


7-2009

Ángel Berenguer: Motivos & estrategias

Carlos Alba Peinado
carlosalba.peinado@gmail.com

Luis M. González

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

Alba Peinado, Carlos y Luis M. González. (2009) "Ángel Berenguer: Motivos & estrategias," *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*: Número 23, pp. 15-28.

This Article 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.

ÁNGEL BERENGUER: MOTIVOS & ESTRATEGIAS

Carlos ALBA PEINADO y Luis M. GONZÁLEZ (Eds.)

Ángel Berenguer es una de las figuras teóricas más significativas del teatro europeo de las últimas décadas. Su indagación en la génesis de los lenguajes artísticos y la relación que éstos guardan con las revoluciones contemporáneas ha dado como resultado la teoría de **Motivos & Estrategias**. Con ella el teatro ha pasado de ser un medio de expresión a constituirse en un campo de investigación legítimo, susceptible de ser analizado y comprendido a través de la ciencia.

Esta huella en zona lunar se convierte en un logro extraordinario debido al escaso número de investigadores que se han atrevido, desde sus cátedras universitarias, a defender un estatus científico de las ciencias sociales. En general, ha sido mucho más aceptado el carácter subjetivo de la materia social lo que ha propiciado la aplicación de metodologías resistentes al tratamiento orgánico del objeto de estudio. Aferrados a paradigmas de revoluciones pretéritas, los investigadores de lo social han intentado así subsistir, apenas inmutables, ante los interrogantes teóricos de la ciencia actual.

Algunos de estos investigadores, no obstante, han tratado de reconducir la situación apostando por la adopción superficial de los métodos empleados en las ciencias físicas. Karl R. Popper, sin embargo, ya había avisado en *La miseria del historicismo* del riesgo que implicaba aceptar hipótesis como aquella de que si a la astronomía le era posible predecir eclipses, ¿por qué no le iba a ser posible a la sociología el predecir revoluciones? Para Popper aquello no era más que una metáfora y, por tanto, cualquier cambio en el objeto real podría alterar de forma sustancial su representación simbólica. Si la física había sido reformulada en un nuevo paradigma einsteniano a principios del siglo XX, los métodos de análisis del paradigma newtoniano anterior –incluidos los métodos sociales en él basados– habrían podido quedar obsoletos. De ahí la depresión en la que se sumergieron muchos de los investigadores sociales para los que los hechos contemporáneos solo podían ser descifrados en clave de decadencia o extinción, características que, en realidad, correspondían únicamente a la debacle e inadecuación de su propio paradigma.

Sin embargo, que el universo se haya vuelto inestable y lleno de agujeros negros no ha deprimido nunca al físico ni le ha llevado a adoptar una postura cínica respecto al

mundo. Al contrario. El cambio de paradigma le ha ofrecido al investigador de las ciencias físicas un nuevo escenario para sus hipótesis y le ha permitido, a través del cálculo y de la imaginación, esbozar una nueva imagen del universo que fuera más exacta que la anterior. ¿Por qué, por lo tanto, si la representación imaginaria del universo constituye un fin para toda ciencia, resulta ésta menos creíble –menos racional– en el caso de las ciencias humanas que en el de las físicas? Casi nadie cuestiona la entidad científica de una investigación sobre *leptones o hadrones*, siendo ambas partículas en un primer momento pura ficción, y en cambio muchos se resisten a conceder alguna credibilidad a los estudios científicos sobre el *romanticismo* de Lord Byron o el *realismo* de Galdós. ¿No son todas estas hipótesis intentos de la mente humana por aprehender el mundo en el que vive? ¿No son todas ellas reacciones del hombre que trata de comprender la naturaleza de la tensión que sostiene con su entorno?

Éste fue el punto de partida desde el que Ángel Berenguer se propuso, hace tres décadas, revisar las bases teóricas y metodológicas de los estudios teatrales. Discípulo de Lucien Goldmann y del estructuralismo genético, y bien conocedor de los estudios escénicos en las universidades norteamericanas, descubrió que efectivamente los métodos utilizados en las universidades españolas para el estudio del teatro no presentaban ninguna coincidencia con los paradigmas vigentes en la ciencia actual. Basada en conceptos como *generación o estilo*, la historia del teatro español se reducía a una relación de textos literarios en los que el autor no constituía más que una anécdota. Todos esos estudios parecían ignorar que el teatro era esencialmente representación y que en ese acto siempre había un creador que trataba de transmitir su reacción ante el universo.

Durante las últimas tres décadas, el profesor Berenguer ha estado trabajando en su teoría de **Motivos & Estrategias** con el fin de hacer posible la observación del teatro contemporáneo sin tener que aislar su representación de la actividad biológica del creador. El reto constituye uno de los principales intentos que existen en la actualidad para reconciliar los paradigmas sociales con los nuevos avances de la ciencia. Berenguer no trata de adoptar superficialmente un paradigma biológico de análisis sino de comprender la producción escénica como la reacción que experimenta y construye un sujeto biológico-creador ante las agresiones que le está infringiendo su Entorno.

Desde las primeras *Poéticas* el conflicto dramático había determinado la acción dramática y su desenlace final ha sido la base de la tipología de géneros dramáticos que aún utilizamos hoy. Sin embargo, el conflicto así concebido parece afectar únicamente a las fuerzas agónicas que intervienen en el plano imaginario de la representación. Es un simple conflicto entre personajes: protagonista versus antagonista. Pero ese conflicto, que es el que le llega físicamente al espectador a través del escenario, está motivado

en el plano conceptual del autor por una *tensión* particular que éste mantiene con su Entorno. Podemos, por lo tanto, entender toda obra dramática como una reacción que el autor establece *estratégicamente* en un plano imaginario y a la cual es incitado por una serie de *motivos* que proceden de su Entorno.

La *tensión* se convierte así en la clave para entender cómo una obra de arte se relaciona con su creador. El cambio de perspectiva que supone pasar de un análisis de *conflictos* a un análisis de *tensiones* implica ya una transformación de paradigma. La obra deja de entenderse como un ámbito de análisis cerrado y se convierte en parte del sistema vital que mueve y conmueve al artista.

El Yo de Berenguer se constituye en la perspectiva del individuo que ha sido elaborada por su cerebro ejecutivo y que se convierte en la medida de la realidad en que está inmerso. Este cerebro, tan próximo a la descripción neurológica que Elkonon Goldberg realiza de él, establece estructuras y funciones a fin de conseguir una adaptación biológica de todo el ser al nuevo Entorno, el cual es concebido a su vez como el conjunto de señales y circunstancias que, de algún modo, imponen al Yo un marco definido de actuación.

Esta función ejecutiva aparece en la historia del hombre como el resultado de una evolución al final de la cual los lóbulos frontales se han convertido en los órganos de control de la persona, lo que provoca también un cambio de perspectiva a la hora de entender el funcionamiento modular de los hemisferios. La diferencia entre ambos no está en su procesamiento de contenidos sino en su especialización para atender la novedad cognitiva y la rutina cognitiva. Como reflexiona Goldberg, «la transición de novedad a rutina es el ciclo universal de nuestro mundo interior». (Goldberg, 2004: 60).

A partir de aquí Berenguer diferencia entre un Yo *individual* que opera con el lóbulo derecho y que por lo tanto trabaja con proyectos relativamente nuevos y un Yo *transindividual* que activa el lóbulo izquierdo y que ejecuta líneas de producción ya probadas y establecidas. Esto significa que el Yo *individual* genera “estrategias” con las que el sujeto responde a las agresiones del Entorno, mientras que el Yo *transindividual* conforma, en función de sus motivos, “reacciones” o sistemas de respuesta a esa agresión. O como ya había expresado George Santayana: «Los impulsos humanos convulsionan a la sociedad, pero las necesidades humanas la estructuran» (Santayana, 1954: 20).

Berenguer concede así un nuevo significado a aquellas *estructuras significativas* que dotaban de coherencia al estructuralismo genético de Lucien Goldmann y las libera del marco marxista sin tratar de adscribirlas a unas clases sociales determinadas. La *asimilación y acomodación* del individuo de Jean Piaget perviven en el método de Berenguer frente al desfase que experimentan los fines abstractos de unas clases sociales que son cada día más heterogéneas. Si Goldmann había dotado al Yo

transindividual de una cierta voluntariedad –recuérdese a los tres hombres que mueven el piano- en contraste con la pasividad de la *conciencia colectiva* de Émile Durkheim –el Estado como órgano de pensamiento social-, Berenguer logra además descubrir una motivación individual en la adscripción del Yo a su *visión del mundo*. Son los individuos, y no los grupos, los que generan las estrategias artísticas.

El Yo actúa frente a su Entorno y el Entorno modifica sus propias características como resultado de esa interacción. El mundo contemporáneo se entiende así como el proceso que nos lleva de una sociedad cerrada, regida por un sistema de tribus, clanes y tabúes, a una sociedad abierta donde la razón organiza las relaciones entre iguales. El proceso de apertura está íntimamente conectado con la activación del cerebro ejecutivo ya que una sociedad abierta implica una mayor participación del sujeto en su toma de decisiones personales.

Berenguer concuerda con Popper que es esa *tensión*, «la tensión creada por el esfuerzo que nos exige permanentemente la vida en una sociedad abierta y parcialmente abstracta, por el afán de ser racionales, de superar por lo menos algunas de nuestras necesidades sociales emocionales, de cuidarnos nosotros solos y de aceptar responsabilidades» (Popper I, 1992: 173), la que se sitúa en la génesis de todo proceso creador. La misma *tensión* que Thomas Kuhn reclama como “esencial” en todo progreso científico. Si bien es cierto que el investigador debe ser innovador, debe poseer una mente flexible y debe de saber reconocer los problemas allí donde se presenten, es también necesario que este científico esté comprometido con la ciencia de su tiempo. El avance depende de una gestión acertada de la *tensión* que exista entre innovación y tradición, entre rutina y novedad. De ahí que la razón –como observó Santayana- en lugar de concebirse como una nueva fuerza del mundo físico haya de entenderse como una nueva armonía de las fuerzas vitales.

Para Berenguer, la *tensión*, lejos de ser concebida como la fuente del estrés, se considera como el impulso que permite a un grupo humano tomar conciencia de que su éxito como especie estará ligado a su comprensión racional de los fenómenos naturales y las leyes de la naturaleza para elaborar respuestas adecuadas y responsables a las inclemencias del Entorno natural.

Si toda obra tiene su génesis en la *tensión* y es esta tensión la que además le confiere unidad y complejidad, Berenguer se va a preguntar qué clase de instrumentos de análisis serían adecuados para comprender los parámetros que conforman la *tensión*. La elección de estos instrumentos debe ser coherente tanto con la propia naturaleza de la *tensión* como con la constante mutación que experimentan el Yo y el Entorno en cada *evento* contemporáneo. Es aquí donde Berenguer rescata el concepto de *mediación* que Goldmann había asignado a las *visiones del mundo* como entidades intermediarias

entre la vida económica de una sociedad y sus expresiones culturales. De esta forma Goldmann había adaptado a la sociología de la literatura el concepto hegeliano de *saber mediato* que implicaba un reflejo de la realidad y que permitió en la corriente marxista la expresión de relaciones concretas.

En Berenguer la *mediación* constituye el conjunto de hechos, ideas y experiencias que afectan al individuo y generan su inserción en un determinado grupo humano de modo permanente, o temporal, en el caso de personas cuya orientación ideológica cambia radicalmente en distintos períodos de su vida. Obsérvese que aquí la *mediación* no es tanto el reflejo de las estructuras económicas en una producción cultural, como el instrumento que nos permite analizar desde la *tensión* la complejidad de la perspectiva del creador.

El estudio de la *mediación* no implica, sin embargo, que el crítico deba dedicarse a la reconstrucción lógica del proceso de creación. Como advierte Popper, en *La lógica de la investigación científica*, tal proceso no existe. Ya Einstein había reconocido que no existe una senda lógica que nos conduzca a unas leyes universales a partir de las cuales podamos obtener una imagen del mundo por pura deducción. Esto es sólo posible a través de la intuición. Y es así como hay que entender el empleo de la *mediación* como instrumento de análisis crítico que en buena parte concuerda con la afirmación que Henri Bergson lanza en *La evolución creadora*: «la realidad está ordenada en la medida exacta en que satisface nuestro pensamiento» (Bergson, 1994: 200). Sorprende observar cómo Bergson ya en 1907 postulaba dos tipos de órdenes -uno *vital* que sigue la dirección de lo natural y otro *inerte* que invierte esa dirección hasta llegar al automatismo- que corresponden casi de forma exacta con el procesamiento cognitivo de la novedad y la rutina en el cerebro ejecutivo. Berenguer, al establecer la *mediación* como el instrumento de análisis fundamental de su método, trata así de reconciliar la intuición que interviene en el proceso de creación con la necesidad de establecer un sistema crítico que permita la comprensión de aquella creación si no de una forma deductiva, sí al menos intuitiva. Así diferencia entre tres tipos de *mediación*: histórica, psico-social y estética.

La *mediación histórica* nos permite contemplar en un proceso diacrónico cómo las personas se reúnen en grupos de *conciencia activa* y concretan así un posicionamiento político. No se trata, por tanto, de historiar en el sentido positivista de la acumulación de datos sino de descubrir en los *eventos* históricos aquellos motivos que estén relacionados con el proceso de creación. La *mediación histórica* concreta las coordenadas espacio-temporales a través de las cuales debemos valorar la naturaleza de la *tensión* que existe entre un creador y su Entorno.

El estudio específico de esta relación, sin embargo, es el objeto de la *mediación psicosocial*. En ella vemos cómo el creador, enfrentado a su Entorno, desarrolla una visión

de la realidad que afecta al grupo, conforma el universo en el que se identifica un colectivo determinado, y sirve de sustento a la génesis de *ortodoxias*. Su conexión con el creador se realiza a través de un Yo *transindividual* que es de quien depende su adscripción a una visión del mundo determinada. El creador, sin embargo, también posee su propia *conciencia individual*, a través de la cual decide y diseña su posicionamiento en la vida como en el arte. El análisis de esta *mediación* resultará fundamental para conocer el posicionamiento del creador y su capacidad para transformar o ser transformado por su propia realidad.

Finalmente, la *mediación estética* se ocuparía de analizar las estrategias que diseña el creador para trasladar al plano imaginario de la representación su respuesta a la agresión que ha recibido del Entorno. En ella se incluye el origen de los conceptos y las técnicas aplicadas a la formulación artística así como las diversas reacciones que los grupos humanos aceptan como expresión de su respuesta colectiva a esa misma agresión.

En este sentido, el análisis de un arte en *tensión* nos lleva a interpretar la sucesión de paradigmas artísticos como una dialéctica entre el impulso renovador del Yo y la actitud preservadora del Entorno. Así, por ejemplo, la respuesta que ofrece el Yo a las revoluciones contemporáneas configura la *reacción romántica* donde la supremacía de ese YO –original y sublime– acabará, poco después, sucumbiendo a la *reacción realista* de los que consideran urgente una descripción detallada del nuevo Entorno. Ambas reacciones, no obstante, hay que considerarlas contemporáneas pues más allá de que la reacción obedezca a los intereses del Yo o del Entorno siempre implica una búsqueda –para su implantación o para su preservación– de los valores fundacionales de la revolución: libertad, igualdad y solidaridad.

En este volumen hemos querido rendir homenaje a toda esta labor y contar para ello con la colaboración de algunos de los colegas y amigos que más han contribuido con Ángel Berenguer a la forja de la teoría de **Motivos & Estrategias**. Hemos estructurado el volumen siguiendo los postulados de la propia teoría.

En un primer apartado, bajo el epígrafe de ÁNGEL BERENGUER, TEÓRICO TRANSATLÁNTICO, se han agrupado aquellas contribuciones más personales y que nos informan del periplo vital del profesor Berenguer. **Inocencio Arias** abre el capítulo con una semblanza de su amigo almeriense. **Raúl Morodo** se suma con sus recuerdos de los años de la Transición donde se conocieron y compartieron su afición por el teatro. **Carlos Cañequé** rememora los años barceloneses y las labores académicas y artísticas en las que ambos colaboraron. **Francisco Bobillo** rememora su encuentro con Berenguer en los inicios de la andadura española hacia la democracia y **Luis Martínez Ros** evoca un viaje en coche que hizo a Vívar, último refugio de la familia

Berenguer. Por su parte, los escritores estadounidenses, **Dennis Smith** en “Ángel”, **William Kennedy** en “Memoir about Ángel Berenguer” y **Edward Schumacher** en “Hombre, Don’t worry about it!”, confirman la huella humana que Berenguer ha dejado en su periplo transatlántico. Concluye esta primera parte con la traducción al inglés, realizada por su compañera inseparable **Joan Pierson Berenguer**, de una de sus últimas aportaciones teóricas.

En un segundo apartado, MOTIVOS, se han reunido aquellos artículos de componente más teórico que desarrollan aspectos conceptuales y metodológicos. Se abre la sección con el artículo de **José Alberto Conderana** “La teoría de motivos y estrategias y la crítica de la estética idealista”. En él se expone de forma crítica la lógica de la estética idealista y se confrontan sus principios con la lógica de los lenguajes de vanguardia, destacándose la tensión espacial irresuelta entre *absolutización* y *separación*, operaciones realizadas en el marco categorial de la teoría de **Motivos & Estrategias**. Con su artículo, “¿A dónde va la puesta en escena?”, **Patrice Pavis** pretende que se tome conciencia de la evolución del arte de la puesta en escena en su conjunto. Esta evolución se explica mediante dos series de factores, extrateatrales (sociológicos) y teatrales (estéticos), factores estrechamente ligados y que se distinguen aquí por pura comodidad expositiva. En “Guerra Civil, fascismo y teatro (1936-1939)” **Julio Rodríguez Puértolas** hace un repaso de la escasa y pobre obra dramática fascista durante el conflicto civil que se contrapone con los grandes esfuerzos teóricos y prácticos llevados a cabo en este terreno por la intelectualidad fascista española. El escritor peruano, **Alfredo Bryce Echenique**, ofrece en su artículo “Del humor quevedesco a la ironía cervantina” un brillante estudio sobre el humor y las diferentes aproximaciones sobre este componente esencial del ser humano en sus creaciones literarias. Bryce Echenique distingue entre el humor de sal gorda, de chiste y grosero retruécano, el humor sin finura, sin compasión, sin empatía y la ironía, a la que define como juego alegre y placer refinado de la inteligencia. **María Ángeles Grande Rosales** en “Teorías del gesto y contemporaneidad teatral” hace un repaso de los distintos acercamientos a la gestualidad como elemento central de la práctica teatral. En “El análisis del texto y los Estudios teatrales”, **Diego Santos Sánchez** define la *teatralidad implícita* como germen de la *teatralidad explícita* que se despliega en el escenario y que es, según los críticos, lo que da al teatro su especificidad. Para este autor, el texto, pues, ha de ser tomado como manual de la puesta en escena y no como mero *material literario*. **Miguel Ángel Zamorano** en “El proceso de identificación como estrategia discursiva (La subjetividad en el discurso y el consumo de identidad)” plantea la idea de que la identidad y los procesos de identificación constituyen un mismo campo de relaciones, cuyo estudio ha de abarcarse simultáneamente, en el contexto de la producción y recepción discursiva. En

“La dimensión microsociológica de la metáfora teatral”, **Miguel Beltrán Villalva** señala que la acción social responde a la metáfora teatral en dos planos diferentes y complementarios: uno macrosociológico, que se expresa en la teoría de los roles (y que no es objeto de estas páginas), y otro microsociológico, en el que juegan la creatividad y las acciones con sentido para los actores, así como el esfuerzo de cada uno por hacer que los demás acepten la impresión favorable que intenta promover en ellos, como señala el interaccionismo. **Josep Lluís Sirera** en “La crítica teatral como documento para el estudio de la historia del teatro español (reflexiones metodológicas)” parte de la base que los estudios de historia teatral contemporánea recurren de forma sistemática a las críticas teatrales aparecidas en los diferentes medios de comunicación. Sin embargo, los historiadores no poseen todavía suficientes criterios metodológicos que faciliten su comprensión y análisis. En este sentido, en el presente artículo se presentan unas líneas de trabajo, para el establecimiento de dichos criterios, a partir de la teoría de **Motivos & Estrategias** del profesor Berenguer y de la práctica investigadora de la Universitat de València. En “Goya y las brujas” **Arturo Colorado Castellary** reflexiona sobre la relación entre Francisco de Goya y el mundo de la brujería, presente en gran medida a lo largo de su obra. **Donato Fernández Naverrete** en “Educación e Investigación en el espacio europeo” se centra en las competencias atribuidas a la Unión Europea por los estados miembros tanto en educación como en investigación que son bien diferentes en uno y otro caso, originándose por este motivo no pocas incoherencias y contradicciones. **Ubaldo Martínez Veiga** en “Estudios de la segregación espacial en Almería” explora la situación urbanística en El Ejido y su relación con la población emigrante de la zona. Cierra este capítulo **Ricardo Sola** quien en “Poetas, viajeros y soldados británicos en la Guerra de la independencia: La sensibilidad romántica”, presenta el impacto y la impresión que tuvo la Guerra de la Independencia en los poetas románticos, en los viajeros que visitaron el país por aquella época y en los militares que participaron en la misma.

En un tercer apartado, ESTRATEGIAS, el más extenso, se reúnen aplicaciones del método desde múltiples perspectivas. **Sergio Barreiro** en “La escena madrileña en la segunda mitad del siglo XIX: 1866, el año de los bufos” examina la irrupción del género bufo en el año 1866 en la escena madrileña y repasa las principales líneas de acción de la compañía Bufos Madrileños en su primera campaña en Madrid, entre septiembre del 66 y mayo del 67. **Armando Bião** en “As Artes do Espetáculo no Brasil Contemporâneo” analiza la escena brasileña desde los postulados de la Etnoescenología. En su faceta de creador **Jesús Campos** nos obsequia con “Danza de los veraneantes” una obra corta de teatro. **Rodolfo Cardona** en “El teatro en la vida de Valle Inclán: crónica de los años 1877-1908” se concentra en los primeros años de experiencia teatral del

autor de *Divinas Palabras*, aprovechando la publicación de nuevos datos biográficos por Juan Antonio Hormigón. Cardona centra su estudio en *Cenizas, El marqués de Bradomín y las Comedias Bárbaras*. **Luis Chesney-Lawrence** toma como punto de partida el andamiaje teórico propuesto por Ángel para revisar las vanguardias teatrales latinoamericanas desde los años cincuenta del siglo XX para llenar el vacío que existe en este terreno dentro de la historia del teatro continental. **María Paz Cornejo** en “El Teatro de identificación. El caso de Joaquín Calvo Sotelo y *La Muralla*” utiliza la teoría de Berenguer para diseccionar una obra de Joaquín Calvo Sotelo. **Nel Diago** se ocupa en “La recepción crítica del teatro histórico en México o la mala prensa de Cortés y la Malinche” de la suerte que corrió el estreno de la obra del dramaturgo modernista Francisco de Villaespesa *Hernán Cortés* en su puesta en escena en marzo de 1918 en el teatro Arbeu de la ciudad de México. La significación de Jorge Icaza, asociada al indigenismo de Huasipungo y a la indagación en la condición mestiza de la identidad ecuatoriana abordada en otras novelas suyas, se completa en “Vanguardismo e indagación identitaria: El teatro de Jorge Icaza” de **Teodosio Fernández** con un examen de su teatro. En “Algunas posturas sobre la expresión vocal en el siglo XX” **Vicente Fuentes** analiza cómo los cambios más importantes que ha experimentado la expresión vocal en el siglo XX han tenido su origen no tanto en la disciplina de la retórica o en actores concretos, sino en diversos directores que han hecho evolucionar sus propias teorías sobre el significado y la función del teatro, llevándolas a su vez a la práctica en sus propias producciones. Centra su trabajo en la obra de Stanislavski, Brecht y Artaud. En “Irreversible: Motivos y Estrategias”, **María Gray** explica cómo a través de la aplicación del sistema formulado por Berenguer consiguió decodificar su propia experiencia personal: La destrucción del mural pictórico “El Boulevard de los Sueños”, lienzo –contenedor de su proyecto vital y crear “Irreversible”. En “Más allá de Proteo. Dostoievski, Arrabal, Liddell”, **Francisco Gutiérrez Carbajo** explora el fenómeno de la metamorfosis sobre el que se sustenta la leyenda de Proteo y que está igualmente en la base de obras maestras de la literatura universal, como en *La Metamorfosis* de Frank Kafka, *Axolotl* de Julio Cortázar, y experimenta una nueva reelaboración en *El cocodrilo* de Fiódor Dostoievski, en *Una tortuga llamada Dostoievski* de Fernando Arrabal y en *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* de Angélica Liddell. **Jorge Herrero Martínez** en “El primer estreno en Madrid de José María Rodríguez Méndez: *Los Inocentes de la Moncloa*” analiza el primer drama presentado por Rodríguez Méndez en Madrid. Su estreno en esta ciudad en 1964 fue valorado de forma divergente por la crítica teatral, pero le valió al autor para obtener su primer galardón artístico. “Teatro y Fascismo en Granada (1936-1937)” de **Francisco Linares Alés** parte de una aproximación general a la relación entre el teatro y el fenómeno histórico del

fascismo y toma en consideración la actividad teatral en la ciudad de Granada durante los dos primeros años de la Guerra Civil. Más concretamente se consideran los textos y espectáculos de *La nueva España y Cruz y Espada*, de José Gómez Sánchez Reina, así como una serie de textos dramáticos de Eusebio Quesada. **Fidel López Criado** analiza en “Fundamentos y estrategias escénicas en el teatro de Ramón Gómez de la Serna” la trayectoria teatral de un autor que se impuso como tarea romper con todos los moldes de la dramaturgia de su época. En “El legado de Antígona en las letras hispanoamericanas” **Selena Millares** propone que la escritura de mujeres en Hispanoamérica supone un historial de silencios, en el que gravita simbólicamente la figura de la heroína consagrada por Sófocles, Antígona, condenada al silencio por el despotismo de Creonte, y sin embargo emblema de humanismo y compromiso. Exiliadas de la esfera del poder y la palabra, desde el descubrimiento del Nuevo Mundo hasta la actualidad, las escritoras hispanoamericanas evolucionan hacia un nuevo estatuto donde, al fin, han de conquistar su propio espacio. **Berta Muñoz Cáliz** en “Los expedientes de censura de José María Camps: Las difíciles relaciones entre censura y teatro del exilio” se introduce dentro del Archivo General de la Administración para ofrecer al lector los informes de la censura sobre la obra de José María Camps con el fin de ahondar en la obra de este casi desconocido autor. **José Leonardo Ontiveros** en “Aproximación a la Teoría de los Motivos y Estrategias: Análisis de *A tumba abierta* de Alfonso Vallejo” desvela los distintos motivos que alentaron al dramaturgo para escribir la obra y da cuenta de las estrategias escénicas diseñadas por el autor para transponer su visión del mundo. **Denis Rafter** ofrece en “The last bus” una muestra de su ficción. **Elizabeth Rivero** en “Apropiación Indevida: Florencio Sánchez y el dialogismo bajtiniano” señala cómo dos de las obras rurales del dramaturgo uruguayo Florencio Sanchez, *M’hijo el dotor* (1903) y *Barranca abajo* (1905) pueden ser leídas como obras en espejo que ponen al descubierto el complejo proceso de modernización de finales del siglo XIX y comienzos del XX. Analizadas desde la perspectiva del dialogismo bajtiniano, las obras subrayan el conflictivo pasaje de una economía agrícola patriarcal a una capitalista. **José Romera Castillo** en “El Teatro y el SELITEN@T” hace un breve y selecto repaso de las actividades del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la Universidad Nacional de Educación a Distancia, que dirige, desde 1991, con el que nuestro homenajeado ha tenido y tiene una vinculación muy estrecha. En “El teatro universitario en Granada 1964-1970: El TEU del Real Colegio Mayor de San Bartolomé y Santiago (Datos, Contexto y Testimonios)”, **Antonio Sánchez Trigueros** analiza el teatro en Granada en la segunda mitad de la década de los sesenta del pasado siglo, con especial referencia a los grupos universitarios y, en especial, al TEU

del Real Colegio Mayor de San Bartolomé y Santiago. **Juan Pedro Sánchez** en “Recepción y análisis textual de *¿Quién quiere una copla del Arcipreste de Hita?* de José Martín Recuerda” muestra dos aspectos que han sido la tónica de la obra de Recuerda: por un lado, la búsqueda de nuevos y arriesgados caminos teatrales, aunque fueran poco atractivos para el teatro de la época como es la recreación de un tiempo histórico tan lejano; por otro lado, el aprovechamiento de ese pasado histórico para crear personajes paralelos a los ya existentes, pero con una carga crítica a la sociedad del momento. En “El Festival Internacional de teatro de Granada: Una primera aproximación”, **María José Sánchez Montes** ofrece interesantes datos, recogidos en el archivo de la Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Granada, en el archivo del Gabinete de Teatro de la Universidad de Granada y en los diarios de aquel momento, *Ideal y Diario de Granada* sobre las obras montadas entre los años 1983 y 1991 y la recepción de las mismas. En “Dialogismo e identidad en la poesía de Jaime Gil de Biedma”, **José Teruel**, centrándose en “Pandémica y celeste”, analiza la poesía de Gil de Biedma como conversación o diálogo con el lector, con la propia conciencia del autor y con otros textos literarios. De esta última modalidad se desprende que la mezcla de citas procedentes de variadas y opuestas experiencias morales o estéticas en la locución del poema está en estrecha relación con las ambivalencias de la identidad del locutor de *Las personas del verbo*. Finalmente en “Teatro, cine y televisión: adaptaciones y metodologías analíticas”, **Patricia Trapero** señala que una de las vías de estudio de las relaciones entre el teatro, el cine y la televisión es el concepto de adaptación. Los materiales compartidos, sus variantes y los productos culturales derivados son analizados desde una perspectiva formal e interdisciplinaria.

El volumen concluye con una breve reseña de cada uno de los colaboradores que han decidido participar en este volumen homenaje. A todos ellos nuestro más sincero agradecimiento por su generosidad. Queremos así también agradecer el apoyo y financiamiento de la Universidad de Granada, que un día licenciara y doctorara al profesor Berenguer, y muy especialmente al Instituto Politécnico de Leiria – mil gracias de corazón a Cristina Câmara y a Elisabete Gonçalves- que se ha convertido, con gran generosidad de espíritu, en uno de los principales centros de investigación irradiadores de la teoría de **Motivos & Estrategias**.

Referencias bibliográficas

- BERGSON, H. (1994) [1907], *La evolución creadora*, Barcelona: Planeta-Agostini.
 GOLDBERG, E. (2004), *El cerebro ejecutivo. Lóbulos frontales y mente civilizada*, Barcelona: Crítica [Col. “Drakontos”].
 KUHN, Th. S. (1982) [1977], *La tensión esencial. Estudios sobre la tradición y el cambio en el ámbito de la ciencia*, México: Fondo de Cultura Económica.

- POPPER, K. R. (1985) [1935], *La lógica de la investigación científica*, Madrid: Tecnos.
- ____ (1992) [1945], *La sociedad abierta y sus enemigos*, Barcelona: Planeta-Agostini, (2 vols.)
- SANTAYANA, G. (1954) [1951], *Dominaciones y potestades. Reflexiones acerca de la Libertad, la Sociedad y el Gobierno*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, (Trad. Guido F. P. Parpagnoli).

Bibliografía básica de Ángel Berenguer

- (1977), Fernando Arrabal, *Pic-nic, El triciclo, El laberinto*, (Edición de Ángel Berenguer), Madrid: Cátedra (2005: 23ª ed.)
- (1979), *Fernando Arrabal* (junto a Joan Berenguer), Madrid: Fundamentos.
- (1984), Lauro Olmo, *La camisa, El cuarto poder*, (Edición de Ángel Berenguer), Madrid: Cátedra (2005: 10ª ed.)
- (1988), *Los estrenos teatrales de Galdós en la crítica de su tiempo*, Comunidad de Madrid.
- (1988), *El teatro en el siglo XX (hasta 1939)*, Madrid: Taurus.
- (1992), «El teatro y la comunicación teatral» en *Teatro. Revista de Estudios Teatrales* nº 1, Universidad de Alcalá, pp. 155-179.
- (1995), «Teatro, producción artística y contemporaneidad» en *Teatro. Revista de Estudios Teatrales* nº 6-7, Universidad de Alcalá, pp. 7-23.
- (1997), «Bases históricas para el estudio del teatro español del siglo XVIII, sus teorías y prácticas escénicas» en *Teatro. Revista de Estudios Teatrales* nº 11, Universidad de Alcalá, pp. 7-43.
- (1997), «Teatro y Universidad» en *Ciclo de Conferencias*, Universidad de Alcalá, pp. 95-118.
- (1998), «Bases Teóricas para el estudio del Teatro español del siglo XX» en *Literatura Culta y Popular en Andalucía* (3er. Simposio: del 13 al 16 de febrero de 1997), Almería, pp. 35-65.
- (1999), «El teatro y su historia (Reflexiones metodológicas para el estudio de la creación teatral española durante el siglo XX)» en *Las puertas del drama* (Revista de la AAT) nº 0, Madrid, (Otoño de 1999), pp. 4-17.
- (1999), «Medio Siglo de Oro: la literatura española entre el cielo y la tierra» en *Esplendor de España 1598-1648. De Cervantes a Velázquez*, Amsterdam: Waanders Editores.
- (2000), «Cartas de Ganivet a José de Cubas (1892-1898)» en Antonio Gallego Morrell y Antonio Sánchez Trigueros (Eds.), *Ganivet y el 98* (Actas del Congreso Internacional –Granada, 27-31 de Octubre de 1998), Universidad de Granada, pp. 45-59.
- (2001), «La gestión de las Aulas de Teatro» en *Acotaciones en la caja negra* nº 4, Universidad de Valencia, (mayo), p. 4.
- (2001), «Elegía para una madre ausente» en Fernando Arrabal, *Carta de amor (Como un suplicio chino)*, Revista *Teatro*, Colección Textos/Teatro, Universidad de Alcalá, pp. 7-16.
- (2001), «El Teatro y su Historia. (Reflexiones metodológicas para el estudio de la creación teatral española durante el siglo XX)» en *Teatrae* nº 3, Escuela de Teatro de la Universidad Finis Terrae, Santiago de Chile, (verano-otoño), pp. 41-54.

- (2001), *Estudios de Literatura*, (Co-edición, con Manuel Pérez), Madrid: Cátedra Valle-Inclán/Lauro Olmo del Ateneo de Madrid.
- (2001), «El teatro y su Historia (Reflexiones metodológicas para el estudio de la creación teatral española durante el siglo xx)» (versión corregida y aumentada) en Revista *Teatro* Núms. 13-14., Universidad de Alcalá, (Junio 1998/junio 2001), pp. 9-28.
- (2004), Lauro Olmo, *Teatro completo (2 vols.)*, (edición de Ángel Berenguer), Madrid: Asociación de Autores de Teatro.
- (2004), «El lenguaje literario en la Edad Contemporánea», en Fco. Ernesto Puertas Moya, Ricardo Mora de Frutos y José Luis Pérez Pastor (Eds.), *El temblor ubicuo (panorama de escrituras autobiográficas)*, Logroño: Universidad de La Rioja, pp. 71-93.
- (2004), «Teatro, la Revista de Estudios Teatrales de la Universidad de Alcalá», en José Romera Castillo (ed.), *Teatro, Prensa y Nuevas Tecnologías (1990-2003)*, Madrid: Visor Libros / Seliten@t, pp. 25-34.
- (2004), «Dos monólogos de Arrabal» en Fernando Arrabal, *Carta de amor (como un suplicio chino)*, Madrid: SGAE, 2004, pp. 7-12.
- (2004), «Motivos en el teatro español del primer tercio del siglo XX: ¿De qué se venga Don Mendo?» en Alberto Romero Ferrer y Marieta Cantos Casenave (eds.) *¿De qué se venga Don Mendo? Teatro e intelectualidad en el primer tercio del siglo XX*, Cádiz: Fundación Pedro Muñoz Seca, pp. 57-98.
- (2005), Fernando Arrabal, *Baal Babilonia*, (Edición e introducción de Ángel Berenguer), Zaragoza: Los Libros del Innombrable.
- (2005), *Tiempo de 98*, (Edición y prólogo de Ángel Berenguer), Madrid: Cátedra Valle-Inclán / Lauro Olmo.
- (2005), «El teatro español durante la Segunda República» en Felipe López Criado (ed.), *La República de las Letras y las Letras de la República*, Universidad da Coruña, pp. 179-195.
- (2005), «Prólogo» en *Extramundi XLI*, A Coruña: Fundación Camino José Cela, pp. 21- 40.
- (2007), «Motivos y estrategias: Introducción a una teoría de los lenguajes escénicos contemporáneos» en *Teatro. Revista de Estudios Escénicos* nº 21, Ateneo de Madrid – Universidad de Alcalá, pp. 13-29.
- (2008), «Deseos expresados, deseos (indesea)dos. Sistemas y Procesos para el control de las estrategias creativas del YO en la Sociedad Contemporánea» en *Teatro. Revista de Estudios Escénicos* nº 22, Ateneo de Madrid, pp. 15-26.