

RESEÑAS

ALBERTI, Rafael, *De un momento a otro. El Adefesio*, Ed. de Gregorio Torres Nebrera, Cátedra, Madrid, 1992.

La colección Cátedra publica ahora la edición de dos de las obras dramáticas más importantes de Alberti. Este autor no ha sido uno de los más y mejor tratados en esta colección; y de hecho, junto a estas obras teatrales, sólo aparece la edición de dos libros de poemas.

La edición ha sido preparada por Gregorio Torres Nebrera que ha demostrado un amplio conocimiento de la obra de Alberti, especialmente de la dramática, en publicaciones anteriores como el estudio publicado en 1982, "El teatro de Rafael Alberti", o las ediciones de otras obras del mismo autor.

La introducción se expande sobre 130 páginas y es un compendio de la creación teatral de Alberti. Torres Nebrera clasifica la obra dramática, siguiendo el estudio de 1982, en cinco grandes bloques: 1. Prehistoria teatral; 2. Teatro surrealista; 3. Teatro épico. Teatro de guerra; 4. La trilogía del exilio, y 5. Las adaptaciones de los clásicos.

A continuación repasa someramente toda esta producción: comienza con la Prehistoria teatral y finaliza con un estudio más detenido de las dos obras editadas. La introducción a todas las obras de Alberti confiere al libro un cierto carácter de estudio general pero que cuadra muy bien en los objetivos fundamentales de esta editorial, basados en la divulgación y en la calidad de sus ediciones.

Sorprende que en la presentación de la Prehistoria teatral anuncie que este bloque está constituido por tres piezas y luego exponga cuatro: *El enamorado y la muerte*; *La pájara pinta*; *Santa Casilda*, y *Auto de fe*. Se explica, quizás, porque esta última es un texto rescatado por Eladio Mateos Viera en 1987 y que, a pesar de estar fechado en 1930, no fue publicado hasta aquel año en la revista *Olvidos de Granada*.

Después comenta la única obra del teatro "surrealista", *El hombre deshabitado*, para pasar al bloque más numeroso que es el que agrupa bajo la denominación de "Teatro épico. Teatro de la guerra". De este grupo soslaya la obra *De un momento a otro*, que será comentada en profundidad más adelante;

lo mismo hace con *El Adefesio*, que se incluye dentro del grupo "La trilogía del exilio", junto con *El Trébol Florido* y *La Gallarda*.

La presentación de cada una de estas obras se basa en el comentario de los aspectos como:

- la idea inicial que generó la obra: El romance, en *El enamorado y la muerte*; la compañía de marionetas, en *La pájara pinta*; la tradición hagiográfica del monasterio de Silos, en *Santa Casilda*; el Auto Sacramental, en *El Hombre Deshabitado*; el episodio histórico del militar sublevado en Jaca, en *Fermín Galán*, etc.

- alusiones a los escenarios básicos de la representación: la "doble codificación de la tragedia" en la escenificación de *La Gallarda*; el decorado único y el "presente histórico" de *Noche de guerra en el Museo del Prado*; el espacio urbano "expresionista" de *El Hombre deshabitado*, etc.

- breves comentarios de la línea argumental cuando el texto lo permite.

- análisis de los valores simbólicos y poéticos de los personajes, secuencias y situaciones de las obras.

- relaciones de las diferentes obras de teatro entre sí y con la producción poética del autor. Quizá sea este apartado el que más aporta al conocimiento y la visión de conjunto de la obra de Alberti. Desde los primeros textos -"Prehistoria teatral"- Torres Nebreira entrelaza la producción de Alberti mostrando su gran continuidad y repetición temática. Así por ejemplo, los personajes de *El enamorado y la muerte* semejarán a los que se muestren en *Fermín Galán*, *De un momento a otro*, *La Gallarda* y *Noche de guerra en el Museo del Prado*. En *Fermín Galán*, se

pueden ver, además, rasgos que ya habían aparecido en la adaptación de *La Numancia*, o que se repetirán después en *Noche de guerra en el Museo del Prado* o en *De un momento a otro*.

Pero quizá lo más destacado de este aspecto se encuentre en la constante vinculación que realiza entre el texto dramático y el libro de creación poética. Es sabido que la obra dramática de Alberti parte, en gran medida, de su experiencia como poeta, pero Torres Nebreira va marcando con claridad cuál es la relación existente entre ambas formas de expresión. Teatro y poesía son dos manifestaciones distintas de un mismo sentimiento y una idéntica concepción del mundo.

Santa Casilda tiene su relación directa con *La amante*; *El hombre deshabitado* se ha expuesto ya en *Sobre los ángeles* y *Sermones y moradas*; *El trébol florido* y, en general, todas las obras de la "Trilogía del Exilio" se vinculan directamente con el libro de poemas *Entre el clavel y la espada*, etc.

El estudio más profundo lo dedica, lógicamente a las dos obras editadas: *De un momento a otro* y *El Adefesio*. El comentario de la primera de ellas se divide en tres apartados: "Circunstancias contextuales del drama", "Construcción y sentido del drama", y "*De un momento a otro* y otros textos albertianos". Entre los tres se tratan los rasgos ya destacados anteriormente, aunque ahora, el origen de la obra y las relaciones con otras se agrupan en apartados especiales. El estudio de *De un momento a otro* ocupa treinta páginas, y el de *El Adefesio*, cuarenta, divididas en dos apartados. En el primero de ellos trata de la génesis de la obra y de la historia escénica desde su primera representación

en 1943; y en el segundo, comenta en profundidad la estructura, los valores literarios y los aspectos mítico-simbólicos que pueblan la obra.

La introducción posee una gran profundidad y erudición, pero está redactada con un estilo tan barroco, farragoso y complicado que dificulta enormemente la comprensión y, sobre todo, convierte la lectura en algo sumamente difícil. Los párrafos se alargan hasta ocupar quince o veinte líneas; se quiebran las oraciones con continuos incisivos en forma de paréntesis, entre guiones, o simplemente con comas; se separan sujetos de sus verbos o verbos de sus objetos directos obligando a una lectura en continuo suspense, etc. He aquí un ejemplo que da prueba fiel de lo dicho:

Y la danza, la fiesta, el ritual (requisito inexcusable, ya, en todo el teatro albertiano) que enmarca la pieza, abriéndose con el rito de la Noche de San Juan, y la búsqueda del trébol cuatrifoliado por parte de todos los personajes y de la figura enmascarada (un cabrero con careta y piel de jabalí, como luego se disfrazará Alción, como aparece Marte -el terror de la guerra- en la resistencia de la pinacoteca madrileña, siguiendo las pautas de Ovidio), fiesta que se interpreta con un valor de rito prematrimonial, y que se cierra -en el momento central del acto postrero- cuando, en una engañosa alianza, vendimiadores (hombres de la tierra, "gaditana" por más señas) y remadores (hombres del mar, equivalentes a "pescadores": un binomio que ya se hacía presente en los anónimos proletarios de la obra *De un momento a otro*, como se verá en el apartado siguiente) inician un ritual báquico, en el que el viejo cabrero del comienzo, disfrazado de agorero jabalí, se sustituirá ahora por la vieja pítica que anunciará la trágica desaparición de la engalanada (aparece como virgen dispuesta para un sacrificio primitivo) Aitana.

Las anotaciones a los textos de Alberti van completando las palabras de la

introducción por medio de explicaciones que relacionan las obras editadas con otras creaciones poéticas o dramáticas del mismo autor. Otras notas se refieren a datos autobiográficos que, en la mayoría de las ocasiones, ha comentado el propio Alberti en obras como *La arboleda perdida*. Pero no cabe duda que este tipo de notas aclaran el proceso creativo del autor y permiten comprender mejor la evolución de su obra.

En el caso de *El Adefesio*, se van intercalando también algunas notas de variantes. A pesar de que se sigue el texto de la primera edición de 1944, en 1977 se publicó otra edición con numerosas supresiones y variantes que se van indicando a lo largo de la obra. Muchas de las variantes apenas tienen incidencia en el desarrollo de la obra, pero el final modifica de tal manera el sentido que Torres Nebrera lo incluye como apéndice y comenta después las diferencias significativas entre ambos finales.

J. Francisco Peña Martíñ.

BRUSTEIN, Robert, *Reimagining American Theatre*, Chicago, Ivan R. Dee, Publisher (Elephant Paperbacks), 1991. (292 páginas, Índice, 12.95 dólares).

Robert Brustein es posiblemente la voz más autorizada en el panorama teatral norteamericano de hoy día. Durante más de treinta años ha estado clamando contra la mediocridad en el teatro: criticando, vituperando y reprendiendo

en nombre de la integridad artística y de la innovación. Como fundador y director del American Repertory Theatre, fundador y primer director del Yale Repertory Theatre o crítico teatral para *The New Republic*, Brustein ha desempeñado un papel de primer orden llevando sus ideales a la práctica. Escritor prolífico, su larga lista de méritos incluye trabajos tan rupturistas como *The Theatre of Revolt* o como *Revolution as Theatre*.

Su último libro, *Reimagining American Theatre*, está a la altura de su valía como escritor. La obra, formada por ensayos y reseñas procedentes de su columna mensual en *The New Republic*, así como por otras publicaciones, traza resueltamente un retrato todavía optimista del estado del teatro norteamericano.

En la primera parte del libro, "Plays", Brustein aborda las nuevas obras que están apareciendo en los escenarios de Norteamérica. Se muestra inflexiblemente despiadado con lo que él denomina "shlepics" de Broadway. Los "shlepics" nos deslumbran con sus espectáculos de enormes presupuestos y nula inteligencia, con argumentos que permiten dormir durante la función - éxitos no garantizados por la forma de pensar del público de Broadway-. Sin embargo, lo que Brustein lamenta realmente es el propio sistema de Broadway. Él defiende las obras de los nuevos dramaturgos, audaces e innovadores, que constituyen un filo cortante en el teatro, pero que nunca llegan a ver las luces de Broadway porque no pueden asegurar un lleno.

La segunda parte de *Reimagining American Theatre*, titulada "Productions", explora los triunfos y

dificultades con que tropieza la reposición de obras clásicas. Brustein analiza dos líneas de aproximación a los clásicos: dirección escénica similar y dirección escénica de carácter metafórico. El director del primer tipo puede cambiar la localización o el tiempo de una obra, pero sin alterar su significado esencial. El director metaforizador, por contra, usa la obra como vehículo de presentación de un mensaje alegórico más profundo. La opción del director, sin embargo, no parece que deba implicar en ningún caso la eliminación de una interpretación fresca y viva.

La sección final del libro, titulada "Polemics", se centra en primer lugar en el proceso del teatro político. En diversos artículos sobre la censura y la NEA, sobre el papel gubernamental en el sostenimiento de las artes y sobre la propia obsesión del teatro por el éxito financiero antes que por el artístico, Brustein se apresta a combatir contra las fuerzas que amenazan con ahogar la libertad de creación en Norteamérica.

El aspecto quizá más sorprendente de *Reimagining American Theatre* es la clarividencia de Brustein, su sentido realista de la integridad. Él es la quintaesencia del idealismo, pero su idealismo está fundamentado en un completo y creciente conocimiento del teatro. Después de algunos años como uno de los principales críticos teatrales norteamericanos, sus ideas permanecen frescas y su entusiasmo, inasequible al desaliento.

Aguda con frecuencia e inteligente siempre, la prosa de Brustein se presta a una relectura casi infinita. Dura en ocasiones, su crítica permanece bella y penetrante, diseccionando hábilmente el

corazón de las más complejas sutilidades teóricas. Y aunque sus puntos de vista puedan resultar alguna vez impopulares, se hallan tan diestramente argumentados, tan firmemente basados en un pensamiento sostenido por poderosos principios artísticos, que este libro representa en verdad una re-imaginación del teatro norteamericano.

Christopher Tiffany

(Trad. del inglés: Manuel Pérez)

DONOSO, J. y CERDA, Santiago. *Este domingo*. (Versión teatral de la novela homónima de José Donoso). Editorial Andrés Bello, 1990, 185 pp.

Reseñar este texto es imposible sin remitirse a los dos códigos que le dieron origen. En 1986 surge como novela de José Donoso, y en 1990 como obra teatral de Carlos Cerda y el mismo Donoso. Ellos, con el apoyo de ICTUS (la compañía que la lleva a escena), y Gustavo Meza, su director, lograron potenciar el lenguaje narrativo hasta convertirlo en un lenguaje teatral. Donoso, en una introducción a la obra, lo explica así: "En los ensayos me di cuenta de qué manera mis párrafos, palabras, frases, diálogos, punto, dos puntos, punto y coma, se transformaban en puro movimiento y presencia, en un tiempo, a lo que las luces y las sombras proporcionaban su específica puntuación y ritmo.[1] Es interesante detenernos en la ordenación que alcanza este libro: primero está precedido de esta introducción y la de Carlos Cerda, que nos remiten al proceso de producción teatral desde diferentes perspectivas; posteriormente, se presenta el texto

mismo que llevara a escena ICTUS en 1990, y finaliza con un estudio crítico de Grinor Rojo que retoma analíticamente el contrapunto genérico entre la novela y su versión teatral. Esta incursión de Donoso en un código diferente al narrativo podemos apreciarla también en la película dirigida por Silvio Caiozzi y única participante de Chile en el Festival de Venecia 1990: *La luna en el espejo* (Por su actuación en esta producción Gloria Munchmeyer obtuvo el premio a la mejor actriz). Esto nos permite observar cómo este creador, con un equipo sólido que lo respalde, es capaz de producir o permitir que se produzca un espectáculo que incorpora múltiples lenguajes además de la palabra. La pieza teatral incorporó elementos que no están presentes en el texto teatral; por ejemplo, un tramoyista que va creando espacios y atmósferas escénicas y, de ese modo, mantiene latente para el público la creación artificial del símbolo escénico. La versión, editada por Andrés Bello, no indica estos juegos transgresores y sólo señala el transcurrir lingüístico y espacial de la pieza; por lo tanto, el lector queda enfrentado a un modelo de corte realista-psicológico donde lo fundamental es la reflexión en torno a las psicologías de los cuatro protagonistas de la obra -digo protagonistas porque aquí se rompe el esquema de un conflicto dramático tradicional. Se incursiona, más bien, en las motivaciones, casi siempre ilógicas y con respuesta en el subconsciente, de cada uno de estos personajes que conforman el tejido confuso y dinámico de la obra. La connotación semiótica del texto parte desde el título que reitera, anafóricamente, el motivo: la cotidianidad del ritual dominguero. Todos los domingos son este domingo de

empanadas, familia y recuerdos, detrás del cual (o de los cuales) se esconde una vida de frustraciones. La familia tradicional chilena, e incluso la no tan tradicional, se reúne cada semana en un ritual de muchas sonrisas y unidad, que en más de un caso es mera formalidad o acción sostenida que ha perdido su referente. Este es el caso de la familia conformada por Chepa y Álvaro en *Este domingo*, y ése es el contexto dentro del cual irrumpe el personaje del Maya. Los cuatro protagonistas de esta obra están en los extremos del espectro social. Chepa es la señora hundida en las redes sociales y morales de un matrimonio que no le proporciona ninguna felicidad. La sexualidad y la comunicación entre ella y su esposo murieron el día que se casaron (y esto, si es que alguna vez existió). Su fin es la locura, que, como sabemos, y nos enfatizó Susana San Juan en *Pedro Páramo*, de Rulfo, es el único refugio que encuentran muchas mujeres capaces de sentir pasión ante la opresión. Álvaro, obsesionado con la muerte e incapaz de vivir, sólo cumple rigurosamente con los pasos que le señala la sociedad: "Álvaro Vives ha sabido y acatado desde siempre la conducta que dicta lo que no se debe hacer"[2]. En el otro extremo social nos encontramos con Violeta, símbolo de la mujer que ha dejado de serlo (ni siquiera podría vivir con su hija) en función de convertirse en la "nana" (término que se da en Chile a la sirvienta de confianza a quien se entregan los hijos y la gran tarea de las empanadas del domingo). Su vida fue un ceder a los deseos de los patrones ("lo que Ud. diga"), inclusive en la cama mientras pensaba en otro (lo que le vale una bofetada). Su primera forma de rebeldía fue permitirle al ex preso

(Maya) entrar en su cama y rejuvenecer su cuerpo con él. La segunda fue cuando, cansada de la personalidad trastocada del Maya, se niega a seguir aceptándolo en "su casa" que, por no serlo, debe explicar sus escarceos sexuales a "la señora": "Yo soy una cochina, señora. Siempre fui una cochina..." [3]. Esta transgresión de las reglas se debe pagar con la vida. La perspectiva de construcción del drama teatral (ya podemos darle ese nombre) está determinada por el enfoque cristiano de la culpa castigada. El Maya, obsesionado con su traje de "Luigi Botti", que lo acerca a "Don Álvaro", mata a Violeta, convirtiéndose en su instrumento de castigo. La pieza se construye, según mi lectura, en base a las dos protagonistas. Los personajes masculinos participan de la estructura como el contrapunto, que nos permite entender el funcionamiento del sistema patriarcal. Este sistema, con todos sus ingredientes, no sólo genéricos sino también de clase, es el que "destruye" la vida de estos cuatro seres. Por esto, no podemos hablar de un conflicto al modo tradicional, ya que dicho sistema está presente en cada uno de los personajes con las represiones, conductas obligadas y resentimientos que genera. La problemática trasciende, por lo tanto, el plano individual y deviene universal: *Este domingo* cuenta una historia que precipita a sus personajes en la tragedia cuando ellos, con escasa o nula conciencia, transgreden ciertos límites. Estos demarcan una sociedad incapaz de acceder a una verdadera convivencia. Pero esas fronteras son también un muro erigido en nuestra representación de las cosas y de nosotros mismos.[4]

Notas:

[1] Donoso, José: "Ópticas y avatares", en *Este domingo*. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1990, 7.

[2] Rojo, Grinor: "Este domingo, este de hoy". *Op. cit.*, 151.

[3] *Ibid.*, 124.

[4] Cerda, Carlos, "comentario de la contratapa", *Op. cit.*.

Sara Rojo

EIDELBERG, Nora y JARAMILLO, María Mercedes. *Voces en escena. Antología de dramaturgas latinoamericanas*. Medellín: Universidad de Antioquia, 1991, 506 pp.

Esta antología cuenta con un breve estudio de las editoras al inicio del trabajo, que da cuenta de modo general de la tradición escritural femenina en Latinoamérica, y de los obstáculos que ha enfrentado. Posteriormente, cada pieza es introducida por una sucinta presentación de la dramaturga y de su obra, que tiene como fin situar contextualmente al lector.

La primera pieza presentada pertenece a Albalucía Angel (colombiana) y se denomina *Siete lunas y un espejo*. La situación dramática se sitúa en un lugar hipotético donde se encuentran ficcionalmente a discutir su discurso (la obra se basa en la palabra) siete mujeres destacadas de la historia y la literatura. Ellas déficticamente reciben desde el título el nombre de siete lunas; allí mismo, invirtiendo la tradición patriarcal, se denomina a los personajes masculinos (se señala que todos deben ser interpretados por el mismo actor) espejo. Es interesante observar cómo en esta pieza se traspasa los límites de la

realidad y la ficción, así como el tiempo cronológico, estableciendo una circularidad en la unión de personajes femeninos de distintas épocas y espacios. Algunos pertenecen al mundo real (Juana de Arco) y otros al de la literatura (Alicia). Lo mismo ocurre con la inversión de la categoría del espejo entregada al hombre, que es visto sólo como un ente genérico. Lo que aparece forzado en esta obra es la unidad entre estas mujeres de contextos y situaciones muy diversas, puesto que si bien esta situación ficticia permite el diálogo, recurre a una suerte de esencialismo básico que las unificaría.

El segundo trabajo es *El viento y la ceniza*, de Patricia Ariza (colombiana). En esta obra se recrea el "discurso del fracaso" de algunos gronistas de indias, como Cabeza de Vaca. Se busca desde allí mirar la realidad histórica de la llegada de los españoles a América y la conquista por ellos emprendida, estableciendo de este modo un enfoque que subvierte la perspectiva oficial. El conquistador deja de ser el encargado de incorporar América al mundo "civilizado" y es visto a través de ambiciones más complejas y menos utópicas. Un elemento importante de esta pieza es la importancia que se le otorga a los lenguajes plásticos y corporales, que están directamente presentes a través de las acotaciones. Por su parte, *El riesgo de vivir*, de Lucía Fox (peruana), es un trabajo que devela la realidad social y política de la década del 80 en Perú. El tono empleado es de denuncia y crítica a una cultura de muerte. Esto se realiza con un estilo realista-psicológico basado en la palabra; ideológicamente postula como única alternativa ante esta situación social límite la salvación de las

vidas individuales.

La siguiente obra es *Una guerra que no se pelea*, de Sara Joffré (peruana). Presenta con técnicas brechtianas y poesías de García Lorca, la problemática del aborto. Su estética consiste en crear un juego de intertextualidades donde se confrontan los discursos de los distintos enunciatarios en sus modalidades lingüísticas y jergas específicas. El resultado es la entrega de la pluralidad de discursos que existen en torno al té, inclusive la dramaturga deja abierta su obra llamando "pre-textos" a los diálogos o intervenciones. Invita al grupo que la represente a modificar la pieza de acuerdo a la realidad que enfrente. Otra escritura y otro proyecto ideológico es lo que se observa en *La balada de Anastasio Aquino*, de María Elena López (salvadoreña), donde los rituales indígenas y el teatro épico son los referentes ideológicos y estéticos que conforman la pieza. El objetivo social de esta obra es mostrar la lucha del indígena por su tierra por medio de un teatro mítico que recrea el héroe. Es un texto que busca recuperar la relación, perdida en la cultura occidental, entre mito y ritual. Su tono lingüístico es elevado y su logro se basa en producir una identificación emocional y una posterior racionalización del problema social de los campesinos indígenas. La próxima obra pertenece a Margarita Tavera Rivera (norteamericana), y se titula *La condición*. En ella se utilizan el inglés y el español, dando cuenta de la realidad lingüística existente entre los hispanos en los Estados Unidos. Su proyecto escritural apunta a presentar el enfrentamiento generacional y cultural de este sector de la sociedad norteamericana. En síntesis, como

señala el título, su "condición".

De Susana Torres Molina (argentina) es la séptima obra titulada *...Y a otra cosa mariposa*. Uno de los elementos interesantes de esta obra es la deconstrucción del machismo porteño a través de la ruptura entre género y sexo. Se presenta, en sucesivas escenas, la vida y discursos de cuatro porteños de la clase media desde un enunciatario femenino (la interpretación, según lo indicado en las acotaciones, debe estar a cargo de cuatro actrices). De este modo, el elemento escénico es de vital importancia, pues da cuenta de un referente desde un signo inverso que lo trasgrede. Esta pieza, dentro de la antología presentada, es la que mejor se hace cargo de un proyecto escénico transgresor y deconstructor del discurso masculino del poder.

La última pieza antologada es *Miren el paisaje*, de Teresa Valenzuela (mexicana). En ella se problematiza la existencia y la angustia del ser humano por transformar su realidad. El estilo se inserta en la corriente del teatro del absurdo, y establece intertextualidades semánticas con piezas europeas como *Esperando a Godot*, de Becket. Finalmente esta antología culmina con una bibliografía de teatro femenino en Latinoamérica donde sentimos la ausencia de Brasil, que hubiese aportado una visión de conjunto de dramaturgas como Consuelo de Castro y Leilah Assunção. La investigación y recopilación realizada por Nora Eidelberg y María Mercedes Jaramillo tiene una doble importancia: reúne un número considerable de piezas, y entrea una valiosa información bibliográfica para continuar el trabajo por ellas emprendido. Quizás lamentamos la ausencia de una presentación más profunda

de los textos. Puesto que no son piezas homogéneas en cuanto a lenguaje teatral, a semántica y a calidad estética. Por otra parte, hubiese sido útil una mejor revisión tipográfica antes de la impresión, puesto que hay algunas falencias en la denominación de los personajes y en las grafías de la escritura. Por cierto, esto no invalida un texto que hacía falta y que viene a llenar un vacío histórico. El canon ha dejado de lado el trabajo realizado por las dramaturgas, y recuperarlo es una de las tareas más importantes de una edición centrada en rescatar el discurso hasta hoy marginado de las mujeres.

Sara Rojo.

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, L. *El sí de las niñas*, Castalia didáctica, Madrid, 1991.

La colección *Castalia didáctica*, hermana menor de la serie *Clásicos* de la editorial Castalia, se propone atender a un destinatario concreto que corresponde al alumno de últimos cursos de bachillerato o nivel inicial de la universidad. Según esto el planteamiento de sus ediciones tiene un perfil muy típico: los textos se acompañan con una serie de apoyos históricos, documentales o de orientación pedagógica. Conviene, pues, analizar estos volúmenes de acuerdo con sus objetivos. Vaya por delante que nos parece muy de agradecer esta preocupación por la didáctica, tan necesaria para una enseñanza adecuada de nuestros clásicos. Estos planteamientos, y algunas características de la serie sitúan a esta colección en la órbita de los intentos de editoriales

francesas como Hachette y Larousse, o colecciones como "Profil d'une oeuvre".

El volumen dedicado a Moratín hace el número 27 de la colección, que ha publicado ya otras seis obras de teatro (*La vida es sueño*, *La casa de Bernarda Alba*, *El tragaluz*, *Fuenteovejuna*, *Peribáñez* y *El caballero de Olmedo*). El criterio de selección parece discutible si se pretende ofrecer una visión de conjunto del teatro español. Me explico: Lope está representado tres veces con tres obras de similar entidad y estilo. Calderón, cuyo repertorio dramático es más amplio y versátil, y cuya importancia para el teatro español y universal es muy superior a la de Lope, una sola vez. Uno tiene la sospecha de que el criterio que preside la selección de los títulos tiene que ver más con la idea de lo literario que con la preocupación por lo teatral. En este orden de cosas puede entenderse la edición de *El sí de las niñas*, que palía la laguna existente entre el Siglo de Oro y el teatro contemporáneo. El hecho de que el profesor Madriñal Durán sea colaborador del Seminario de Lexicografía de la R.A.E., más que estudioso del fenómeno teatral, nos confirma esta sospecha.

Con todo y ello, esta obra y este autor podrían ser un buen punto de partida para abordar dos cuestiones esenciales en la evolución del teatro español: 1ª, los esfuerzos, iniciados por Iriarte, seguidos por Moratín y continuados por Ventura de la Vega y por Bretón de los Herreros, por encontrar una forma teatral para la comedia de costumbres que culminará en el Benavente de fin de siglo; y 2ª: el problema, de índole estética, de hacer entender una *forma teatral* que se aleja, por evolución, del teatro poscalderoniano y la estética barroca, y que

no alcanza a entroncar con la revolución romántica de Schiller y Victor-Hugo. Un análisis del teatro de Moratín desde esta perspectiva ofrecería sin duda una excelente perspectiva para que el alumno adolescente intentara comprender qué tipo de entidad es el teatro.

Algo de esto hay en la edición que comentamos, pero no parece que el autor se lo haya planteado como lo esencial de su trabajo, que está más cerca del concepto de *historia literaria* que de *análisis del teatro*. Así, la selección de documentos de apoyo recoge cartas de Moratín, fragmentos críticos de R. Andioc, de J. A. Maravall, el pasaje clásico de los *Episodios nacionales* en que Galdós nos sitúa en la fecha del estreno de la obra. Se echa en falta, por ejemplo, un fragmento de la *Defensa del sí de las niñas*, de Ventura de la Vega, que hubiera sido más ilustrativo de los valores teatrales de la obra. Tampoco hubiera estado mal, para hacer ver el concepto que Moratín tiene del decoro lingüístico en la escena, ofrecer un cotejo de las traducciones del *Hamlet* y de Molière, hechas por Ramón de la Cruz y por Marchena, y las que proceden de Moratín.

Hay otras consideraciones que me parecen obligadas: el texto reproduce (corrigiendo algunas erratas) la edición de 1825, fijado por R. Andioc para Clásicos Castalia (1987), y, en anejo, algunas variantes suprimidas respecto a la edición de 1805, del estreno. Seguramente habría sido más cómodo, y de mejor aplicación didáctica, presentar esas variantes a pie de página. No tendrían mayor extensión que algunas notas que se usan. La selección de autores del capítulo "orientaciones para el estudio" parece más orientada a fijar

la relación entre la *Poética* de Luzán y la obra de Moratín que a explicar la idea teatral de Moratín. A cambio, algunos conceptos esenciales para entender esto, como el *ritmo*, el *espacio escénico* o el *tiempo*, a los que se dedican algunas páginas, están muy ayunos de referencias, y son, en ocasiones, discutibles. Entendemos que la idea de *ritmo teatral* tiene que ver con algo más complejo que la "aparición del enredo". El "enredo" se refiere más bien a la organización de la trama, y el ritmo a la forma dinámica que desarrolla en escena ese enredo, y también a aspectos que no tienen mucho que ver con el enredo, sino con el hecho teatral de la representación ante un público: las prolepsis, las elipsis, y otros elementos teóricos. Diferenciar lo que es narrativo de lo que es teatral tiene mucho que ver con la exploración de estas cuestiones.

En resumen: el concepto de ediciones didácticas, muy especialmente en el caso de obras teatrales, requiere unos planteamientos más rigurosos. Precisamente al no tratarse de especialistas, es necesario hacer ver de manera más clara lo que es realmente *esencial*. Lo escolar no tiene por qué identificarse con la percepción primaria de los fenómenos que se estudian.

Alfredo Rodríguez López-Vázquez

GARCÍA TEMPLADO, José, *El teatro español actual*, Madrid, Editorial Anaya (Biblioteca Básica de Literatura), 1992

Pese a la inmediatez sugerida por el segundo de los adjetivos que aparecen en su título, el libro de García Templado es

en realidad una breve historia del teatro español desde la postguerra hasta los últimos años. La brevedad debe ser entendida aquí, no sólo como reducida extensión material en formato y número de páginas, sino también como alusión a cierta voluntad panorámica que comporta irremisiblemente superficialidad analítica y tono más divulgativo que didáctico.

Estamos ante uno de los volúmenes que la editorial Anaya incluye en su Biblioteca Básica de Literatura, colección compuesta por dos series (una general, más numerosa; la segunda, formada sólo por unas cuantas monografías), que alcanzan juntas la treintena de títulos. De éstos, cuatro son estudios teatrales, dedicados respectivamente a teatro barroco, teatro romántico, creación dramática de Valle-Inclán y García Lorca y, finalmente, a teatro actual (la obra que comentamos). La propia selección de temas y períodos, con ser a priori tan respetable como cualquier otra posible, da idea del carácter impresionista que informa la relación de títulos en general y el contenido del libro aquí reseñado en particular. La editorial señala como destinatarios a nuestros estudiantes de las amenazadas enseñanzas medias y, junto a estos, a los lectores no especializados. No parece muy acertada la equiparación del adolescente que, en período de formación, inicia su andadura literaria dentro de unos estudios sistemáticos al ciudadano medio que dedica unos minutos (los textos deben ser "no demasiado extensos") a cubrir su desconocimiento del fenómeno literario con la más sutil de las capas de barniz cultural que la lectura de estas páginas pueda deparar. Así las cosas, la colección es presentada como un conjunto de textos amenos (la

abundancia de ilustraciones y el carácter "asequible" de los contenidos deben contribuir a ello), unificados además por otros requisitos de carácter instrumental como la inclusión de "islas", apéndices y cuadros diversos. El plan, al que podrá plegarse resueltamente el tema de algunos títulos, sin duda servirá como lecho de Procrustes también a más de uno. Esa es precisamente la sensación que se desprende del examen de las "islas" insertas en el libro de García Templado (dedicadas a la censura y a premios y festivales), así como de buena parte de las ilustraciones que, en cada página, sirven con prodigalidad el pretexto de la distracción a posibles lectores más fatigados por la falta de trabación lógica que por la profundidad analítica de la exposición. Los textos explicativos de tales ilustraciones, de extensión desproporcionada a veces, resultan otras excesivamente ajenos al objeto estudiado (alguno, incluso, parece traído por los pelos: págs. 27 y 28). En la selección de imágenes y pies hay mayor afán por lo anecdótico y pintoresco que por establecer un auténtico paralelismo entre la producción dramática y la creación artística general, parangón que, no obstante, consta como propósito entre las características de la colección y cuya correcta realización habría constituido verdaderamente uno de los aspectos más atractivos e innovadores -visto el talante de la mayor parte de los manuales que el mercado ofrece- de esta otra presentación de la historia de nuestro teatro contemporáneo.

En el haber de la adecuación del autor a los propósitos que inspiran la colección hay que contar su decidido esfuerzo -no siempre logrado- en pro de la amenidad, traducido en algunos detalles de humor

y en alusiones de carácter anecdótico (págs. 22 y 25). Otras valoraciones positivas pueden derivarse de la perspectiva (impresión) generalizadora que, pese a lo dicho, el libro permite obtener; de la inclusión del cuadro cronológico y del índice alfabético (hubiera sido deseable su división en, al menos, dos apartados: obras y autores); e incluso del glosario de términos (valioso por los que explica, aunque de selección tan gratuita como cualquier otra posible; así, no aparece el término *vodevil*, pero forma parte del texto explicativo de una ilustración (pág. 29), sin haber aparecido no obstante en la exposición teórica del capítulo que la contiene).

El mencionado talante impresionista se percibe también en el recurso a frases hechas y titulares cuasi periodísticos empleados como epígrafes de los nueve capítulos que componen el libro ("El mito del avestruz (La añorada calma)": Cap. 2; "Toma de conciencia": Cap. 4; "La marea realista": Cap. 5) y de los párrafos en que aquellos capítulos se subdividen: "Por rutas imperiales" (pág. 16), "Realistas recalcintrantes" (pág. 70), "Off Wellwarth" (pág. 83).

Todo estudio de la creación artística general (y dramática en particular) de un período histórico dilatado incorpora, por la propia naturaleza del objeto estudiado, la exigencia de una división, ya sea ésta de carácter cronológico (generaciones, décadas, intervalos socio-históricos) o de carácter artístico (subgéneros, tendencias). García Templado pretende dispensar al lector de las rigideces de los estudios al uso recurriendo a una división de carácter mixto, que se sirve indistintamente de elementos procedentes de los dos tipos mencionados. Encontramos así, junto a clasificaciones

basadas en las *tendencias* ("mareas", "olas", realistas), las que hablan de *generación* simbolista, o la singularidad del capítulo final (titulado *El teatro español de los ochenta*). Ello no dejará sin duda de aportar comodidad y flexibilidad a este estudio, pero tiene la contrapartida -añadida al inevitable riesgo de imprecisión- de la contradicción metodológica, aún menos disculpable aquí por estar el libro destinado a potenciales públicos en período de formación. La clasificación adoptada (que, a fin de cuentas, no logra prescindir de ninguno de los lugares comunes contenidos en buena parte de los manuales) resulta a todas luces menos válida que la de cualquiera de estos últimos y, por supuesto, más discutible en algunos puntos. Sirva como muestra la inclusión, bajo el epígrafe "La marea realista" (Cap. 5), de Alfoso Paso junto a Buero y Sastre (pág. 51), o de Gala junto a Gómez Arcos (pág. 63); o la falta de pertinencia metodológica de la división (comedias "a noticia"/comedias "a fantasía") establecida por Torres Naharro, que no logra clarificar aquí las diferencias de producción habidas entre dramaturgos como Claudio de la Torre o Edgar Neville, por un lado, y López Rubio, Ruiz Iriarte o Luca de Tena, por otro. Además, tal estructuración adoptada obliga al autor a colocar a Fernando Arrabal al frente de "La generación simbolista" (pág. 72), mientras se hacen usos un tanto gratuitos del término *realista* (pág. 69) y de la denominación *Nuevo Teatro* (pág. 71). La insuficiencia de rigor se materializa también en el estudio de Jardiel Poncela (pág. 30), limitado un tanto superficialmente a la mención de su faceta de humorista.

Entre las contradicciones, quizá resulte más palmaria la equiparación, en el capítulo titulado "Toma de conciencia", de autores que de hecho manifiestan conciencias y visiones del mundo muy diferentes en su teatro (Calvo Sotelo junto a los dramaturgos del exilio: pág. 34). Igualmente irrelevante resulta el tratamiento del fenómeno del *teatro independiente*, despachado sin mayor análisis dentro del apartado titulado "Teatro colectivo" (pág. 84). Algo más original, aunque de parecido tenor, es el criterio adoptado para el estudio del teatro de los años setenta y ochenta, asentado sobre el criterio de la prolongación o violación de las corrientes realista y simbolista por cada uno de los autores mencionados (pág. 66). El último capítulo ("El teatro español de los ochenta") viene a ser el más deshilvanado, superficial y asistemático, mostrando abiertamente la carencia de una base rigurosa o de un estudio previo seriamente realizado. El capítulo acaba resultando decepcionante y traiciona el título del libro.

En conclusión, la obra de García Templado viene a situarse más propiamente en la órbita de la divulgación que en el dominio de la introducción y mucho más aún que en la esfera del mundo académico (por no mencionar siquiera el ámbito universitario). Se echa de menos en el libro (y tal carencia constituye un defecto de base) una orientación eminentemente dirigida al plano *teatral*, deficiencia sin embargo no tan sorprendente habida cuenta del colajo que, en el seno de una colección dedicada a la *literatura*, halla este estudio, sin la oportuna contrapartida de cualquier intento por deslindar parcelas que de hecho son autónomas o por

rescatar la reflexión dramática de una servidumbre histórico-literaria que siempre acaba por anclarla en el pasado de la investigación teatral.

Manuel Pérez

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

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

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

Si analizamos el libro desde una perspectiva didáctica, no cabe duda de que los autores han sabido utilizar la fórmula más adecuada para conseguir que este estudio tenga una fácil lectura, se consiga acceder con facilidad a cualquier tipo de información y permita interrelacionar casi todos los aspectos que configuran el fenómeno del teatro. Para ello basta con echar una mirada al índice. No es, desde luego, habitual encontrarse un índice expuesto a lo largo de seis páginas (505-510), distribuido en

7 grandes temas que desarrollan cronológicamente la historia del arte escénico (Orígenes del teatro. Grecia y Roma. Edad Media. La renovación del teatro en el Renacimiento. Neoclasicismo y Romanticismo. Naturalismo y sus primeras oposiciones. La escena europea en el siglo XX.)

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

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

Temas, excepto obviamente en los primeros, se exponga algún capítulo dedicado a las expresiones teatrales españolas. Su referencia, más conocida por todos nosotros, nos permite, a la vez, comprender y enmarcar mejor el significado en su conjunto del arte escénico.

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

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

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

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

Como en todo libro en el que se deben abordar unos contenidos tan amplios, no es extraño que los diferentes lectores

podamos ir echando de menos algún aspecto o autor que, como no, es fundamental en la historia del teatro. No es cuestión de ir buscando todas las "lagunas", siempre subjetivas, pero sin duda se echa de menos una referencia a la obra de Francisco Nieva - y no por los recientes premios- sino, sobre todo, por la renovación de las formas teatrales que, tanto en la escena como con la palabra, ha introducido en el panorama español contemporáneo.

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

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

- por un lado la abundancia de dibujos y fotografías que ilustran el libro y que permiten hacerse una idea de posibles disposiciones espaciales o tipos de escenarios. Lo que se lamenta es que

estas fotografías no posean todas la calidad que uno desearía o que los dibujos no lleven algún texto explicativo un poco más amplio.

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

En general, pues, se puede considerar como un excelente manual universitario que permite observar con precisión esa faceta tan olvidada en las aulas como es la del teatro visto desde una perspectiva mucho más amplia que la palabra impresa. De esta manera, no cabe duda de que cubre un vacío importante en la didáctica de esta materia, pero, además, permite que los lectores observen el teatro con una nueva dimensión que se acerca notablemente al espectáculo real que su representación entraña.

J. Francisco Peña Martín

OSUNA, Rafael, *Sociopoética de la dramaturgia (El concepto de "grupo pequeño" como fenómeno dramático y teatral)*, Madrid, Editorial Orígenes (Tratados de Crítica Literaria), 1992

El Profesor Osuna coloca al frente de su libro una cita inequívocamente reveladora del concepto de teatro subyacente a las líneas de investigación que en esta obra desarrolla: se trata del pasaje en el que John Howard Lawson, el más conocido dramaturgo de izquierdas en la Norteamérica de los años

treinta, proclama la dimensión *social* del conflicto como primer patrón cualitativo de valoración del drama.

El libro, situado de esta forma en el ámbito -relativamente reciente, y no tan pujante como debiera- de la sociología de la literatura, cuenta entre sus numerosos aciertos el de precisar desde sus párrafos iniciales ("*Justificación*" e "*Introducción*") las coordenadas exactas de su posicionamiento dentro del abigarrado panorama de esta disciplina: el sector de la crítica literaria que acude al campo de las ciencias sociales (en especial, sociología y psicología social) en busca "del potencial que poseen esos estudios sobre grupos pequeños para el análisis literario". En consecuencia, se aborda en este libro el estudio del teatro desde la perspectiva de los grupos pequeños, al objeto de definir el sistema social de la obra, por medio de la clarificación de los principios generales que sustentan, en la creación dramática, a tales grupos pequeños. No obstante, el fin último de este tipo de estudio no es aclarar los procesos sociales implícitos en la obra dramática (éste sería el campo del sociólogo), sino aclarar la propia obra (misión del crítico que recurre a una metodología sociológica). Tal estudio, en todo caso, no excluye la obligación de estudiar la obra dramática desde las perspectivas que le son propias e intransferibles.

La justificación, tan ética como metodológica, de este acercamiento deriva de la consideración del aislamiento de la crítica literaria -frecuentemente enclaustrada en una "hermeneútica única"-, que debe ser quebrado mediante "la exploración literaria por las rutas, cada día más atendidas, que las ciencias sociales

ofrecen." Por otra parte, "¿no es la dimensión sociopoética una cualidad literaria intrínseca a la obra?".

La obra literaria, perennizada ya en la palabra escrita, resulta fácilmente observable y además las condiciones experimentales, inamovibles en el teatro, hacen aún más asequible tal tipo de investigación. No obstante, la enorme complejidad de la nomenclatura y de la metodología derivadas del estudio de los grupos pequeños torna extremadamente difícil la transposición de las mismas al campo teatral, por lo que el autor adopta conscientemente una forma expositiva que él mismo califica como "preliminar, provisoria y selectiva." Procede, pues, ofreciendo un discurso dividido en breves párrafos ("sentencias, apotegmas, aforismos, máximas"), de contenido autónomo cada uno de ellos, que traducen otras tantas reflexiones ("calicatas de ideas") con entidad propia, pese a lo cual no deben considerarse aisladamente, ya que la unidad temática y lógica que las hilvana permite -y exige- "una lectura continua y no esporádica."

El capítulo inicial, titulado "*Grupo dramático*", practica una aplicación al grupo ficticio (el grupo dramático lo es) de las definiciones otorgadas al grupo real por las ciencias sociales. Las menciones de autoridades de que se vale el autor para esta tarea dan ya el tono de lo que será la aportación bibliográfica del libro: títulos relativos al concepto sociológico de *grupo* y a su dinámica y psicosociología, que en número considerablemente elevado constituyen una valiosa contribución a la bibliografía usualmente establecida en el campo de la teoría y la crítica teatrales. El grupo dramático está constituido por el con-

junto de los personajes que componen el reparto y su existencia se limita a la presencia en escena de estos ("todos los que son, están, y todos los que están, son)". Su microcosmos refleja un macrocosmos social. En todo caso, "no hay dramaturgia sin socialización." Se analizan más adelante los grupos simbólicos, el carácter ficticio de los grupos dramáticos, el tipo de comunicación que estos propician, su relación con otros grupos -literarios o no-, el escenario como elemento aglutinador y las funciones desempeñadas por los miembros del grupo dramático (en este último punto sigue la relación, ya clásica, establecida por Georges Polti).

En el segundo capítulo, bajo el epígrafe "*Número*", el autor examina los condicionamientos cuantitativos del grupo dramático, realizando observaciones tan interesantes como la que afirma que, en las representaciones masivas, no se produce una ampliación, sino una aniquilación del teatro (convertido ahora en manifestación lúdica y ritual), o como las previsiones de evolución de grupos de tres o cuatro personajes. El grupo dramático, que viene a corresponderse casi siempre con el concepto de grupo pequeño, requiere un mínimo de dos miembros (sobre el máximo no hay acuerdo entre los sociólogos). "*La Diada*" constituye así el objeto de estudio del siguiente capítulo, articulado en torno a la consideración del conflicto dramático como batalla entre dos, protagonista y antagonista, éste último anterior y origen del primero: "En sus orígenes, el protagonista nacería a causa del antagonismo presentado por la fiera, no por el deseo de exaltar al cazador." A partir de este corolario, el autor ve la extinción de los ciclos

teatrales clásicos como consecuencia del triunfo definitivo de sus respectivos protagonistas; aborda los motivos de duelo/boda y asesinato/incesto, los conceptos de comedia y tragedia, el papel del coro, el motivo del doble y la excelencia pedagógica de la diada.

El capítulo "*Taxonomía*" prosigue la aplicación al teatro de categorías sociales. Distingue, dentro de los grupos dramáticos, los realistas, semirrealistas e irrealistas; los verticales u horizontales; los ausentes; y los primarios o secundarios, entre otras varias clasificaciones posibles. En "*Personajes*", afirma que no existen figuras menores en el grupo dramático; identifica las funciones de los miembros con los comúnmente denominados "papeles"; y concluye con resolución: "La única realidad es el grupo dramático; el personaje no existe." En el apartado titulado "*Héroe*" asimila éste al líder grupal, se refiere al rufián como antihéroe, a la relatividad del sistema de valores del grupo dramático y a la habilidad como valor caracterizador del héroe moderno. El capítulo siguiente, "*Conflicto*", se centra en el concepto de lucha como núcleo inexcusable del hecho dramático, definiendo el conflicto como un malentendido, una concepción errónea de la realidad por parte de todos o de algunos personajes. El apartado "*Onomástica*" aborda los interesantes aspectos de innominación dramática, valor de los nombres genéricos y de los nombres sencillamente denotativos, y significado de la duplicidad onomástica, fuente del secreto, del malentendido y de la revelación. En "*Historia y teatro*" se subraya la perdurabilidad cultural del grupo dramático, mientras se afirma que ciertos grupos aparecen en el teatro

cuando triunfan los intereses de la clase que representan. El capítulo, que contiene sobre todo reflexiones de tipo diacrónico, ofrece diversas menciones de períodos de la historia teatral y de obras relevantes de los mismos.

La considerable extensión concedida al capítulo "*La familia*" se corresponde con la contundencia de esta máxima: "Puede afirmarse sin temor a equivocaciones que el grupo dramático pequeño de más importancia en la tradición teatral es la familia." El capítulo analiza la aparición del grupo familiar en la historia del teatro y el concepto de familia en el teatro burgués; se detiene en los motivos de "fuerza de la sangre", sororato, poliandria y poliginia, diada familiar, relaciones madre/hija, gemelos; el amor como elemento revolucionario, la amante, el tabú y la desviación familiares, la seducción, la viudedad, la muerte, el trabajo del hombre y de la mujer, el hijo calavera, la familia en el teatro griego, el rapto, la violencia, la venganza, el padre, la relación tío/sobrino, el bastardo, el indiano, la soltería, la liberación intelectual de la mujer... entre otros elementos que, en número casi infinito, aparecen extraídos de la proliferación de ejemplos salpicados en estas páginas. El dramaturgo, por último, reflejará con especial eficacia la visión del mundo del grupo social que le es más próximo: la familia.

Los capítulos siguientes, más breves, contienen apreciaciones ciertamente originales en algunos casos: en "*Fases*", el autor se refiere al *acto* como etapa de la dinámica del grupo dramático; en "*Interacción*" se detiene en los diagramas y en el método de análisis cuantitativo de intervenciones de los personajes; en "*Entradas y salidas*"

analiza el valor de estos elementos (y de los entreactos) en la dinámica del grupo dramático.

El capítulo "*Comunicación*" se compone de diversos apartados dedicados a "Secreto" (incluye anagnórisis), "Suspensión" (arma del dramaturgo contra la predicción), "Malentendido", "Predicción", "Monólogo" (forma marginal, como el aparte, el prólogo y el epílogo, de la comunicación dramática); "Objetos" (la objetualización puede ser socializada o desocializada) y "Mensajero".

En el capítulo "*Grupo secundario*" se pone de relieve la larga tradición de este tipo de grupos en el teatro occidental y se interpreta el protagonismo de los mismos (desde finales del siglo XIX) como signo de modernidad. En "*El coro*" se analiza este grupo dramático específico y su disgregación en personajes y relatores.

El último apartado del libro, "*Teatro dentro del teatro*", presenta diversas modalidades de esta "inserción del espectador en el grupo dramático", que supone un desdoblamiento de este último. De él parten secciones dedicadas a grupos reales (no ficticios) relacionados de algún modo con los grupos fingidos del teatro: "Autores", "Actores", "Espectadores", "Pacientes" (psicodrama, catarsis) y "Educandos" (valores didácticos del grupo dramático).

Junto a la riqueza de sus numerosas citas, el libro obsequia pródigamente al lector con ejemplificaciones extraídas de la historia del teatro universal, entre las que abundan las referencias al teatro español de los últimos años del franquismo, donde el autor parece moverse dentro de la dialéctica teatro establecido/teatro soterrado (tan asentada

en los tratados usuales de historia teatral y mantenida hasta hoy por la carencia de estudios que aborden de forma rigurosa las luces y sombras de nuestros dramaturgos en los años del cambio de régimen).

En esta aproximación al teatro practicada con el apoyo de los instrumentos de análisis de las ciencias sociales, Rafael Osuna se muestra partícipe de la renovación del concepto dramático llevada a cabo en las últimas décadas: "La historia del teatro fue durante mucho tiempo la historia del campo de la verbalización textual; ahora se estudia la historia del teatro desde sus condicionamientos sociales." En realidad, el autor se sitúa en todo momento al margen de la polémica en torno al valor dramático de la palabra y de hecho acepta, en su terminología y en las categorías teatrales que maneja, el doble valor literario y escénico del teatro.

En suma, tras la lectura del libro queda el profundo convencimiento de la inminente necesidad de incorporar los criterios y puntos de vista que lo articulan al estudio del hecho dramático, incorporación que sin duda está llamada a fecundar, en este fin de milenio, el campo de la teoría y la praxis teatrales.

Manuel Pérez

PEDRERO, Paloma. *Noches de Amor Efímero*. Colección Estrenos S.G.A.E. de Teatro. Madrid. 1992.

En *Noches de Amor Efímero* recorreremos, a través de tres historias, ese infinito túnel del amor o desamor: moneda de dos caras que desde siempre ha sido razón de la existencia.

La primera de ellas *Esta noche en el parque* nos sitúa en el más inmediato presente, con lo que se viene a justificar el título de la obra, pues no hay nada más fugaz que el instante del "ahora". Es *Esta noche en el parque* la dura realidad de una mujer que en su búsqueda de la ternura es castigada con la incomprensión. Esta que pudiera ser una historia cualquiera, rehúye los lugares comunes que se repiten desde el decimonónico realismo, para convertirse en algo diferente que se zambulle en la contemporaneidad de unos personajes cotidianos. Nos encontramos ante la lucha disputada entre la inocencia y la mediocridad. La inocencia de unos sentimientos esenciales en la relación hombre-mujer, y que la autora ha sabido manifestarlos muy bien apoyándose en un elemento contextual como es un parque infantil de juegos, o en los detalles a los que hace referencia la protagonista, Yolanda, cuando dice: "me gustó cómo me cogías de la mano"; frente a ese valor de la inocencia tenemos la mediocridad, representada por la otra mitad de la pareja, en este caso el hombre, que es incapaz de salir de su torpeza hacia el rico universo de la experiencia interior. Tropezamos con la mentira, la nimiedad y la cobardía de un personaje, Fernando, que no ve más allá de un precipitado encuentro sexual, que anula su existencia como persona en favor de esa impaciencia que frecuentemente nos asalta. Además de la inocencia y la mediocridad entre en juego un tercer elemento en fuerte oposición con el primero, se trata de la violencia, hecha patente a través de un objeto: la navaja con la que Yolanda va a defender ese "orgasmo" que Fernando le debe, y que no le va a servir de mucho,

pues la misma arma con la que pretende defenderse es la que le llevará a la muerte.

La segunda historia la titula *La noche dividida*. En ella la característica que más resalta es el humor, que nos lleva a situaciones de una divertidísima genialidad. Aunque en la historia anterior nos encontramos con un hecho trágico, y en la de ahora se denota una gran comicidad, sin embargo, la autora no se olvida del núcleo temático de la obra implícito en el título de la misma, *Noches de Amor Efímero*. Y en esta noche en particular lo que sucede es el deseo de mantener y al mismo tiempo romper con ese amor que se convierte en obsesión, que nos debilita anulándonos como seres únicos e independientes, y que además nos hace vulnerables al miedo. Se nos plantea la contradicción de querer pero no querer acabar con algo que al final terminará, aunque de una forma inimaginable para la protagonista, arrastrada por una situación que no es lo que parece.

Las situaciones de humor se siguen manteniendo a lo largo de la última historia, *Solos esta noche*, que al igual que las dos anteriores tiene lugar en un escenario de lo más cotidiano. Si *Esta noche en el parque* transcurrió -como el propio título indica- en el parque, y *La noche dividida* desde la terraza de un piso ático en Madrid, *Solos esta noche* acontece en una estación de metro y con unos personajes corrientes (una funcionaria del Estado y un obrero en paro). En esta ocasión lo que en un principio parecía inverosímil se convierte en verosímil: dos personas que pertenecen a clases diferentes, que viven de modo distinto, sin embargo, tienen algo que los une (a ellos en particular y

atodo el mundo en general) que es el amor. El amor va a hacer posible toda relación tanto inimaginable como supuestamente inimaginable, y que como el personaje de José dice: "el futuro está en el amor".

Concluimos diciendo que esta obra de Paloma Pedrero está cargada de tan bella poeticidad, que hay momentos en los cuales la convierte en el verso hecho música, con un ritmo de perfecta sinfonía cuyos acordes están maravillosamente ligados, sin que su lenguaje deje de ser fresco, actual, de la calle. En definitiva, tener su obra entre las manos es como sostener un corazón que late vigoroso, cargado de energía, y el lector al acercarse a ella se siente devorado por la hoja impresa.

Isabel María Díaz Díaz

RIBMAN, Ronald, *The Rug Merchants of Chaos and Other Plays*, Theatre Communications Group, 1992. (177 páginas, Índice, 12.95 dólares).

Desde la suntuosa elegancia del Hotel Richelieu a la suciedad y mugre del carguero *Buena Vista*, Ribman va tejiendo una serie de historias contemporáneas, resaltando hábilmente el tema de los mitos a los que se aferran sus personajes y poniendo de relieve el "pequeño crack" que, en la vida de cada persona, abrirá un abismo que la engullirá completamente. En esta colección de obras, fechadas entre 1983 y 1991, Ronald Ribman obsequia a sus lectores con una extensa gama de estilos y temas que se combinan en el interior de una visión única de la sociedad

americana y de los mitos que ésta cultiva.

La primera de estas obras, *Buck*, se ubica en un estudio de televisión por cable, en donde, en los primeros años ochenta, Buck Halloran produce una serie de programas televisivos que transmite como "homicidios reeditados". Presenciamos algunos de estos crímenes en su proceso, bien de ensayo o bien de filmación, pero Ribman revitaliza la socorrida fórmula del teatro-dentro-del-teatro añadiendo un nuevo sesgo; dentro del guión, estamos presenciando una "reedición" de la vida real. Revisando el particular papel de la televisión en América y la sinceridad e integridad (o la falta de éstas) de sus planteamientos, *Buck* constituye una acusación fustigadora de la sociedad moderna.

Sweet Table at the Richelieu comienza en los bosques circundantes del Richelieu, un hotel de lujo. Tras una breve escena en el vestíbulo del Richelieu, las restantes, hasta el final de la obra, se sitúan en la "mesa-dulce" donde los huéspedes pueden complacerse con "los chocolates que bailan dentro de sus fundas de plata, los remolinos y rizos de repostería, las apetitosas manzanas maduras mezcladas con rollizas nueces y pasas..., generosas excedencias de la vida en desbordante esplendor." Estos orgiásticos excesos sirven como adecuado fondo contra el que se proyectan sexualidad cruda, emoción y groseras "verdades", cual sombras de los elegantes huéspedes.

The Rug Merchants of Chaos es estructuralmente la más tradicional de las tres obras, un drama realista en el que dos parejas han escapado en el decrepito carguero *Buena Vista* para eludir las consecuencias de un fracasado intento de

fraude en una compañía aseguradora. Recluidos en la única sala del buque (no hay cabinas disponibles) durante un viaje cuya duración crece desde los dieciocho días proyectados hasta un indefinido lapso de tiempo a causa de una hélice averiada, los sentimientos van siendo desnudados a medida que las culpas van surgiendo del fracaso de esta y de algunas otras trepidantes aventuras.

Tres mitos americanos aparecen hilvanados en esta colección de obras: la veracidad de las noticias de televisión, la moderna fuente de la juventud -las vacaciones en un lujoso "balneario"- y los proyectos de intensa evasión garantizados. Ribman trata cada uno de estos tópicos con agudo sentido del lugar y con un impresionante oído para el diálogo. Ribman guía a su público a través de tres mundos completamente diferentes, destapando en cada uno la fea verdad que yace bajo la dulzura exterior. Ninguna de las obras queda completamente resuelta en su final, evitando así la sensación artificial de rematar cada cosa con una conclusión oportuna.

Ronald Ribman no posee aún la celebridad de algunos dramaturgos americanos contemporáneos y él merece que se le permita escribir sin la premura de las expectativas comerciales. En 1987, en una entrevista para el *Boston Globe*, afirma: "Mi trabajo ha sido reconocido, pero también ignorado durante mucho tiempo, lo cual me ha dado libertad para ser precisamente yo mismo." Esta paz debería ser pronto alterada. A juzgar por la calidad de lo escrito en *The Rug Merchants of Chaos and Other Plays*, y por lo que pronto aparecerá en *Dream of the Red Spider*, su trabajo resultará difícil de ignorar.

Ronald Rimban está por fin emergiendo como uno de los más potentes dramaturgos americanos modernos.

Sarah Stevenson
(Trad. del inglés: Manuel Pérez)

Ridiculous Theatre: Scourge of Human Folly, ensayos y opiniones de Charles LUDLAM, edición e introducción de Steven Samuels, Theatre Communications Group, 1992. (263 páginas, Índice, 14.95 dólares).

Charles Ludlam, fundador y director artístico de la New York's Ridiculous Theatrical Company, había planeado durante largo tiempo escribir su autobiografía, pero falleció víctima del SIDA en 1987, antes de haber conseguido su propósito. Tenía cuarenta y cuatro años.

Afortunadamente para nosotros, este actor, dramaturgo, director y autoproclamado enemigo del minimalismo ("Estoy por el arte *maximalista*"), dejó una inmensa cantidad de escritos inéditos, dispersos en notas y papeles personales. *Ridiculous Theatre: Scourge of Human Folly* ha sido espigado entre estos escritos: notas para programas, solicitudes de subvenciones, ensayos fragmentarios, recortes de periódicos y revistas y entrevistas de radio, que forman el grueso de las ideas y opiniones de Ludlam.

El libro ha sido editado y ordenado con gran sensibilidad por el que fue durante mucho tiempo amigo y colaborador de Ludlam, Steven Samuels, primer director encargado del RTC.

Aunque (como advierte Samuels), estas páginas de ensayos sugieren solamente una línea de penetraciones gestadas en su experiencia dentro del teatro profesional, de las que emerge un poderoso y coherente retrato de un artista teatral visionario.

Al final de su bella introducción al texto, Samuels escribe: "Los que habían confundido el teatro de Charles con las violentas y vacías payasadas de un bufón bien dotado, se sorprenderán ante esta manifestación de un pensador clarividente y juicioso, que discurre apasionadamente sobre la comedia escénica como mejor foro público para la propagación de ideas."

Esto dice.

Conocedor práctico de su oficio, Ludlam estaba profundamente afianzado en la historia del arte teatral, desde Aristóteles a Artaud, desde Shakespeare a la Comedia del Arte y al Dadá. "Yo desarrollaba una técnica mientras otros simplemente galopaban", se jacta, "y ahora puedo hacer cualquier cosa". Desde sus años de experimentación con estructura y forma dramáticas (había conseguido hacer teatro en sus juventud), Ludlam había asimilado totalmente los principales elementos del arte dramático. Mucho más que moderno y mucho más que tradicional, era capaz de alcanzar un notable grado de versatilidad y de libertad en su creación dramática, en su actuación, en su dirección escénica, en su labor escenográfica y -este libro lo muestra claramente- también en su capacidad de filosofar sobre el teatro.

Innovador y aventurero, pero respetuoso con las tradiciones existentes, Ludlam pensó sinceramente que trabajaba dentro de un *continuum* histórico. En su ensayo "Camp"

proclama: "Mi teatro permite retomar todas las convenciones dramáticas prohibidas." Lejos de ser un vacío lugar común debido a una postura reaccionaria contra el comercialismo de moda, su posición -y este es un hilo conductor que pasa a través de sus diversos ensayos, opiniones, manifiestos, máximas y epigramas ensartados en este libro- refleja un sincero deseo de reclamar y revitalizar el arte del teatro por *medios teatrales*; de preservar, continuar y servir a la tradición dramática salvaguardando aquellas convenciones, hoy abandonadas, que sigan siendo válidas, nutriendo sus únicas y probadas capacidades.

La sabiduría contenida en estas páginas constituye la aportación de algo básico y original, satisfactorio, divertido y verdadero -como las obras que él escribió, como el hombre mismo-. Las penetraciones de Ludlam son admirablemente claras, concretas, específicas y de una sensibilidad muy americana. El libro casi llega a engañar haciéndonos pensar que todo el conocimiento tan duramente conquistado por el hombre puede ser fácilmente asimilado y automáticamente absorbido hasta la médula mediante la lectura del mismo. El libro *inspira*.

Entre *The Source of Human Folly*, sus recientemente publicadas *Collected Plays* y la vigorosa y viva compañía teatral que le sobrevive, Charles Ludlam ha dejado tras sí un rico legado teatral, un profundo capítulo de nuestra historia cultural. Debemos usarlo bien.

Todos nosotros formamos de algún modo el "Ridículo".

Jill Robbins

(Trad. del inglés: Manuel Pérez)

ZORRILLA, J. *Don Juan Tenorio. El capitán Montoya*, Edición de Jean-Louis Picoche, Clásicos Taurus, Madrid, 1992.

El autor de esta edición, conocido estudioso de Zorrilla y del tema de Don Juan, se plantea un interesante problema crítico en su primera nota a pie de página: "...es difícil escribir algo nuevo sobre el asunto. Más difícil todavía citar todas las fuentes. Muy fácil, en cambio, escribir cosas que parecen nuevas y no lo son en realidad" (p. 9). En consecuencia avisa de que ha decidido "hacer un estudio del *Tenorio* que fuese, en la medida de lo posible, el producto de mi propia reflexión...esperando que mi personal aportación pueda ser de algún provecho para el porvenir".

Entiendo que, de acuerdo con esto, el autor consigue, en términos generales, su propósito. En la medida en que en varios casos este "provecho para el porvenir" no debe entenderse como asentimiento general, sino como la apertura de un terreno de debate para replantear y matizar, o incluso corregir, ideas o tópicos generales, creo necesario desviarme del estilo de reseñas al uso para apuntar algunas ideas críticas despertadas por la lectura de esta interesante y valiosa edición.

Creo que la aportación más evidente de J. L. Picoche tiene que ver con la idea de acompañar la leyenda "El Capitán Montoya", editada en 1840, al habitual texto de Zorrilla. La posibilidad de consultar esta obra, y el estudio que la precede, dejan pocas dudas sobre la tesis central de Picoche: la visión que Zorrilla tiene del mito de don Juan procede de *entroncar* este tema, el del

estudiante libertino que se arrepiente y se salva, con la estructura original del mito. En palabras de Picoche: "*El burlador de Sevilla*, atribuido a Tirso o a Claramonte, constituye, pues, una fuente segura del *Tenorio*" (p. 36). La leyenda del capitán Montoya, resulta esencial para entender en qué medida Zorrilla usa un mito que ya tiene carta de naturaleza: tanto Lord Byron como Da Ponte-Mozart, y claro está Goldoni y Molière, han desarrollado la estructura fundamental del mito, que prosigue Lenau en 1844, el mismo año del *Tenorio zorrillesco*. Cabe decir aquí que por un lado el mito ya está perfectamente configurado, y por el otro, Zorrilla ya tiene configurada su versión del mito (o, si se prefiere, su *desviación*) que aporta dos cosas: una corrección de tinte ideológico, sobre el sub-modelo "Mañara", explotado por Mérimée y Dumas en los años 30, y un evidente talento para plasmar escénicamente su propio punto de vista. Amén, como reconoce Picoche, y cualquier lector esmerado (también el propio Zorrilla maduro), una irresistible facilidad para el ripio.

Leyendo el prólogo uno tiene la impresión acuciante de que, en efecto, mientras *El burlador de Sevilla* inaugura, y estructura el mito de *Don Juan*, lo que Zorrilla produce es otro mito, el del *Tenorio*. El primero es un mito universal y el segundo es un mito hispánico, con las ventajas y defectos que esto conlleva. Que la cosa es hispánica lo confirman los senderos por los que transita el *Tenorio* en los escenarios del siglo XX: tanto Unamuno como Jacinto Grau parecen tener como obsesión principal la salvación de su alma de pecador, y, de paso, el agradecimiento de las seducidas.

Un apunte inteligente de Picoche es el reconocimiento del "poco relieve de Ciutti, muy pálido al lado de sus ilustres antepasados: Catalinón, Camacho, Sganarelle o Leporello, que poseen una personalidad casi tan interesante como la del mismo don Juan". Habría que añadir aquí: es que ya no se trata de Don Juan, sino del *Tenorio*. Para el *Tenorio* Zorrilla ya no necesita a Catalinón-Leporello; le sobra también la figura del Comendador en lo que es un tema esencial del *Don Juan*: el muerto que regresa para vengar la ofensa. El *Tenorio* muere a manos del Capitán Centellas, lo que, en términos teatrales, y de acuerdo con el primer acto de la obra, es morir a manos de un admirador y de un espectador.

Espero haber dejado mi punto de vista para apuntar a mi primera discrepancia con Picoche cuando propone *tres familias* del mito de Don Juan, y las subdivide así: a) la *familia extranjera* (de Molière a Lenau), b) la *familia española* (el *Burlador*, la obra de Alonso de Córdoba, y la de Antonio de Zamora), y la c) la *familia bastarda*, relacionada con Mérimée y el tema de Lisardo.

Si la aportación de Zorrilla consiste en hacer entrar la historia del Capitán Montoya en el molde del estudiante Lisardo, parece muy claro que Zorrilla es un esclarecido representante de esa rama. Ni Córdoba, ni Zamora, ni por supuesto, el autor del *Burlador* caen en esa desviación, ni en la de eliminar al comendador como antagonista de *Don Juan*.

Otra aportación interesante de este trabajo es el rastreo de posibles fuentes del *Tenorio*, más allá del marco canónico del personaje. Creo que es muy

correcta la referencia a *Muérete, ¡y verás!*, de Bretón de los Herreros "una comedia muy acertada, representada en Madrid en 1837 con gran éxito" (p. 41). No sólo es muy correcta sino que abre una estupenda vía de investigación para enlazar con problemas capitales de la génesis del mito. Vaya por delante que mi punto de vista es que Bretón de los Herreros es el autor teatral de mayor talento de su época, y que era un excelente conocedor del teatro barroco. Recuérdese su refundición de la obra de Cubillo de Aragón, *Las muñecas de Marcela* para lograr una de las mejores comedias del XIX, *Marcela, o ¿a cuál de los tres?*. Y recuérdese también el procedimiento seguido para *El pelo de la dehesa*: Bretón refunde primero una obra de Moreto, y sobre esta refundición rehace el tema y escribe *El pelo de la dehesa*. La obra *Muérete y verás* es, con absoluta seguridad, una obra inspirada en *El ataúd para el vivo y el tálamo para el muerto*, obra de Andrés de Claramonte que Bretón pudo conocer por dos conductos: el manuscrito, copia de 1624, en la Biblioteca Nacional, o bien la edición que corrió a nombre de Antonio de Valladares a fines del siglo XVIII. Bretón toma de esta obra de Claramonte los elementos específicos de la asistencia al propio entierro y de la relación de una mujer con un segundo hombre creyendo muerto al primero. Simplemente en Claramonte estamos en un drama trágico y en Bretón en una comedia. No es imposible que Zorrilla conociera la obra de Claramonte con la falsa atribución a Valladares, ya que pudo comentar con Bretón mismo asuntos relacionados con el tema del hombre que asiste a su propio entierro, que es el momento clave de *El capitán Montoya*.

El caso es que en *El ataúd para el vivo*, Claramonte introduce una escena que es difícil no recordar si se ha leído, y no digamos si se ha visto. La escena de Doña Brianda imaginando y describiendo su propio entierro en una secuencia de décimas de alto contenido trágico. Parte del léxico coincide con el que utiliza Zorrilla. Y desde luego, es imposible no recordar todo el tercer acto con la procesión del ataúd a hombros del propio muerto. El hecho de que la obra se editara atribuida a Valladares a finales del XVIII otorga una alta probabilidad a que Bretón, Espronceda o Zorrilla la conocieran. En este caso tendríamos un hecho notable: si *El burlador* es obra de Claramonte, como confirman los análisis de tipo objetivo, Zorrilla la conoció con la falsa atribución a Tirso; sobre *El ataúd para el vivo* no hay ninguna duda de autoría, pero Bretón, Espronceda o Zorrilla, si la conocieron, fue con atribución a Valladares, lo que parece muy probable dada la amplia popularidad de este autor a comienzos del XIX. En este caso Zorrilla habría utilizado, directa o indirectamente, dos veces al mismo autor bajo nombre distinto.

En este sentido sí podemos hablar de *familia española* del mito: el segundo motivo articulador del *Tenorio* tiene raíces en la escena española, tanto como motivo trágico (Claramonte) como en tono cómico (Bretón).

Volviendo a la edición en sí, hay que agradecer a J. L. Picoche una visión crítica de Zorrilla expuesta con sencilla claridad, y una aproximación esmerada a cuestiones de interés y, como se ha visto, de probable fecundidad crítica.

Alfredo Rodríguez López-Vázquez