


12-2008

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," (2008) Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies: Número 22, pp. 279-287.

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.

Antônio José da Silva, *As comédias de Antônio José, o Judeu*, São Paulo: Martins, 2007, (Introdução, seleção e notas de Paulo Roberto Pereira), 432 pp.

El profesor Paulo Roberto Pereira, de la universidad Federal Fluminense, de Rio de Janeiro, recuperó recientemente en una extraordinaria edición crítica la obra esencial de una de las figuras peor tratadas de la literatura luso-brasileira, Antonio José, *o Judeu* (Rio de Janeiro, 1705; Lisboa, 1739). Su edición rescata las cuatro comedias más representadas de su obra, compuesta por un total de ocho y conocidas como «Óperas do Judeu»: *A vida do grande d. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança*, *a Esopaida ou Vida de Esopo*, *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, e *as Guerras do alecrim e manjerona*. El autor, en su introducción, trata de esclarecer diversos aspectos en los que se vio envuelta la desafortunada vida del comediógrafo, así como intenta zanjar algunos de los equívocos y polémicas suscitados por su obra. Respecto de lo primero, reconstruye las vicisitudes por las que pasó una poderosa familia de origen judío, convertida al cristianismo, en el convulso mundo luso-brasileiro del siglo XVIII.

De hecho, la condición de cristianos nuevos no evitó a Antonio José ni a su familia encontrarse permanentemente bajo la mira del Tribunal del Santo Oficio, que procesó a Antonio José en dos ocasiones. La primera, el 8 de agosto de 1726, cuando era bachiller y contaba con 21 años. En ese primer proceso inquisitorial denunció a 15 personas, entre las que se encontraban sus dos hermanos, Andrés Mendes da Silva y Baltazar Rodrigues Coutinho, presos con él; y a su colega de estudios en Coimbra, el bahiano Luís Terra Soares de Barbuda, que, según Paulo Roberto «deflagró toda esa persecución inicial al deshacer la boda con Brites Eugenia y, en venganza, denunciar a los parientes de esa prima de Antonio José» (p. 23). La segunda prisión de Antonio José se produjo en 1737, «sin que hubiera en La Inquisición denuncia registrada y sin mandado escrito de captura, lo que era excepcional; y por orden no de La Inquisición de Lisboa, como sería normal, sino del Consejo General, que era la instancia suprema de las tres inquisiciones del reino» (p. 25). Lo que hace sospechar que la suerte del reo estuviera decidida de antemano por razones que nunca saldrían a la luz completamente, ya que, en el proceso se constató que, al menos externamente, Antonio José cumplía con todos los ritos católicos. De ello dieron testimonio a favor suyo varios religiosos. Uno de los cuales, Diogo Pantoja, Maestre de la Orden de San Agustín, declaró que lo conocía hacía cuatro años y «que se comunicaban por causa de las composiciones que él hacía en el Barrio Alto», de Lisboa. Circunstancia que aprovecha Paulo Roberto Pereira para proponer la hipótesis de que «A pesar del éxito de sus «óperas», el judío pasó prácticamente desapercibido como comediógrafo en su tiempo, habiendo muerto en el auto de fe de 1739 exclusivamente por reincidencia en el judaísmo, sin que la Inquisición supiera de su actividad teatral. Esa es, a nuestro juicio, la explicación para no encontrar impedimento en la edición de sus ocho piezas que salieron con las licencias necesarias de las tres censuras existentes en Portugal: la del Santo Oficio, la del Ordinario de la Diócesis, y la del Desembargo del Pazo». (p. 56)

El autor de la presente edición, al estudiar el teatro de Antonio José, señala como uno de sus rasgos más destacados el hecho de estar concebido inicialmente para muñecos y marionetas, lo que explica que pudiera sortear más fácilmente la censura. Su obra, publicada anónimamente en 1744, cinco años después de su asesinato, con el título de *Teatro Cómico Português*, se le fue atribuida con posterioridad gracias al desciframiento de un acrónimo

en el que podía leerse el nombre y apellido del autor. Esta circunstancia permite captar el denso ambiente, ciertamente peligroso, en que transcurre la actividad imaginativa de la época, donde las estrategias de ocultamiento, como la de sustituir actores de carne y hueso por marionetas y trampantojos, se vuelven inevitables. Una técnica mediante la cual, eludiendo el lado antropomórfico inherente a la teatralidad, y desfigurando la ilusión mimética, hacía posible, en un clima de fariseísmo, intransigencia y odio racista, la expresión jocosa y desenfadada de su teatro, como un salutífero punto de fuga. A pesar de todo, como constata el estudio de Paulo Roberto, en su teatro, a través de la figura del gracioso, tan familiar en la escena y literatura del Siglo de Oro, Antonio José articula una inversión del mundo para, sirviéndose de él como de un hilo conductor «representar la conciencia social y poner en ridículo a los poderosos de su tiempo» (p. 43)

Otro aspecto debatido que aclara esta edición concierne al elemento musical del teatro de Antônio José. Porque este teatro para muñecos fue un teatro musicado, lo que le valió el apelativo de operetas. El primer teatro cantado en lengua portuguesa que rompía con una tradición de dos siglos de teatro versificado, puede decirse que se alineaba con el espíritu cultural europeo, donde comienza a desarrollarse, como contrapartida a la ópera clásica italiana que interesaba a la familia real y a la aristocracia, una corriente de ópera cómica popular que, como afirma Paulo Roberto Pereira, «germina en Europa como consecuencia de recuperar las raíces nacionales» (p.49), dando lugar al nacimiento de los respectivos géneros de teatro musicado y cantado: la *zarzuela* española, de Calderón de la Barca, que inaugura este género con *El jardín de Falerina* y música de Juan Risco; la *ballad opera* en Inglaterra, impulsado por Henry Purcell musicando comedias de John Dryden y John Gay; el *Singspiel*, opereta melodramática germánica; el *vaudeville*, ópera cómica francesa satírica y maliciosa deudora de las comedias de Jean-Philippe Rameau; y la *opera buffa* italiana que sería renovada con el teatro de Carlo Goldoni.

La escasez de información respecto a la autoría de las partituras de sus obras condujo en la historiografía luso-brasileña a especulaciones no del todo bien fundadas, en las cuales se atribuyó a Antônio José también la autoría de las composiciones musicales. Circunstancia que terminó por aclararse cuando, tras diversas investigaciones, el musicógrafo portugués Filipe de Sousa encontró en la ciudad histórica de Pirenópolis, estado de Goiás, manuscritos musicales de Antônio Texeira (uno de los grandes compositores del barroco portugués y coetáneo de Antônio José) para las siguientes óperas del Judío: *Labirinto de Creta*, *Anfitrião* y *Encantos de Medeia*. Lo que permitió suponer que era él, en lugar del propio Antônio José, el compositor de las partituras, aspecto éste que se confirmaría en posteriores investigaciones.

Como consecuencia de vivir una época siniestra, la que se dio entre la monarquía absolutista y despótica de Rey D. João V de Portugal, que coincidió con uno de los períodos más sanguinarios del Santo Tribunal de la Inquisición, resulta cuando menos difícil tomar contacto con este dramaturgo del siglo XVIII, el mejor autor del teatro portugués después de Gil Vicente, y unánimemente el comediógrafo de su siglo en su lengua, abstrayéndose de la suerte que corrió su persona: desde el traslado obligatorio desde Rio de Janeiro a Lisboa, a la edad de siete años, como consecuencia de un proceso inquisitorial contra sus padres, a quienes se les embargó todos sus bienes, hasta su ejecución pública en el Auto de fe de 1739, a la edad de 34 años, acusado de prácticas judaizantes. La historia de la arbitrariedad y de la barbarie institucional, cuando termine de reconstruirse, si es que esto

ocurre en algún momento por el bien y la salud de la memoria colectiva, se topará en este caso con uno de sus capítulos más abyectos e ignominiosos. Esta nueva y bienvenida edición no puede hacer justicia en el sentido estricto, dado que eso sólo compete a los tribunales, a la desafortunada vida y vil asesinato de un comediógrafo en tiempos de intransigencia racial y radicalismo sectario; pero sí, al menos, revisando la obra de un autor marginado, y reconstruyendo las difíciles condiciones en que esta se produjo, contribuye a relanzarla, situándola en el lugar que merecen.

Miguel Ángel ZAMORANO

Denis Diderot / Angélica Liddell, *El sobrino de Rameau / Perro muerto en tintorería: los fuertes*, Madrid: Nórdica Libros, 2008, (Traducción de Ana M^a Patrón), 245 pp.

«ANGÉLICA LIDDELL & SU ESPEJO»

Si Angélica Liddell ha sido el creador teatral más premiado y entrevistado del año en España, también podemos decir que esta publicación es la más importante del teatro español en el 2008. Es indudable que *El sobrino de Rameau* hacía ya dos siglos que se había ganado un puesto en la literatura y el pensamiento universal, pero si esta edición es importante no es por llenar un vacío en lo que a su publicación en español se refiere. Baste citar que además de la aquí reseñada ya existían otras dos traducciones excelentes: la de Dolores Grimau con introducción de Carmen Roig editada por Cátedra en 1985 y aún a la venta en librerías, y la editada a principios del mismo 2008 por Verticales de Bolsillo con traducción y notas de Félix de Azúa. Y si esto es así con la inmortal obra de Diderot, *Perro muerto en tintorería: los fuertes* no le va a la zaga en cuanto a publicaciones: en febrero de 2007 fue editada dentro de la colección de nuestra revista y tan solo nueve meses más tarde, en noviembre de 2007, en la edición del CDN con motivo de su estreno en el Teatro Valle-Inclán de Madrid, sin contar con la publicación digital que desde 1999 cuelga en la red el Banco de Textos Romea¹³⁴. Pero ¿es esta obra que aquí reseñamos la misma que en sus ediciones anteriores? Para quien desconozca la trayectoria que *Perro muerto en tintorería: los fuertes* ha tenido a lo largo de casi diez años, esperamos que esta reseña sirva de orientación. Sería fácil decir que la edición aquí reseñada es la versión definitiva de una misma obra que ha ido depurándose con el tiempo, y seguramente eso sería lo que certificaría su autora. Sin embargo, para quienes deseen entrar en los vericuetos de la obra de nuestra dramaturga, nos vemos obligados a exponer un argumento distinto. A nuestro parecer, cada una de estas ediciones es en sí misma una obra autónoma que refleja distintas etapas e intereses en la obra de Liddell, únicamente coincidiendo en la anécdota de un personaje llamado Octavio que mata a un perro en su tintorería. Aunque precisamente sea esta idea, el concepto del «perro», el recipiente para las distintas simbologías que su autora verterá en cada una de las ediciones. La obra de teatro de 1999, seleccionada para la Red de Teatro Europeos, es una tragedia con

¹³⁴ *Perro muerto en tintorería: los fuertes*. (Versión de 1999). [En Línea] <http://www.fundaciromea.org/index.html> .

estructura, personajes y escenas centrados en lo que por aquellos años obsesionaba a Liddell: la inviabilidad del *entorno privado* (la familia) para el desarrollo del ser humano, en línea con lo que luego sería *El tríptico de la Aflicción*¹³⁵. Posteriormente, las creaciones de Liddell evolucionarían hacia un mayor interés en la agresión que el *entorno global* ejerce sobre ese mismo individuo, tratando de poner en evidencia como justifica sus barbaries en la superioridad de un sistema democrático y capitalista. En este marco y en línea con su *Trilogía: actos de resistencia contra la muerte*¹³⁶ vendría la edición 2007 de nuestra *Revista TEATRO*, con personajes y situaciones dramáticas bien distintas de la de 1999 y que desarrollaría su conflicto en torno a la expansión de la República (las modernas democracias) mediante la «cultura» del miedo. Liddell terminaría de redactar esta versión en enero del año 2007. Por último, y tras la *mediación biográfica* que su paso por el CDN supuso –en la que a su vez encontró reflejo dentro de la historia de *El sobrino de Rameau*– Angélica Liddell escribiría el texto que aquí reseñamos. A este nuevo y último «perro» se le añadirían además de los conflictos existentes en los dos anteriores (agresión del *entorno privado* y agresión del *entorno global*), la reflexión sobre el conflicto entre artista (el «perro» de esta última edición) y «cultura» (el público y los sistemas de producción estatales). A una autora como Liddell tan apegada a la marginalidad artística, la «admisión en la corte», le supuso tal conflicto que no pudo menos que condicionar todo su montaje en el CDN a justificar, ya mediante la agresión directa a la «cultura» o mediante la explicación de sus padecimientos o los de sus antepasados (la historia de los bufones), su presencia en aquel escenario. En una conversación mantenida en mayo de 2007 y tras haber leído uno de los borradores de lo que acabaría convirtiéndose en esta última edición del texto, quien ahora escribe esta reseña le expresó a Angélica Liddell su parecer respecto a que, al añadir tantos conflictos divergentes, la obra quedaría dispersa en una infinitud de intenciones que se quitarían fuerza y efectividad dramática las unas a las otras: el discurso de la República y el miedo ya era lo suficientemente poderoso como para sumar además una parpadeante crítica a la cultura oficial. La respuesta de Liddell a mi crítica fue un fiel reflejo a toda su obra. Estaba de acuerdo en mi parecer y me confesó que si la obra se hubiese estrenado en una sala como la Cuarta Pared seguramente hubiese mantenido la versión anterior pero ahora, con los sucesos que le estaban aconteciendo dentro del CDN, no podía obviar lo que pasaba en su vida porque «mi vida es mi obra» me dijo. Y es aquí en donde se puede reseñar la importancia de la edición conjunta de estas dos obras, la de Diderot y la de Liddell. *El sobrino de Rameau* es la prueba definitoria para la defensa que Liddell hace de sí misma, su vida y su obra, a lo largo de todo *El perro muerto*... La cita definitiva para una autora que gusta servirse de citas en todas sus entrevistas, una cita que justifica todos sus preceptos e ideas, su propia biología y su manera de vivir la vida en el arte: Diderot y el sobrino de Rameau son su justificación histórica. Y es esta edición una obra ejemplar que además nos sirve para comprender toda una tradición que guarda su mejor ejemplo en la búsqueda de los creadores surrealistas: el intento del Yo buscando su éxito como Yo. Sin duda Angélica Liddell lo consigue con esta edición doble imprescindible para entender los por qué y los cómo del teatro occidental de la actualidad.

Jesús EGUÍA ARMENTEROS

¹³⁵ En *Acotaciones, revista de investigación teatral* n°12, Madrid: Fundamentos, 2004, 67-99.

¹³⁶ Liddell, Angélica (2007), *Trilogía: actos de resistencia contra la muerte*, Bilbao: Artezblai (Colección de Textos Teatrales n° 28)

Jesús Rubio Jiménez, *Retratos en blanco y negro. La caricatura de teatro en la prensa (1939-1965)*, Madrid: Centro de Documentación Teatral, 2008, (Documentación gráfica a cargo de Lola Puebla), 195 pp.

El primer acierto de los autores de este libro ha sido la elección del tema, la caricatura en la prensa teatral, tema curioso, inesperado e insólito en los estudios sobre teatro español contemporáneo, al que nos asomamos con verdadero placer a través de las páginas de esta publicación. Si el tema de la caricatura ha estado ausente casi por completo de los estudios sobre teatro, no ha sido así en los estudios sobre artes plásticas y sobre la estética de la Modernidad, donde sí ha sido explorado con cierta frecuencia y en ocasiones con gran brillantez. El autor del texto, Jesús Rubio, ha adoptado un enfoque interdisciplinar, haciendo gala de un sólido conocimiento de historia de las ideas estéticas no demasiado habitual entre los estudios sobre el teatro español contemporáneo.

Comienza el autor del estudio refiriéndose a las relaciones entre teatro y pintura, para inmediatamente vincular el arte de la caricatura a los tres modos de representación citados por Aristóteles en su *Poética* para explicar cómo los dramaturgos podían representar a sus personajes: mejores, inferiores o semejantes; según Rubio y otros que le han precedido en el estudio del tema, los caricaturistas no sólo retratarían a sus modelos según la segunda manera, reflejándolos como personajes risibles, sino también según la tercera, ya que «ante todo los caricaturistas modernos lucharán por captar lo esencial de los personajes representados» (p. 16), «haciendo que aflore lo profundo y se muestre nítido y estilizado» (p. 17). De hecho, las caricaturas que se recogen en esta obra, tanto en el libro ilustrado como en el CD-Rom que lo acompaña, están realizadas en su gran mayoría desde esta perspectiva.

El arranque del estudio es la relación entre modernidad y caricatura. Tal como señala el autor, desde el siglo XVIII la revolución industrial potenció la producción de imágenes y su difusión por medios mecánicos, y estas inundaron todos los ámbitos de la vida cotidiana, al tiempo que la progresiva democratización favoreció el desarrollo de formas artísticas satíricas. La prensa pronto incorporó la caricatura a sus páginas, hasta convertirla en algo indispensable. Al ser el teatro un arte fundamental en la sociabilidad de las sociedades modernas, la caricatura teatral alcanzó desde sus comienzos un gran desarrollo, reflejando tanto a los protagonistas más reconocibles del hecho escénico como a los más marginales y pintorescos.

Además, tal como señala Rubio, la presencia de la caricatura en la vida social y cultural de las sociedades modernas no sólo fue material y gráfica, «sino que conceptos relacionados con la visión caricaturesca de la existencia, que formaban parte de la moderna teorización sobre lo cómico y el humor –uno de los dominios privilegiados del pensamiento moderno desde los albores del romanticismo– fueron impregnando diferentes ámbitos de la reflexión y la crítica», y continúa el autor: «La caricatura es con frecuencia una reflexión filosófica plástica sobre los límites materiales de la condición humana en contraste insalvable con sus deseos ilimitados. Y de aquí los inevitables contrastes y el surgimiento de lo risible. El dominio de lo cómico y el de la caricatura es el de lo relativo frente a lo absoluto» (p. 17). Lo caricaturesco impregna así buena parte de las creaciones artísticas contemporáneas, incluidas las teatrales. El propio Jesús Rubio es autor de un jugoso estudio sobre lo caricaturesco en el teatro de Valle-Inclán (*Valle-Inclán, caricaturista moderno. Nueva lectura de «Luces de bohemia»*, Madrid, Fundamentos, 2006). En el libro que ahora reseña-

mos, el autor se remonta a Goya y a sus «Caprichos» para señalarle como el primer caricaturista moderno, continuando una línea de pensamiento iniciada ya en el XIX por Baudelaire, y a continuación hace un breve recorrido por las biografías de algunos de los caricaturistas españoles que dejaron su huella en la tradición posterior.

El capítulo segundo, «Teatro y caricatura en España» comienza llamando la atención sobre el modo en que, desde el siglo XIX, lo teatral impregnaba la vida de las ciudades y el teatro se convertía en una rica parcela de la sociabilidad urbana, por lo que los creadores de las distintas artes, incluidos los caricaturistas, se apresuraron a reflejarlo en sus obras. El autor señala igualmente cómo a partir del XVIII, con el pensamiento ilustrado, se fue considerando dignos de ser retratados a un mayor número de oficios y de personajes, lo que, unido a la posibilidad de hacer producciones seriadas y, posteriormente, a la utilización política de tales imágenes y al nacimiento de la prensa ilustrada, abría el paso al arte de la caricatura. Especialmente interesante resulta el apartado en el que el autor repasa cómo «el poder invasor de la caricatura llegó también a la escritura teatral», llegándose a acuñar un subgénero denominado precisamente «caricatura». E igualmente, resulta de gran interés el apartado referido a la caricatura en la comedia de posguerra y la llamada «otra generación del 27», denominación que para Rubio resulta bastante cuestionable.

El capítulo tercero del libro, «La caricatura de teatro en la prensa de posguerra: 1939 a 1965» entra de lleno a presentar la colección de caricaturas que acompaña al estudio, colección que abarca desde el inicio de la dictadura franquista hasta el inicio de la decadencia de la misma. En estrecha relación con la estricta censura que afectaba a la prensa y los medios de comunicación, la caricatura teatral se centró sobre todo en dejar constancia de la vida escénica a través de sus gentes más significativas, y «la dimensión satírica de la caricatura se atenuó casi hasta desaparecer» (p. 107). El autor da noticia de la importancia de la información gráfica en las publicaciones teatrales del momento, dedicando especial atención al libro titulado *El teatro al día*, de Ángel Moisés (1946), que combinaba charlas radiofónicas con abundantes dibujos y caricaturas, y que constituye un claro precedente del que ahora nos ocupa, y destaca la visión teatralizada de todos los aspectos de la existencia que se desarrolla con la modernidad y que se plasma en algunas de las caricaturas que aquí se presentan.

A continuación, se ofrece el perfil biográfico de algunos de los caricaturistas más importantes que colaboraron en prensa española del siglo XX, no sólo el de aquellos cuyas obras se recogen en esta colección (César Abín «Abin», Feliu Elias i Bracons «Apa», Román Bonet «Bon», Muntañola, Del Arco, Ugalde, «Cronos», etc.), sino también el de quienes fueron sus maestros (Ricardo Marín Llovet, «Sileno», Fresno), sección que aparece ilustrada no sólo con caricaturas hechas por estos dibujantes, sino, en ocasiones, también con dibujos que retratan a los propios caricaturistas. Tras esta presentación de los artistas que las crearon, el autor entra de lleno en comentar las caricaturas de la colección agrupándolas por áreas temáticas. En primer lugar, se incluyen algunos dibujos en torno a dos fechas clave como eran el sábado de Gloria, en que se iniciaba la temporada teatral (que solían ilustrarse con escenas completas que agrupaban a los protagonistas de la nueva temporada) y la noche de Difuntos, en que se representaba el *Tenorio* (también es abundante la imagerie que recogió la prensa en torno a la obra de Zorrilla); y a continuación, se presentan las caricaturas de los profesionales del medio teatral: empresarios, directores, escenógrafos, autores y, sobre todo, los más retratados de todos ellos: los actores. Tam-

bién se realiza una clasificación de las caricaturas por géneros, incluyendo las variedades, la ópera, la zarzuela y otras artes escénicas como el circo.

Cierra la obra una extensa bibliografía que, acorde con la interdisciplinariedad del tema abordado, reúne estudios sobre teatro, sobre pintura, sobre historia de las ideas estéticas, y sobre el humor y lo cómico, dejando ver los muchos estudios que se han ocupado del arte de la caricatura desde distintas perspectivas, al tiempo que la solidez y el profundo conocimiento de las fuentes que sustentan las argumentaciones del autor del ensayo.

El CD-Rom que acompaña al libro recoge numerosas caricaturas que se presentan de dos formas posibles: en forma de un atractivo carrusel dividido por temas: humor, géneros, espectáculos, profesionales, Tenorios y Sábado de Gloria; y en forma de base de datos, lo que permite realizar búsquedas por nombres de profesionales, por títulos de espectáculos, por el nombre del caricaturista y, finalmente, por el número con que las caricaturas aparecen referenciadas en el estudio de Jesús Rubio.

Vale la pena destacar el esmerado diseño de la obra, a cargo de Vicente A. Serrano, en un libro en el que la documentación gráfica y la forma de presentarla cobran verdadera relevancia. Es una lástima que este esfuerzo en el diseño gráfico no haya ido acompañado de una labor paralela por parte de los editores en lo que se refiere a la edición del texto, que, si bien se presenta de forma correcta en lo fundamental, resulta bastante mejorable. Hay que señalar además que el libro es fruto de una larga y laboriosa tarea de digitalización de prensa teatral del período de la dictadura franquista que fue llevada a cabo por dos documentalistas del CDT, Daniel Martín y Pedro Ocaña, cuyo nombre, sin duda por un error de imprenta, no aparece indicado en el libro.

En el conjunto de las publicaciones del Centro de Documentación Teatral, esta obra viene a incidir en el empeño de recuperar la memoria del teatro español del siglo XX a través de los espacios de la recepción: carteleras, prensa y revistas sobre todo, materias primas cuya explotación viene realizando dicho centro desde sus orígenes y que en los últimos años, gracias a las nuevas tecnologías, viene dando frutos especialmente nutridos de información y con amplias posibilidades de búsqueda como son los CD-Rom con las ediciones digitales de revistas históricas como *El Teatro* (1900-1905) y (1909-1910), *Teatro* (1952-1957), *Primer Acto* (1957-2003), *Yorick* (1965-1974), *Pipirijaina* (197-1983) y *El Público* (1983-1992). Un nuevo intento, pues, de recuperar la memoria de nuestro teatro, en este caso a través de una manifestación tan fronteriza como es la de la caricatura, cuyo estudio se revela de gran interés a la hora de acercarse al arte y a la sociedad de la España moderna.

Berta MUÑOZ CÁLIZ

Antonio Sánchez Trigueros, *Teatro y Escena. La poética del silencio y otros ensayos*, Granada: Alhulia, 2008, (Col. «Mirto Academia», 32), 142 pp.

Desde su aparición en el primer número de la revista *Teatro* (1992), «La poética del silencio» se convirtió en un texto de referencia obligatoria para aquellos que tratábamos de comprender, en el ámbito inhóspito de las universidades, el hecho teatral contemporáneo. Antonio Sánchez Trigueros, Catedrático de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada

en la Universidad de Granada, iniciaba su artículo con una antigua leyenda malagueña donde un empresario local se atrevía, a finales del siglo XIX, a poner en escena *La agonía del cabo*, un innovador *performance* en el que el público asistía impasible a la consumición de una vela en silencio.

Esta anécdota le lleva al profesor granadino a reflexionar sobre la funcionalidad de la palabra en escena y a contemplar cómo la semiótica ha asimilado las creaciones dramáticas que han tratado de prescindir de ella. Así vemos que autores como Jorge Urrutia, Cesare Segre, Anne Ubersfeld, Patrice Pavis, Carmen Bobes o Kurt Spang se muestran reacios a aceptar un teatro sin texto, negándose a admitir significación alguna que no tenga al texto, emitido o silenciado, como base del espectáculo. Para Sánchez Trigueros la razón es evidente: «nuestros críticos siguen cerradamente situados en lo que se ha llamado la civilización del texto frente a la civilización de la escena» (p. 23) Sin embargo, estos juicios contrastan con el pensamiento de uno de los fundadores de la semiótica, Umberto Eco, que había situado ya en 1972 al cuerpo humano como eje de la significación espectacular.

Si bien esta crítica a los límites teóricos de la semiótica es ya una gran contribución, la descripción de la génesis y evolución del silencio dramático suponen la aportación más original y estimulante en este artículo. Sánchez Trigueros observa cómo la aparición del proletariado, a la altura de la Comuna de París, desgarró la unidad del lenguaje literario y no deja otras opciones que el compromiso o la ruptura. Aquí se encuentran los que piensan que hay que hallar otro lenguaje más auténtico y los que apuestan sin más por hacerlo desaparecer, por silenciarlo. Pero estos últimos no acaban con el teatro pues esos otros lenguajes, «al faltar la palabra ordenadora y directora, se ven obligados a entenderse, apoyarse y potenciarse entre sí en un sistema totalmente abierto, abocado a una reestructuración continua de los elementos que lo componen.» (p. 31) De esta forma, Sánchez Trigueros nos permite un acercamiento crítico a posiciones tan liminares del ámbito escénico como los trabajos de Jarry, Craig, Artaud, Beckett, Meyerhold, Handke, Maguy Marin, John Cage, Bob Wilson o Pina Bausch.

Este excelente ensayo se ve completado en este volumen con un artículo escrito en colaboración con María Ángeles Grande Rosales en 1996, «Teatro, drama, espectáculo», y que supone un enfoque de la problemática más general: «podemos abordar la elaboración de una historia de la producción teatral de acuerdo con las doctrinas estéticas del momento» (p. 76). El artículo realiza una síntesis de algunas de estas poéticas centradas, especialmente, en el cuerpo del actor. Éste, como consecuencia de su inclusión en la puesta en escena, se ve sometido a la dialéctica sujeto-objeto (hombre-marioneta) y de ahí que haga afirmar a los autores que «una *episteme* de la teoría teatral del siglo XX debe trazarse, sin lugar a dudas, desde el cuerpo, objeto significativo en una serie textual que trasciende el teatro psicológico» (p. 81).

A estos enfoques teóricos se añaden dos ejemplos prácticos donde el autor ejercita sus postulados. Así rescata dos textos que plantean una nueva lectura de los lenguajes artísticos empleados en dos autores ya consagrados. En *Historia de una escalera* de Antonio Buero Vallejo, Sánchez Trigueros recupera para la crítica la visión simbolista de este autor, enfrentándola al naturalismo empobrecedor de sus puestas en escena. Su olfato crítico le lleva a plantear vinculaciones con las ideas escenográficas de Gordon Craig y convencido de las posibilidades de esa lectura lanza el reto a la profesión para que no recele de este tipo de acercamientos críticos.

En Calderón de la Barca, sin embargo, es su idea de teatro total la que explicaría su interés contemporáneo. Sánchez Trigueros libera a Calderón de todas sus cadenas filológicas y explica el por qué de su éxito en puestas en escena como las de Charles Dullin, del Teatro Habima de Moscú, de Giorgio Strehler, de José Tamayo, de Ulrich Bettac, de Grotowski, de Víctor García o de Luca Ronconi.

El volumen, además, nos ofrece unas notas sobre dos revistas de teatro granadinas –*Cuadernos de Teatro* (1944-46) y *El Teatríco* (1962)– que presentan interesantes coincidencias con el ambiente cultural falangista, en el primer caso, y con el espíritu de oposición al régimen, en el segundo, que inspira a sus editores. Es interesante observar cómo ambas publicaciones tienden a reflexionar sobre el teatro como práctica escénica antes que texto literario, encajando así perfectamente en la guía del volumen.

El broche de oro a este compendio teórico sobre la práctica escénica lo pone un texto del autor en el que incita al espectador a prepararse mentalmente para asistir a la función: «coloca tu mente en el vacío». La propuesta, realizada en 1984 en el marco del II Festival Internacional de Teatro de Granada –del que el autor fue fundador y director– fue contestada al año siguiente por una epístola apócrifa donde Antonin Artaud le expresa su admiración y sus reparos.

Teatro y Escena es así uno de los libros de cabecera que todo actor debiera tener a mano a la hora de enfrentarse a su profesión. En él encontrará explicación a muchos de los interrogantes que la práctica escénica suscita en la actualidad y cuya indagación teórica no es nada frecuente por estas latitudes. Esto lo hace muy recomendable también a todos los estudiantes de filologías, modernas o antiguas, a los que estas reflexiones les pueden salvar, al menos en el ámbito teatral, de la asfixia metodológica a la que su discurso logocéntrico y textual parece condenarles.

Carlos ALBA PEINADO