. Sirviéndose de lenguajes dramáticos de corte simbolizador y metafórico, los nuevos autores pretenden desvelar verdades y puntos de vista insospechados, en sintonía con las vanguardias surrealistas que poco antes habían alumbrado en Europa el movimiento del absurdo. Sin embargo, la voluntad de oponerse a la concreta situación española de autoritarismo político y social confiere un sentido de protesta a estos autores y constituye un punto de similitud entre los dramaturgos nuevos y los autores del realismo social. Sirviéndose de la descripción de piezas de Luis Riaza, Manuel Martínez Mediero y Alfonso Vallejo, el autor analiza los principales rasgos temáticos y formales de esta tendencia, explicando la desverbalización de sus creaciones en razón de un propósito de expresar, antes que de contar una historia concreta. Particularmente certera resulta la valoración de la pieza breve en el contexto creador de dramaturgos como Ángel García Pintado, Luis Matilla y José Ruibal, algunas de cuyas obras son citadas como muestra de entidades dramáticas que otorgan prioridad al conflicto y sorprenden un tanto

agresivamente la lógica y el gusto del espectador.

El hilo de su argumentación lleva a Tanev hasta una conclusión parcial que, hoy, puede parecer desproporcionada: la del propósito ético, antes que estético, del trabajo creador de los autores nuevos, cuya plataforma común está constituida por su voluntad de lucha y cuyas diferencias formales obedecen, antes que nada, a preferencias estéticas de carácter individual. Con todo, subraya Tanev en el capítulo final cómo el teatro de protesta muestra su oposición a la dictadura, no de manera directa y abierta, sino presentando una noción distinta sobre el ser humano, que se materializa en los diferentes aspectos del universo creado.

En esta excelente monografía sobre el teatro español de posguerra, la ausencia de los dramaturgos que llevan a cabo su producción en el exilio -advertida por el propio Tanev en el comienzo de su disertación-, halla coherente justificación en el método aislacionista que de manera explícita ha adoptado el autor. Aun remitiendo voluntariamente a un lugar y a una época concretos, el estudio elaborado por Stephan Tanev establece categorizaciones y depara conclusiones plenamente válidas -por su carácter esencializador y paradigmático- para cualquier intento de aproximación global al fenómeno de las complejas relaciones establecidas entre toda manifestación de poder totalitario y la creación teatral nacida en su ámbito de influencia.

Manuel Pérez

VAN KERKHOVEN, Marianne, *La Fusión de la Ideología y de la Estética en el Teatro Contemporáneo*, Málaga, Universidad de Málaga/Extensión Universitaria (Cuadernos del Aula de Teatro, número 4), 1994

En tono de ágil disertación, Marianne Van Kerkhoven formula aquí una serie de reflexiones sobre la temática propuesta en el título del volumen, las cuales se hallan unidas en su base por una línea de pensamiento que manifiesta una clara conciencia de final de una etapa histórica. La visión del mundo que sustentaba dicha etapa ha sido reemplazada, para algunos pensadores, por otra que aparece configurada por los rasgos de la postmodernidad.

De manera sistemática y notablemente estructurada, el discurso se extiende a lo largo de un breve preámbulo (en el que se enuncia el tema, es definido el concepto de *ideología* y se plantean los interrogantes que van a deparar los posteriores puntos de indagación) y de dos capítulos que abordan las complejas relaciones mantenidas por la creación artística con otros tantos ámbitos del pensamiento humano: el de la ciencia-tecnología y el de la vida político-social.

La primera parte es aquella que muestra en mayor medida el carácter de transcripción de una disertación oral que el texto posee. El razonamiento de la autora aparece disgregado en los distintos párrafos sin que su lectura revele con nitidez la línea ideológica y científica que lo sostiene. Tras varias afirmaciones generales sobre la esencia de la actividad científica, se pasa enseguida a destacar la quiebra de la *gran certidumbre* en el pensamiento

actual y, posteriormente, son constatadas las diferencias existentes entre arte y ciencia, las cuales cifra la autora en el diverso grado de optimismo que depara el ejercicio de una u otra actividad y en la noción de progreso que, presente en el campo científico, resulta desconocida tanto en el ámbito del arte como en el mundo de la naturaleza. A diferencia de la ciencia objetiva que inundó de arrogancia las mentes decimonónicas, la nueva ciencia subjetivizada se sirve de la intuición y de la pluralidad metodológica como instrumentos imprescindibles de aproximación a la realidad, a partir de la constatación de que el desequilibrio es la verdadera esencia de las cosas. De igual manera, el arte moderno asume como presupuesto indiscutible la ruptura de la simetría y la fragmentación de los universos creados.

Son presentados a continuación una serie de ejemplos (provenientes, primero, del campo de la técnica; luego, del ámbito científico) que sirven a la autora para mostrar de modo diáfano la influencia del pensamiento técnico-científico sobre la creación artística: empleo del vídeo en el teatro, renovación de los movimientos de la danza por virtud de la utilización de una revolucionaria alfombra de vinilo, creación de espectáculos mediante la representación simultánea -asistida por ordenador- de tres obras diferentes, aplicación de la informática a la composición musical y otras diversas menciones de creaciones artísticas que han hallado su inspiración en el mundo de la ciencia.

En la segunda parte vierte la autora un núcleo de pensamiento coherentemente elaborado y expuesto, que conduce con nitidez a la tesis subyacente a su

conferencia. Se parte ahora de la descripción de un cambio esencial que ha afectado a la ideología de los países occidentales en los dos últimos decenios: la certeza de que la realidad formaba un todo aprehensible y transformable en su globalidad -deparada en parte por la aplicación al análisis de las teorías marxistas- ha dado paso a una progresiva toma de conciencia de que aquella estructura global realmente aparece fragmentada en multitud de elementos, sin que las categorías analíticas anteriores sirvan para dar cuenta de tal complejidad. Ello ha dado lugar a una sensación de vulnerabilidad en el pensamiento actual, que recurre a la intuición como instrumento de conocimiento apto para cercar esa realidad fragmentaria.

El proceso ha transformado de igual modo el sentido y dimensiones del compromiso político en el arte, que, abandonando la forma colectiva y solidaria propia de los años sesenta y setenta, adopta el individualismo como categoría predominante para llevar a cabo la defensa de unos valores (de naturaleza ética, pero, por lo mismo, anacrónicos en buena parte) que sitúan al artista en una posición solitaria, en el contexto de las tendencias generales de una sociedad cuyos mecanismos son cuestionados desde la propia renuncia individual a comprometerse con ellos.

Este fenómeno, que en el campo del teatro se manifiesta, entre otros indicios, a través del emplazamiento del actor individual en el centro del proceso creativo, genera un sentimiento que es mezcla de turbación, confusión e impotencia, el cual es ejemplificado mediante la cita de espectáculos que dan forma artística a diversas

manifestaciones de esa impotencia, o de creadores que hacen de la elección de un lenguaje dramático personal el ejercicio de un compromiso individual, o bien, de creaciones que convierten la indiferencia en norma ética, junto a otras que buscan implicar al espectador arrebatándole la comodidad de una posición, generalizada en las sociedades occidentales, que simplemente se niega a ver la realidad.

La autora concluye con la afirmación de que uno de los rasgos definidores de la ideología actual es la conciencia de la complejidad y relatividad del universo, la cual se manifiesta en el arte y en el teatro a través de un individualismo que viene a ser norma ética. Como la ciencia, también la creación artística debe buscar hoy lo individual, el orden personal de cada ser, el carácter fragmentario y complejo que constituye la esencia de la percepción actual del mundo. La intuición y la imaginación se muestran como los instrumentos cognoscitivos más apropiados para recomponer la perdida unidad desde el convencimiento de su imposible existencia.

El texto del volumen, que corresponde al Ciclo de Conferencias 1993-94 que, en el seno del Laboratorio de Teatro Contemporáneo, organizó el Seminario de Estudios Teatrales del Aula de Teatro de la Universidad de Málaga, depara así al lector un conjunto de reflexiones dotadas de un innegable interés que, sin embargo, no resulta reforzado por el breve texto introductorio en el que Francisco J. Corpas Rivera tampoco llega a aclarar la afinidad de la autora con la temática propuesta, ni a explicar qué rasgos de su personalidad científica han propiciado su designación para abordar la problemática descrita.

Con todo, se indica que Marianne Van Kerkhoven pertenece al Kaaithheater de Bruselas y es justo mencionar que su texto ha sido muy decorosamente traducido por Elena Echevarría Pereda.

Manuel Pérez

VVAA, *Piezas breves y bocetos*, Madrid, RESAD (Departamento de Dramaturgia), Teatro Alumnos-Resad, número 1, Curso 1993-1994

La Real Escuela Superior de Arte Dramático ha ampliado el panorama de sus planes de estudios con el objetivo de formar un colectivo especializado en la escritura teatral. Esta escuela, que durante los últimos años se ha dedicado exclusivamente al campo del actor y ha basado el trabajo de éste en textos de dramaturgos consagrados, quiere experimentar un desarrollo en la creatividad del alumno y darle los recursos suficientes para plasmar su imaginación en obras escritas que sirvan de base a escenas con una posibilidad de representación.

Son nueve los trabajos que aquí se incluyen. Sus autores y autoras son gente relacionada con el mundo de la representación dramática, ya bien en publicaciones periódicas como es el caso de Itziar Pascual (colaboradora del diario *El Mundo*) bien en publicaciones especializadas como Carmen Dolera (Consejera de Redacción de *Primer Acto*) o bien actrices que se han planteado el reto de escribir sus propias comedias.

Los textos son breves piezas que fácilmente pudieran ser transcritas durante las improvisaciones del actor. Se mezclan en ellas los problemas cotidianos que surgen de la convivencia social. El aborto, las manifestaciones ecologistas, las separaciones de la pareja, las despedidas más clásicas entre un individuo y su entorno, los deseos concupiscibles de los sentidos y las aspiraciones de llegar a ser alguien en el sector laboral son expuestos desde diversos géneros y con enfoques actuales. El realismo, el absurdo y la ironía se expresan desde el diálogo o desde el monólogo siempre con una frescura que parece emanar de la escena en lugar de la pluma.

He aquí el éxito de la empresa. Se escribe pensando en la escena con un estilo dramático que utiliza la literatura como referencia y no como medio. El conflicto surge de los personajes y se traslada al espacio escénico como motor de las acciones. Los conflictos poseen una naturaleza sencilla y su desarrollo

desemboca en un desenlace auténticamente dramático. Un nuevo autor se gesta dentro del teatro. Un nuevo autor que ha asimilado las técnicas de interpretación y las concepciones globales de dirección escénica. El resultado es una exposición de conflictos que se sitúan en un complejo paradigma teatral pero que al lector le resultan sencillos en su estilo y fáciles de imaginar sobre un escenario.

Esta publicación es un signo claro de que hay una intención regeneradora en la formación escénica. Se intenta promover la especialización en campos que habían sido olvidados tras la crisis de la palabra durante los años setenta. El texto vuelve al teatro. Y vuelve porque así lo piden sus miembros: miembros cada vez más despiertos que reclaman una mayor autonomía y dominio de las artes escénicas para dar rienda suelta a su imaginación y satisfacer sus facultades creativas.

Carlos Alba