

RESEÑAS

LIBROS

BUEZO, Catalina,

La mojiganga dramática. De la fiesta al teatro. I (Estudio)

CABAL, Fermín,

Castillos en el aire, Travesía, Ello dispara

ONETTI, Antonio,

El son que nos tocan

PÉREZ, Manuel,

El teatro en Alcalá de Henares: recepción y crítica (1992-1994)

PÉREZ CASAUX, Manuel,

En Castilla mandamos nosotros

PÉREZ GALDÓS, Benito,

Marianela (adaptación teatral de Eduardo Camacho)

VELASCO, Antonio,

La incierta luz de las sombras

VVAA,

Madrid en el teatro. I (Siglos de Oro) (estudio y selección de Ángel Berenguer)

VVAA,

La Droga en el Teatro Español

JORNADAS DE LA CORUÑA SOBRE "TEATRO Y UNIVERSIDAD"

BUEZO, Catalina, *La mojiganga dramática. De la fiesta al teatro. I (Estudio)*, Kassel, Ed. Reichenberger, 1993.

El origen de este libro es una tesis doctoral que en principio solo iba a ser un catálogo bibliográfico-descriptivo del género dramático *mojiganga* y una relación de las conservadas. Pero surge el inconveniente de que aparecen denominadas como *mojigangas* piezas de diversa índole y, a su vez, *mojigangas* denominadas como *bailes* o *entremeses*, con lo cual el estudio previo para delimitar y definir el género se amplía hasta constituir este libro.

Su título *La mojiganga dramática: De la fiesta al teatro I. Estudio*, responde al propósito de dar cuenta de los orígenes parateatrales de la *mojiganga* pública y de su evolución como género de teatro breve. Por ello, el trabajo se divide en dos partes con distinta metodología, pasando de una aproximación histórico-antropológica a otra de tipo semiológico. Además se interpretan, a la luz de la estética de lo grotesco y de determinados postulados de Bajtin, elementos procedentes de la cultura popular y que reaparecen en muchos *entremeses* y *mojigangas*.

La imprecisión de los límites del género, muy ligado a la fiesta pública, hizo necesario, para primero reorganizar el corpus, corpus extenso, con distintas versiones con variantes y atribuciones a veces no demasiado fidedignas a una autor, delimitar el término *mojiganga*, término que no aparece hasta el siglo XVII, y que tiene sus orígenes en procesiones parateatrales que aparecen bajo el epígrafe de *mojigangas*. La autora

realiza distintas propuestas para una definición basadas en los propios textos, en su delimitación como género breve y en los diferentes términos que a veces se utilizan para designar al género.

Una vez realizadas las precisiones terminológicas se impone trazar la historia del género teatral y estudiar la *mojiganga* como fiesta pública del Barroco, para ello es necesario establecer una tipología de la *mojiganga* de acuerdo con los participantes en la fiesta pública, la fiesta barroca organizada para y por los distintos estamentos sociales era un ritual codificado cuya única variante era el cambio de motivo y fecha de la celebración, también se clasifica teniendo en cuenta el lugar de representación, de los que se hace un detenido estudio, y los temas que se representaban en cada ámbito, estableciendo una relación entre estamento social, ámbito de representación y temas tratados.

Primero, se repasa la pervivencia de la *mojiganga* parateatral en procesiones burlescas en las fiestas, especialmente del Corpus y Carnaval. Para, después, pasar a estudiar la *mojiganga* dramática desde sus comienzos en las *danzas burlescas* del Corpus y los *reinados* del Carnaval, pasando por *Los refranes de un viejo celoso*, atribuida a Quevedo, hasta la fijación del género por Quiñones de Benavente. Se establece una evolución del género en tres etapas: Inicios (1620 aprox.- 1640), Desarrollo (1640 - 1665), Decadencia (1665 - 1725). Se estudian y analizan estos tres períodos y los autores más reconocidos. Hasta fines del XVII se puede hablar con propiedad de *mojigangas*, luego lo más apropiado es hablar de *sainetes*.

La mojiganga, inserta dentro de lo que conocemos como teatro breve, y tras establecer las diferencias con otros géneros, se nos presenta como unidad básica que nos proporciona un tipo de estructura (de desfile), los motivos y los personajes del entremés, con el que comparte los mismos paradigmas poéticos. Se repasan los subgéneros del teatro breve desde sus orígenes en Grecia. Se establece como característica lo cómico en la mojiganga y se plantean los problemas de la época en cuanto a su licitud, las actitudes condenatorias y los problemas con la censura.

Se realiza un profundo estudio de la morfología del género, dando cuenta de las analogías que se producen entre textos que constituyen familias o series históricas. De ahí que se analice el paradigma de lo grotesco y la mojiganga como una de las manifestaciones de lo grotesco, tendencia generalizada en la época, que impregna todas las manifestaciones artísticas, y el paradigma compositivo de la fiesta, la estructura y componentes de la mojiganga, el marco de la representación, la tipología de los personajes. El texto dramático se aborda con un riguroso análisis del lenguaje literario, de la versificación y de los componentes fónico, morfo-sintáctico y léxico de la lengua.

El estudio del mundo de la representación se realiza mediante un análisis semiológico. Para el estudio exhaustivo de los *códigos teatrales* se sigue la propuesta de Kowzan que emplea criterios teatrales: visual-auditivo, tiempo-espacio, actor-no actor, e implícitamente hace referencia al espectador. La palabra, signos no lingüísticos, movimiento, maquillaje y

peinado, traje, iluminación, accesorios, música, etc., son ampliamente estudiados. El análisis semiológico revela la mojiganga acorde con la concepción carnavalesca del *mundo al revés* en un tratamiento paródico de los signos escénicos.

En las conclusiones, que resumen y extraen todo lo que de valioso e interesante hay en este libro, la autora expone su propio punto de vista de las distintas cuestiones que se han ido perfilando a lo largo de este magnífico libro, producto de un ingente trabajo de investigación y análisis de un corpus tan extenso y sin delimitar.

Al análisis global del género *mojiganga* en la fiesta y en el teatro, hay que sumar el establecimiento riguroso del estado bibliográfico actual de la cuestión, estableciendo el Corpus de las mojigangas dramáticas conservadas (manuscritas e impresas), un catálogo bibliográfico, donde se da noticia bibliográfica y la cronología y, a veces, se pone en entredicho atribuciones que circulan hasta la fecha, y las colecciones de entremeses que contienen mojigangas.

Carmen de Lucas

CABAL, Fermín, *Castillos en el aire, Travesía, Ello dispara*, Madrid, Editorial Fundamentos, Espiral/Teatro, n°173, 1.995

Acaba de aparecer este volumen que recoge las obras teatrales de Fermín Cabal estrenadas desde 1.990, y con él, tercero en esta colección (n°72 y 83), el dramaturgo leonés consigue reagrupar

casi toda su producción, si bien ésta ha llegado al público-lector a través de otras editoriales.

Esta trilogía, como la designa Enrique Centeno, prologuista del texto, se caracteriza por ofrecer un fresco de la vida española de los diez últimos años, si bien, frente a las producciones anteriores de este autor que presentaban similares inquietudes, este teatro posterior a 1.990, escrito tras siete años de ayuno creativo por parte del dramaturgo, se caracteriza por el recrudescimiento de un sentido crítico que va a recordar, por su virulencia, al teatro realizado por los grupos independientes al final del periodo franquista. Fermín Cabal, autor que se formó en los colectivos del llamado Teatro Independiente (Los Golirdos, Tábano), y que participó, igualmente, en la aventura de los teatros estables (El Gayo Vallecano), en la actualidad se ha separado de sus compañeros generacionales por su constante atención a la realidad sociopolítica española a la que ha enjuiciado desde posturas sumamente críticas, sin descuidar, por otra parte, la atención debida a los aspectos formales y artísticos.

Si en las primeras obras de Cabal era evidente su posicionamiento político en la izquierda (*Tú estás loco, Briones y Fuiste a ver a la abuela???*), y más tarde hizo gala de una mentalidad liberal y abierta, pero independiente de cualquier partido; en sus producciones del primer lustro de la década de los '90, Cabal ha atacado el terrorismo de estado, terrorismo, por lo tanto, conocido/protegido/dirigidodesde alguna esfera del poder; la corrupción de la clase política y el desencanto en el que han caído los antiguos partidarios y

militantes del actual partido en el poder. En estas últimas obras, por lo tanto, ha cuestionado las actividades de ese gobierno al que apoyó en su acceso al poder, y lo ha hecho con tal fuerza como, muy posiblemente, nadie se atreve a hacer en este momento en España.

Paralela a la crudeza de esta crítica, en las obras que componen este volumen, encontramos un resquebrajamiento del binomio protagonista-antagonista. A partir de *Ello dispara*, la primera escrita y estrenada (1.990), ningún personaje ostentará la verdad de una forma absoluta e infalible, como tampoco aparecerán antagonistas claramente dibujados. Han desaparecido de su teatro esos jóvenes puros enfrentados al sistema o a una sociedad engañosa, así como también esos hombres de edad que, con su autoritarismo, intentan coartar la libertad del protagonista.

Difieren estas obras en el tratamiento del tema: el texto espectacular de *Ello dispara*, realizado por A.Ruggiero, y que surgió de forma paralela al texto literario, conjuga las tendencias más vanguardistas con la utilización de un espacio no convencional que rompe la tradicional separación entre escenario y sala, y que obliga a que todos los actores actúen en el mismo espacio y tiempo de la representación, pero no, obligatoriamente, de la narración. Por el contrario, con *Travesía y Castillos en el aire*, F.Cabal inaugura una tercera vía en la que pretende fundir los elementos realistas y humorísticos, presentes en las obras que le reportaron el éxito (*Vade Retro!* y *¡Esta noche, gran velada!*), con algunas técnicas innovadoras, de modo

que sus obras se separen del realismo plano de la generación de los años '60.

Ello dispara, ya publicada con anterioridad (Ediciones Marsó-Velasco, Madrid, 1.991) y estrenada en la Carpa del Teatro Español en 1.990, presenta, como dice E. Centeno, los desagües del sistema democrático: un grupo de terroristas de Estado vigila y prepara el atentado de Abdul Fuyad, un árabe presuntamente implicado en el tráfico de armas. Durante el compás de espera, nos acercamos a la miserable vida del comando (Lorena, Ramón y Menéndez) y del alto cargo que los dirige, D. Julio; personaje este último partido entre la misión encomendada y una fracasada vida familiar. Las miserias y degradación moral de los personajes se manifiesta con el desenlace de la obra, desenlace muy diferente en la realidad y en el modo como lo explican los medios de comunicación. La ambigüedad y vaguedad, que empieza en el mismo título, y que invade todas las parcelas de la obra: caracterización de los personajes, referencias que contribuirían a una precisa localización de los hechos, etc., se diluye al final evidenciando la marginalidad de las actividades de este comando que cree defender los intereses de un Estado cuando realmente está socavando las bases democráticas que lo sustentan.

El texto de *Ello dispara*, bilingüe ya que incluye las conversaciones telefónicas -traducidas al final del libro- de Abdul Fuyad, rompe con la estructuración tradicional en el teatro ya que se compone de secuencias que recogen diferentes núcleos temáticos. Por otra parte, la proliferación de acotaciones se hace precisa ya que se da cuenta no sólo de las acciones que

realizan los actores que protagonizan la secuencia, sino también de los restantes, que siempre permanecen en escena actuando, aunque, a veces, ajenos al desarrollo del hilo argumental.

Travesía, estrenada en Madrid en el marco del Festival de Otoño de 1.993, y publicada con anterioridad en Ediciones de Cultura Hispánica del ICI (Madrid, 1.993), ha sido acreedora de numerosos premios (Tirso de Molina, 1.991; Teatro de Rojas, 1.993;...), que han encumbrado, más si cabe, a Fermín Cabal, quien, en este caso, fue director de su propia obra.

Esta producción, en un acto y de hechura más tradicional pese al escenario tripartito en que se desarrolla la acción y que da lugar a las frecuentes confusiones con que se inicia la obra, y que recuerdan al vodevil, presenta la travesía que, entre España y diferentes puntos de la costa africana en el litoral Atlántico, emprenden unos personajes deseosos de huir de ese país que, de una forma u otra, ha defraudado todos sus expectativas, y también, por qué no, donde ellos mismos han traicionado sus propios ideales. En realidad, el carguero que tiene como destino final Malabo, no lleva otra cosa que enormes cantidades de desengaño, desengaño encarnado en Lucas, quien se refugia en una misión de Malf, en unas preocupaciones ecológicas o en una visión totalmente idealizada del continente africano, para no hacer frente a una vida frustrada en sus más íntimas esperanzas; desengaño en Domingo, quien con la disculpa de un ascenso en Guinea intenta huir de su fracaso matrimonial y, sobre todo, de una actividad profesional en la política dominada por la corrupción. Ninguno de estos dos personajes es un héroe como se

demuestra en su enfrentamiento por la "posesión" de Mariana, esposa de Domingo, pero atraída por Lucas.

Travesía tiene un desarrollo temporal lineal, quebrado casi al final por la narración que la mujer realiza, adelantando, de un modo bastante brechtiano, el desenlace. Este elemento de índole vanguardista, junto con el sueño premonitorio y las escenas en las que se materializa el deseo de un personaje, hacen de esta producción de 1.993 una obra a medio camino entre el realismo, presente en el tema y la presentación de los personajes, y la vanguardia aprendida por Cabal en sus años de teatro independiente y presente, sobre todo, en los montajes realizados con el director argentino A. Ruggiero (*Fuiste a ver a la abuela???, Caballito del diablo, ...*).

En este mismo camino intermedio entre la experimentación y el más crudo realismo, casi naturalismo, habría que colocar la última, por el momento, producción de F. Cabal: *Castillos en el aire*, obra estrenada en el Teatro de la Abadía, bajo la dirección de José Luis Gómez, en abril de 1.995. El engaño y el desengaño son los motivos por los que una serie de altos cargos del partido socialista, o de empresas asociadas a él, van a deambular por un espacio que representa los despachos donde se "cuece" la vida política de nuestro país. Es engaño la corrupción que se respira por todos los poros de esta obra, pero también son fraudulentas las relaciones amorosas o profesionales que se establecen entre los seis personajes que pueblan esta historia que, como hemos apuntado más arriba, carece de héroes, y donde, como ocurría en *Travesía*, los personajes que no están inmersos en la

ronda de corrupción, están hundidos en un desencanto que les lleva a adoptar posturas diferentes. Las escenas que componen esta obra, articuladas a modo de tomas cinematográficas yuxtapuestas, componen un todo dominado por un lenguaje duro, elíptico y de medias palabras muy acorde con esa estructuración.

En estas tres obras, las didascalias, cada vez más escasas hasta el punto de que en *Castillos en el aire* sólo hay una muy breve acotación inicial, cambian radicalmente respecto a la anterior producción del dramaturgo leonés, producción caracterizada por una cuasi-literaturización de estos fragmentos de su discurso que, por otra parte, con frecuencia, conllevaban un guiño para el lector. En estos textos, en cambio, las acotaciones tienen un carácter eminentemente práctico y hablan de un dramaturgo ya plenamente profesionalizado que deja en manos del director la responsabilidad del montaje.

Salvando las distancias pertinentes, algunas de las cuales ya han sido aludidas en esta reseña, estamos de acuerdo con la designación de "trilogía" con que E. Centeno engloba a *Castillos en el aire*, *Travesía* y *Ello dispara*, puesto que en ella se nos muestran "los trapos sucios" que tanto escandalizan a la sociedad española en este momento, y también las posibles posturas que adoptan los desencantados (Domingo, Martínez, etc.) ante ellos.

Cristina Santolaria

ONETTI, Antonio, *El son que nos tocan*, Real Escuela Superior de Arte Dramático, Madrid, 1995

Obra basada en la novela de Horace McCoy *They shoot the horses, don't they?* Posee unos antecedentes cinematográficos (Sidney Pollack) que influyen en la dramaturgia y estructura dramática de la nueva versión realizada por Antonio Onetti. Las soluciones en flash back o la simultaneidad de espacios (servicios, camerinos, pista de baile) requieren un estudiado apoyo de luminotecnia sin el cual habría fragmentos imposibles de entender.

Aunque no es la primera vez que se lleva a un escenario, ya fue representada en anteriores versiones en Londres y Buenos Aires, la experiencia de la RESAD es pionera en las salas madrileñas. Con la Sala Galileo convertida en sede del *Gran Marathon de Baile de Long Beach 1936* se descubre un espacio alternativo donde el público está distribuido en gradas circundantes a la pista. Esta ruptura de la sala convencional favorece la visión de un texto de dura crítica contra el sistema capitalista que ha convertido la competencia en una lucha entre fuertes y débiles.

El hombre del siglo veinte es un caballo. El marathon de baile es una carrera de caballos donde las parejas son explotadas de la misma forma que a los equinos en los hipódromos. Mil horas de baile para conseguir un suma de dinero. El cuerpo sufre al máximo para poder sobrevivir en este sistema. Sólo se descansa lo mínimo para seguir destruyéndose.

Ante esta perspectiva el discurso de la organización (Brooks y Madelaine),

siempre falso, subraya el cinismo del sistema. Las organizaciones humanas se ven impotentes ante la misma necesidad de los participantes que obligados a bailar por un estímulo económico, venden sus fuerzas al concurso. La vida misma, palpitante en el seno de una participante embarazada, es forzada al ritmo de la música.

Las relaciones entre los personajes a lo largo del marathon muestran un comportamiento primario basado en los instintos. Las cualidades intelectuales y éticas del hombre han desaparecido dejando paso a un comportamiento animal inducido por el estímulo de los dos mil quinientos dólares de plata.

El sistema llega hasta el extremo de ejercer de padrino en las relaciones de hombre y mujer y avala su futuro en una ilusión únicamente consumista. La boda, como ceremonia íntima de unión, es representativa aquí de la influencia del sistema capitalista en las relaciones humanas.

La única solución que le queda al que comprende este mecanismo y no ve un ápice de cambio es la solución de Karen, la solución para el caballo inútil, el tiro de gracia. Este no es un final para la obra, este es un final individual que no interviene en el desarrollo del marathon ya que éste seguirá realizándose pese a quien pese.

Juan Margallo ha dirigido esta obra que por vez primera se publica en versión castellana, de carácter muy libre, contando con un oportuno elenco de estudiantes de cuarto de la RESAD que están, sino las han experimentado ya, a punto de sufrir las injusticias del mercado actoral. Con esta iniciativa se abre un capítulo a la reflexión y cómo no a la esperanza de poder cambiar las

cosas, o al menos, poder conseguir el éxito en la Sala Galileo para que la carrera de algún actor se vea orientada hacia la gloria y la fama.

Carlos Alba

PÉREZ, Manuel, *El teatro en Alcalá de Henares: recepción y crítica (1992-1994)*, Alcalá de Henares, Revista *Teatro* y Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1995

Este libro, de reciente aparición, es el resultado de innumerables horas de asistencia a espectáculos teatrales y de reflexión sobre el hecho teatral, sobre la representación.

Manuel Pérez, con exquisito rigor conceptual, registra y analiza cada espectáculo acontecido en Alcalá de Henares durante las temporadas teatrales 1992-93 y 1993-94, a través de críticas aparecidas en *Diario de Alcalá*, medio del que es crítico teatral habitual. De estas críticas, ahora recopiladas aquí exhaustivamente, es de donde nace este libro, que incluye además una ficha descriptiva de cada espectáculo en la que se da cuenta del lugar de la representación, del tiempo, la dirección y los intérpretes del mismo.

El autor ya nos tenía acostumbrados a esta capacidad suya, tan didáctica, clarificadora y sintetizadora, producto tanto de sus muchos años de docencia como de su trabajo en el campo de la investigación teatral. Así, modelo del presente libro ha sido su propia tesis doctoral -que conocemos-, la cual versa precisamente sobre la recepción de los

espectáculos teatrales en Madrid durante el período de la Transición Política; tesis que hoy sigue sin ser publicada y que resulta absolutamente necesaria para el estudio y comprensión del fenómeno teatral y de su recepción por el público, de los autores recuperados para la escena durante la Transición, de los autores vivos estrenados y, en suma, para el conocimiento profundo del teatro en aquellos años.

El libro que comentamos, pese a abordar como objeto específico de su estudio el teatro alcalaíno, no nos sitúa ante un teatro periférico, antes bien, dado que Alcalá de Henares ha pasado a ser una ciudad en la que son habituales los pre-estrenos de la capital, el teatro aquí representado es fiel indicador de la respuesta de Madrid ante las nuevas propuestas teatrales. Es más, los datos extraídos de una ciudad que, como Alcalá de Henares, cuenta con más de 160.000 habitantes, son extrapolables a la mayoría de municipios que conforman el Estado español, tanto en lo relativo a número de autores vivos, número de autores contemporáneos, porcentaje de clásicos y otras variables que aportan una eficaz manera de conocer el estado de nuestro teatro actual fuera de los grandes espacios de Madrid o Barcelona.

Un magnífico libro, en síntesis, para aquellos que deseen profundizar en dos vías de conocimiento: el estado de nuestro teatro y el estado de la crítica teatral en nuestro país. En este segundo aspecto incide el excelente prólogo del catedrático de la Universidad de Granada, Antonio Sánchez Trigueros, en donde destaca la capacidad de Manuel Pérez como crítico teatral, frente al común de una crítica que podemos

llamar conservadora, reflejo de un teatro que no ha evolucionado.

Tras la compilación de todas las críticas de los espectáculos teatrales que han tenido lugar en Alcalá de Henares, aparecidas en su momento -como ya hemos dicho- en *Diario de Alcalá*, se ofrece la ficha descriptiva de cada uno y se complementa el conjunto con unos índices alfabéticos que facilitan la tarea de buscar en el libro datos de directores, autores, grupos, lugares de representación y obras representadas. La práctica totalidad de colectivos teatrales alcalaíños, con la mención específica de los elementos humanos que participan en cada representación, figuran junto a los grandes elencos nacionales en esta especie de escaparate y registro público de un período histórico de la vida teatral complutense, de singular relevancia si se considera el número y la calidad de espectáculos reseñados.

El único pero que encuentro en este libro es su ordenación, realizada por orden alfabético de los títulos de las obras, lo que hace perder visión de conjunto. Tal vez hubiese sido mejor seguir un orden cronológico, pues al contar con unos índices muy completos, los interesados en cualquier obra hubiesen podido acceder fácilmente a ella.

Es preciso agradecer al Aula de Teatro, a la revista *Teatro* y a su director, Ángel Berenguer, así como al Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares, la publicación de este libro, sabiendo como sé el escaso interés demostrado por las instituciones alcalaínas -que se supone se encargan de la cultura en esta ciudad- y, en especial, por aquellas que deben cuidar del teatro, ante un libro que

recoge parte de la historia viva de Alcalá, parte de su cultura y parte de los esfuerzos que desde distintos ámbitos se han hecho y se están intentando hacer con muchas dificultades y con la entrega total de tiempo, dinero y trabajo de personas anónimas que creen que el teatro puede y debe dinamizar y acrecentar la vida cultural de esta sociedad.

Carmen de Lucas

PÉREZ CASAUX, Manuel, *En Castilla mandamos nosotros*, Ayuntamiento de Guadalajara (Colección A. Buero Vallejo), 1989

Cuando en el año 1985 obtiene el Primer Premio de Teatro "Ciudad de Guadalajara" con esta obra, Manuel Pérez Casaux lleva veinte años escribiendo (y, a veces, representando) un teatro que fundamentalmente se aproxima a la Historia, extrayendo de ésta, no ya sólo los motivos temáticos de sus obras, sino también un notable conjunto de recursos teatrales que precisamente caracterizan la escritura dramática del autor, quien por otra parte no desaprovecha toda oportunidad de intentar clarificar el presente colectivo a través de la ambientación de los conflictos dramáticos en circunstancias y contextos asimilables a los de su propio momento existencial.

Se infiere de lo anterior que en el teatro de Pérez Casaux deben adquirir no poca importancia las técnicas de raigambre brechtiana, tal como se muestra en los frecuentes fragmentos

recitados (y no cantados, según señala expresamente el autor) que jalonan este texto, desempeñando en él, sobre todo, funciones de carácter narrativo (acontecimientos relatados) y también literario, en contraste con la dimensión intrahistórica que reviste el núcleo anecdótico recreado en este drama.

Con todo, la utilización de la Historia que *En Castilla mandamos nosotros* está llevando a cabo Pérez Casaux revela también una notable proximidad, pensamos, al teatro histórico de Buero Vallejo (desde *Las Meninas* hasta, sobre todo, *El sueño de la razón*), la cual viene dada por la circunstancia esencial de ser el presente el que aparece proyectado sobre el pasado, determinando tanto la elección de los elementos que de éste son destacados cuanto el sentido último (casi siempre, de dimensión netamente sociopolítica) que de dicha selección se desprende.

Así las cosas, hallamos en esta pieza de Pérez Casaux un conflicto de índole simultáneamente individual y social, cuya urdimbre aparece constituida por las guerras de comunidades castellanas y leonesas en tiempo de Carlos I. En medio de los dos bandos rivales, nobiliario y popular, que se enfrentan abiertamente, el protagonista sueña con una neutralidad imposible, de la que llegará a ser víctima cuando los poderosos acaben utilizándolo (Cabeza de Turco se llama el personaje) para mantener una guerra que supondrá su ruina física y moral.

El evidente propósito didáctico del autor ("horrenda lección", señala la acotación final) aparece dirigido hacia el cuestionamiento de la pasividad, que siempre -se nos viene a decir- favorece al que manda. Dicho rasgo, por otra

parte, aproxima esta obra a una estética que las técnicas compositivas puestas en juego por Pérez Casaux acabarán de confirmar y que debe mucho a los modos de los grupos de teatro independiente de antaño.

De esta forma, la pieza adopta un tono general de carácter alegorizador, paródico y didáctico, en el que los elementos presentes poseen siempre referencialidades diferidas. Así sucede, en primer lugar, con el *dramatis personae*, en donde denominaciones como La Bienhechita, La Madre del Cordero Divino, La Turba Ruralis, Pecho de Mono, Sangre de Hiena o Cabeza de Turco constituyen, en último término, generalizaciones que materializan desde la sátira tópicos de diversa especie. Tal sucede, además, con los elementos verbales de las réplicas, muchas de ellas en puro latín, paródicas otras del lenguaje épico y, más aún, del lenguaje pseudoimperial de la dictadura franquista. Y sucede, sobre todo, con la escritura teatral puesta de relieve mediante las didascalias, redactadas por el autor en directa referencia al público lector, para el que se juzga y comenta (como el narrador de la novela dualista/prerrealista, según clasificación de J.I. Ferreras) el sentido de la lectura. Y si bien tales referencias resultarían a la larga muy útiles para el director escénico, es evidente que en el texto publicado aparecen cifradas en un registro de base literaria y tono irónico, de evidente rendimiento humorístico en el acto de lectura de la obra.

Todo ello no invalida, sin embargo, la visión eminentemente escénica que ha presidido la creación de este drama, cuyo autor materializa una estructura relativamente breve -nueve escenas o

"momentos"- a través de una propuesta escénica que se apoya fuertemente en la iluminación del espacio teatral en cuanto recurso potenciador de los contrastes y elementos grotescos contenidos la pieza. Porque ésta tiene, en efecto, mucho de retablo guiñolesco, con personajes afantochados y estereotípicos, caricaturizados en ocasiones tanto en sus conductas como en sus diálogos.

La innegable calidad dramática de *En Castilla mandamos nosotros* nos revela, en suma, a Manuel Pérez Casaux como un notable autor que, en esta creación, lleva a un grado de depuración considerable las técnicas que presidieron el quehacer -con frecuencia, de naturaleza y talante colectivos, tanto en su concepción como en su desarrollo- de los grupos que animaron nuestra historia teatral reciente durante los años sesenta y setenta.

Manuel Pérez

PÉREZ GALDÓS, Benito, *Marianela*, adaptación teatral de Eduardo Camacho Cabrera, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, (Serie Literatura Dramática Iberoamericana), 1991

Siempre que se produce la adaptación a las tablas de una novela surge la inevitable comparación: no respeta la unidad de la obra, este personaje no funciona así, traiciona parte del mensaje del original, etc. La adaptación teatral que ha realizado E. Camacho no sólo es muy respetuosa con la obra galdosiana, sino que también acentúa los principales

rasgos del drama para mostrarlos con gran plasticidad y recursos en la escena. De hecho, no se limita a realizar un tratamiento realista y verista, sino que presenta un montaje de índole expresionista donde el empleo de las luces es esencial para sugerir un determinado ambiente o para mostrarnos el estado anímico de los personajes. Como él mismo dice "*se presenta ante el público como una obra plástico escenográfica*" (p. 167).

Recordemos la novela: Marianela es una joven de aspecto feo que vive acogida por la rica familia Penáguilas. La pobre joven sirve de "lazarillo" al hijo de la familia que es ciego. A base de tantos paseos juntos, Pablo, el joven ciego, se enamora de Marianela por el cariño y la bondad que ella le expresa; ella siempre expone sus reservas debido a su fealdad. Cuando Pablo es curado de su ceguera y ve el terrible rostro de *la Nela*, ésta muere por la vergüenza de creerse rechazada e insuficiente para Pablo. Galdós se cuestiona en esta novela el avance científico y sus posibles repercusiones en el plano sentimental y humano del hombre. Don Teodoro Golfín, el médico que cura a Pablo, es una especie de trasunto de Galdós: entiende a Marianela (sus sentimientos y pasiones), pero también siente el avance de la tecnología que él mismo practica, aunque parece rechazarla cuando salva una vida para matar otra: "... y Golfín, que la observaba como hombre y como sabio, pronunció estas lúgubres palabras: -¡La mató! ¡Maldita vista suya!" (*Marianela*, Benito Pérez Galdós, Editores Mexicanos Unidos, 1992, p. 178).

No es el primer caso de novela galdosiana teatralizada, anteriormente,

Misericordia y *Miau* se llevaron a las tablas. En esta ocasión, Camacho presenta una versión, principalmente plástica, donde el montaje no empaña la gran presencia del texto de Galdós. Es decir, en el teatro de Galdós, existe una unidad y coherencia de tiempo, espacio, palabra y acción. Cuando Pablo y Marianela pasean por el campo, el tiempo parece que no pasa y, el espacio, en su diversidad de parajes campestres, transmite la misma sensación de serenidad, la acción es casi nula, mientras el diálogo de los personajes cobra gran fuerza por los sentimientos que expresan. Si Marianela corre asustada, la acción aparece con fuerza, ayudada por los diálogos rápidos, los paisajes extraños y peligrosos (terraplenes, la mina) manifiestan la presencia del transcurso del tiempo hacia un determinado fin. Con la ayuda de una gran pantalla donde se proyectan imágenes, Camacho refuerza esta unidad que texto y personajes dan a la obra.

En esta edición de la versión teatral de *Marianela*, el autor también incluye un amplio estudio final donde explica los componentes del montaje y su funcionamiento en la obra (pp. 157-176). La adaptación no está dividida en escenas, sino en "estudios". Son veintiuno en total (veintidós capítulos tiene la novela de Galdós) y excepto en aquellos casos en los que no hay cambio de lugar, donde un "estudio" puede englobar dos capítulos (Capítulos 6 y 7 de la novela en el "Estudio V"), cada "estudio" de la obra de teatro se corresponde con cada capítulo de la novela. El propio autor señala que la idea de la división en "estudios" está pensada para trabajar en talleres de

teatro, incluso para una posible serie televisiva.

El montaje escénico es el siguiente: una gran estructura metálica negra que posee diferentes escaleras a distintos niveles y en varias direcciones, de tal forma que los personajes puedan andar por ellas para simular cualquier espacio exterior de la novela (incluso el interior de la mina); por encima, una gran pantalla donde se proyectan imágenes que pueden ser reales (el campo, unas casas, etc.), o simbólicas para sugerir (aparece en pantalla el mar como si fuera un trozo de pan pequeño, antes Nela había aparecido comiendo un trozo de pan); por delante de la estructura metálica, tres plataformas a distintos niveles que se utilizan a modo de habitaciones de la casa del señor Penáguilas; con los muebles esenciales y con las luces se sugiere un salón y dos habitaciones.

Para la recreación de los personajes, Camacho presenta cuatro personajes a los que otorga un valor simbólico dentro de la obra: el perro Choto es recreado por un niño caracterizado que realiza los movimientos propios de un perro y acompaña a Nela y a Pablo en sus paseos; Lili, el perro de Sofía, no aparece en escena, sino que los personajes gestualizan con mímica la presencia de este animal; la presencia del "Coro de Máscaras" es idea original de Camacho, con ella quiere dar mayor misterio a la situación de las escenas en la mina; por último, también es original del adaptador la aparición del personaje de "la Sombra", el cual informa al público de la historia de la Nela; el resto del reparto es el mismo que el de la novela.

El montaje se completa con la utilización de efectos sonoros que complementan las imágenes de la pantalla. Otras veces, se utilizan voces en *off* para recoger las palabras de gente que no aparece en escena; incluso algunas veces, la voz en *off* manifiesta los pensamientos de algún personaje que está en escena (p. 111).

El tratamiento de luces es importante para lograr el clima escénico y así lo expresa el propio Camacho que cuenta el modo técnico de usarlas: "*Cuando la luz ilumina una superficie, sus componentes son absorbidos en distintas proporciones. El efecto resultante es lo que llamaremos el color de esa superficie. Así una superficie blanca (mobiliario, atrezzo, vestuario...) refleja todos los colores que la componen en algún grado. La luz en una superficie negra (la estructura metálica, las escaleras) absorbe todos los colores reflejando una pequeña cantidad de los mismos*" (p. 161).

La edición presenta unos dibujos y bocetos de escenario y vestidos de la época que pueden ayudar a el completo y exacto montaje de la obra, tal y como la concibe el adaptador.

Esta versión teatral respeta totalmente el texto de *Marianela*, absolutamente todos los diálogos son llevados a la escena, sin cambiar palabra alguna y sin recortar parte del texto dialogado; los momentos narrativos de la novela son incluidos en la obra bajo las acotaciones iniciales de cada "Estudio", apoyadas en las imágenes proyectadas: el campo, la mina, la ciudad, etc.

Juan Pedro Sánchez Sánchez

VELASCO, Antonio, *La incierta luz de las sombras*, Ed. Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1990 (Premio Castilla-La Mancha de Teatro, 1989)

La acción transcurre en la Villa Diodati, residencia ginebrina de Lord Byron, durante el verano de 1816. Percy Bysshe Shelley, Mary Shelley y Jane Clairmont, hermanastra de Mary, se encuentran pasando unos días junto a Lord Byron y su médico, Polidori.

Una noche de tormenta, Lord Byron propone un juego: todos los personajes se disfrazan -incluido Polidori, médico y secretario particular de Lord Byron- y cada uno de ellos habrá de inventar una historia de fantasmas o desaparecidos; para que el juego sea más interesante, cada historia deberá ser más terrorífica que la anterior.

Esa noche Mary Shelley concibe a su Monstruo de Frankenstein y Polidori se considera incapaz de crear y es visto por los demás como "el hombre mediocre y anodino por excelencia". En un momento de pánico y desesperación, inventa una historia cuyo protagonista es un vampiro, inspirado en su amo Lord Byron, con quien mantiene una relación de amor/odio.

Desde entonces, Monstruo y Vampiro se convierten en nuevos personajes de la historia e irán urdiendo una acción paralela a la de los personajes reales al tiempo que influyen en la vida de estos, llegando incluso a dominarlos.

Las historias narradas aquella noche resultaron ser al mismo tiempo profecías del destino que aguardaba a los protagonistas.

Así de sugerente es el argumento de la obra de Antonio Velasco, en la que el autor reflexiona sobre el proceso de

creación artística por medio de los personajes de Mary Shelley, Polidori, Lord Byron y Percy Shelley, creadores noveles, aunque con muy distinta suerte, los primeros, y poetas consagrados, admirados y odiados por el público y la crítica, los dos últimos.

El propio autor indica que su intención ha sido "tratar de describir la amargura y desesperación que casi siempre conlleva la concepción de una obra". Con esta obra, confiesa Velasco, ha querido rendir un homenaje "a esos creadores, aparentemente anodinos, insignificantes, que en su silenciosa soledad fueron capaces de exorcizar sus propios monstruos".

El hecho de que la obra esté estructurada sobre una tertulia entre los personajes en la que estos cuentan historias, comentan sucesos de la época, recitan poemas e incluso cantan tres preciosos "lieders" de Wilhelm Müller, Friedrich von Schlegel y Friedrich Leopold Graf zu Stolberg, resta tensión dramática a la obra, cuyo valor es más literario que teatral.

Antonio Velasco ha sido ganador de numerosos premios, tanto de teatro como de narrativa: consiguió el Premio Ángel Ganivet de teatro en 1974 por *El dulce letargo*, el García Lorca de teatro en 1975 por *Narcisín*, el Ángel Ganivet de novela de nuevo en 1975 por *La grieta*, el Premio de Novela Ciudad de Marbella con *Paroxismo* en 1979; en 1981 gana el Premio de Teatro Ciudad de Alcorcón con *El viaje de Alicia*, y ese mismo año consigue el Premio Ciudad de Alcorcón de Novela con *Blancanieves estrena un vestido blanco*.

Sus premios más recientes son: *La incierta luz de las sombras* (Premio Castilla-La Mancha de Teatro 1989) y

La tienda (accésit Premio Calderón de la Barca de Teatro).

Aun así, la mayor parte de sus obras (novela, relatos, teatro, etc.) permanecen inéditas.

Berta Muñoz Cáliz

VVAA, *Madrid en el teatro. I (Siglos de Oro)*, Estudio y selección de Ángel Berenguer, Comunidad de Madrid, 1994

Insertas en la excelente presentación de los volúmenes que conforman la serie "Madrid en la literatura", a la que pertenece, un conjunto de gratas sorpresas, tan diversas como valiosas desde el punto de vista de la historia teatral, acuden al encuentro del lector de este interesante libro.

El núcleo aglutinador de las veintiséis piezas de teatro breve que en él se ofrecen está constituido por la temática común a todas ellas: el girar en torno a diferentes motivos, espacios y tipos del Madrid de los siglos XVI y XVII. Este es el propósito que persigue la colección, de la que el volumen que comentamos constituye la primera de las entregas dedicadas a la creación dramática inspirada por la Villa y Corte. De este modo, casas y calles, coches y plazuelas, vendedoras y aventureras centran los títulos y los argumentos de las piezas seleccionadas.

Resulta entonces comprensible que el costumbrismo, a través de elementos y manifestaciones de distinta especie, recorra extensamente estas más de trescientas cuarenta páginas, y que sean precisamente los géneros teatrales breves

los soportes más adecuados para exponer esta rica galería de las formas de vida de una ciudad/capital que por entonces comienza a hacerse a sí misma. Es más, en una de las más apreciaciones realizadas en su estudio por Ángel Berenguer, éste insiste en vincular con toda razón la génesis de la estética teatral barroca a los procesos de configuración de la sociedad capitalina madrileña.

En la Introducción al volumen, Berenguer explicita con claridad los criterios de selección y las razones que han aconsejado elegir, para esta antología del teatro áureo de temática madrileña, las piezas de breve extensión. En todo caso, a través del importante estudio contenido en el libro se adivinan las líneas de una evolución dramática que, en lo tocante al teatro breve, experimenta precisamente en esta época los procesos de transformación y de desarrollo que conferirán al género su especificidad constitutiva. De esta manera, el baile y la mojiganga aparecen (naturalmente, junto al entremés y al sainete) acertada y extensamente representados en el repertorio antologizado.

Entre los dieciséis autores de las piezas editadas aparecen las figuras señeras de la escena madrileña del momento, desde los nacidos en la ciudad (como Calderón, Quevedo o Salas Barbadillo) hasta los muchos que hallaron en ella su patria de adopción (tales Simón Aguado, Quiñones de Benavente y el mismo Cervantes). El responsable de la edición del libro explica justificadamente la ausencia de piezas de Lope de Vega, mientras abre con justicia las páginas del libro a figuras señeras de la literatura áurea,

como Hurtado de Mendoza, Castillo Solórzano, Gaspar Aguilar, Barrionuevo, Grajales, Bernardo de Quirós, Pedro Lanini, Gil López de Armesto y Castro, Francisco de Tárrega y Agustín Moreto. Las creaciones de todos ellos aparecen precedidas en el libro por sendos estudios en los que se ofrecen aquellos datos biográficos más relevantes para la contextualización de las piezas, así como breves pero acertados esbozos de la obra literaria y especialmente dramática de cada uno. Si el procedimiento y la selección adoptados permiten, por una parte, acceder a detalles y aspectos con frecuencia inéditos de los grandes dramaturgos del Siglo de Oro, así como a valiosos datos de los autores menos conocidos, el valor esencial de tales capítulos introductorios viene dado por el criterio eminentemente *teatral* que preside la redacción de los mismos.

En efecto, ya desde la Introducción, Ángel Berenguer se atiene rigurosamente a las directrices que deben presidir el estudio y edición de las obras dramáticas: la interpretación de los textos y los datos desde el profundo conocimiento de la teoría teatral vigente en cada época y desde los mecanismos que condicionan y explican la génesis y desarrollo de unos textos concebidos, antes que nada, para su exhibición pública en unos lugares teatrales bien concretos. El estudio revela de esta forma importantes aspectos de la infraestructura teatral del Madrid barroco, distinguiendo con nitidez entre las características estéticas impuestas por los corrales y las condiciones de la teatralidad deparadas por los salones de palacio.

Del juego permanente de tales ámbitos, así como de las influencias

provenientes de las compañías, del público y, en definitiva, de la explotación del *negocio* teatral, el estudioso extrae los rasgos esenciales de un lenguaje dramático específico, que cual lo es el del teatro barroco, se rige por unas reglas de juego capaces de inmortalizar sus creaciones y de ser sintetizadas con maestría por Lope en su *Arte Nuevo*.

Mención especial merece, dentro de la extraordinaria altura de los estudios dedicados a cada autor, el capítulo en el que Berenguer lleva a cabo una síntesis luminosa -y, en cuanto al carácter totalizador de la explicación que se propone, inédita- sobre la creación teatral de Cervantes. Desde el respeto al espíritu y a la letra de los textos que el insigne alcañino dedicó a valorar las aportaciones propias y ajenas a la creación y nacimiento de un arte de primer orden (especialmente, en el Prólogo a sus *Ocho comedias y ocho entremeses...*), Ángel Berenguer analiza las líneas esenciales de la producción de los entremeses cervantinos y, sobre todo, del proceso de refundición llevado a cabo por Cervantes en sus comedias, que es puesto en estrecha relación con su separación temporal de la escena en un dilatado período de su creación literaria y que es aquí explicado a partir de su relación imposible con la fórmula teatral diseñada por Lope para unos espacios y un público producto de una sociedad que el Fénix sí comprendió a la perfección.

Un último valor destacaremos, entre otros muchos posibles, en el libro: el de constituir un excelente repertorio para los grupos y compañías capaces de acoger en su trabajo escénico piezas breves de nuestro teatro clásico. Como señala Berenguer, las aquí seleccionadas

y editadas constituyen únicamente la punta del *iceberg* de una enormemente rica producción en una época feliz para el arte dramático español.

Manuel Pérez

VVAA, *La Droga en el Teatro Español*, Madrid, Real Escuela Superior de Arte Dramático/Asociación de Autores de Teatro, Textos y Ensayos Teatrales, número 1, 1995

Esta obra es el resultado de una especialidad recientemente implantada en la RESAD: la dramaturgia. Se recogen aquí seis análisis de texto realizados sobre unas obras que tienen como denominador común la droga.

Los textos seleccionados, además, pertenecen a autores actuales en un intento, como apunta Alberto Miralles, de demostrar el interés que este colectivo muestra por el mundo que le rodea y la sensibilidad que presentan ante los problemas más graves de la sociedad. No es cierto que haya una ausencia de escritores teatrales sino que han proliferado, a causa de las intervenciones de la Administración, los reestrenos de autores clásicos gracias a una política de olvido inmediato de la realidad histórica y de los conflictos actuales.

Pero como se hace ver desde textos como *Caballito del diablo* de Fermín Cabal o *Yonquis y Yanquis* de José Luis Alonso de Santos, los autores se preocupan por los problemas de su sociedad y experimentan un acercamiento a ellos a través del juego dramático y del argot apropiado.

Esta es la idea de la que parten los trabajos de los jóvenes dramaturgos y que pasan a analizar, junto a las obras antes citadas, *Mientras miren* de Ernesto Caballero, *Escarabajos* de Rafael González y Francisco Sanguino, *Hotel Londres* de Manuel Carcedo y *La Pasión de Madame Artú* de Leopoldo Alas.

El resultado de los análisis logra un acertado enclave de cada obra en las líneas dramáticas utilizadas. El rastreo de los rasgos definidores de un personaje a lo largo de la historia del teatro produce un positivo efecto con el que se logra identificar, por ejemplo, al Ángel de *Yonquis* y *Yanquis* con el joven Werther de Goethe. Así mismo, se produce un estudio de la simbología

existente en las obras citadas enmarcando cada motivo en una corriente que avanza desde el teatro clásico griego, atravesando el barroco español, hasta desembocar en el ejemplo analizado.

De este modo se cumple el objetivo de esta nueva colección que es, con palabras de Alberto Miralles, *un ejemplo de nuestra defensa del autor español vivo y un paso más en nuestro deseo de mostrar a la sociedad española la existencia de autores que asumen el riesgo de reflejarla.*

Carlos Alba
