

## RESEÑAS

---

- CANTALAPIEDRA, Fernando,  
*El teatro de Claramonte*
- CANTALAPIEDRA, Fernando,  
*Semiótica teatral del Siglo de Oro*
- ELNÉCAVÉ, Claudine,  
*Du mot au graphisme ou le Post-théâtre de Joseph-Angel*
- GALÁN, Eduardo (ed.),  
*Teatro Realista de Hoy. Lauro Olmo, Alonso de Santos y Eduardo Galán*
- GIELLA, Miguel Ángel,  
*De Dramaturgos: Teatro Latinoamericano Actual*
- GÓMEZ GARCÍA, Manuel,  
*El teatro de autor en España (1901-2000)*
- RAGUÉ-ARIAS, María-José,  
*El teatro de fin de milenio en España (De 1975 hasta hoy)*
- RÍOS CARRATALÁ, Juan,  
*Estudios sobre Carlos Arniches*
- SANCHÍS SINISTERRA, José,  
*Trilogía americana*
- SANTOLARIA SOLANO, Cristina,  
*Fermin Cabal, entre el realismo y la vanguardia*
- TERUEL POZAS, Miguel,  
*Tom Stoppard: la escritura como parodia*
- VERSÉNYI, Adam,  
*El teatro en América Latina*
- VILCHES DE FRUTOS, M<sup>a</sup> F. y DOUGHERTY, Dru (ed.),  
*Teatro, sociedad y política en la España del siglo XX*
- VILLEGAS, Juan,  
*Para un modelo de historia del teatro*
- VVAA,  
*Autoras en la historia del Teatro Español (1500-1994), vols. I y II*

CANTALAPIEDRA, Fernando, El teatro de Claramonte y *La estrella de Sevilla*, Kassel, Reichenberger, 1993

Durante la Época del Siglo de Oro salieron a la luz muchas obras de autoría dudosa. Esto era debido a que muchos editores imprimían obras de autores poco conocidos o de una mínima significancia, según ellos, bajo el nombre de autores que gozaban de cierta fama, como era el caso de Lope de Vega, Calderón de la Barca o Tirso de Molina; para de esta manera conseguir que el público comprara estas obras creyendo que eran de uno de los autores que gozaban de mayor prestigio por aquel entonces.

Los estudiosos han intentado solventar este problema investigando la autoría de estas obras mediante distintas técnicas, algunas más eficaces que otras y obteniendo mejores resultados en unos casos que en otros.

En otras ocasiones nos vamos a encontrar con autores que tomaron prestadas ideas de otros dramaturgos que consideraban relevantes para el teatro o que pensaban que serían del agrado del público; como será el caso del aquí estudiado Claramonte, acusado de robar más de una idea al ilustre Lope de Vega, por lo que muchas obras, que después de un largo estudio se han considerado fábrica de su puño y letra, se ha pensado que son una copia o refundición de otros autores.

Este es el caso de *La Estrella de Sevilla*, atribuida a Lope de Vega. Cantalapedra lo que va a intentar en este volumen es poner ante nosotros distintas pruebas que hacen que *La Estrella de Sevilla* tenga más semejanzas con la obras de Claramonte que con las de Lope, y para ello Cantalapedra va a seguir la tragedia escena por escena y en algunos casos verso a verso según crea conveniente. Como Él mismo señala no

quiere hacer un estudio de *La Estrella de Sevilla* sino mostrar las relaciones existentes entre esta obra y el corpus dramático de Andrés de Claramonte.

Se trata de un estudio hecho a conciencia; Cantalapedra sabe lo que está haciendo y no desaprovecha ningún elemento para demostrarnoslo; y para llevar a cabo su estudio hará una exposición de aspectos relacionados tanto con cuestiones teóricas como metodológicas. Nos llega a mostrar rimas andaluzas, basándose en el origen andaluz de Claramonte; se basa en cuestiones semánticas; también en hechos históricos; en la misma narración, mostrándonos semejanzas que hay con otras obras de Claramonte, como por ejemplo *Deste agua no beberé*, e incluso en pasajes coincidentes. No deja nada por analizar, así que nos encontramos ante un laborioso trabajo que no deja nada, o casi nada en el tintero.

Cantalapedra nos muestra el texto casi al completo, por lo que no es necesario acudir a ninguna edición de la obra, ya que gracias a su exposición no nos perdemos en ningún momento.

Después de haber leído su volumen es difícil seguir admitiendo que *La Estrella de Sevilla* salió de la mano de Lope de Vega, y no del ingenio de un autor como Claramonte, como se ha venido señalando hasta ahora.

Noelia Silva de Baya

---

CANTALAPIEDRA, Fernando, *Semiótica teatral del Siglo de Oro*, Edition Reichenberger, Kassel, 1995

El análisis al que se enfrentará el lector se encuentra incluido en la colección

“Teatro del Siglo de Oro. Estudios de literatura”, y se trata, en concreto, del número 26. El consejo de dirección de dicha colección está compuesto por muchos de los estudiosos que se dedican al terreno de la dramática áurea. Sin embargo, el presente volumen no incluye una relación de los restantes títulos publicados, algo que ayudaría a situar este estudio de semiótica teatral dentro de la colección.

Sin lugar a dudas, este número incluye un estudio para especialistas que deseen iniciarse o ampliar sus conocimientos de semiótica teatral. El autor del prólogo, José Romera Castillo, incita a su lectura, señalando que el autor trata de aplicar la metodología de la semiótica al estudio teatral, pero que esta vez, pretende ser “más global y abarcadora” que en otros de sus análisis, aunque sin abandonar el marco áureo, marco que según el prologuista tan bien funcionó. José Romera termina apuntando lo que en realidad constituye el resumen de las trescientas páginas de este volumen: “una serie de propuestas metodológicas, armonizando y conciliando diversas teorías críticas, sobre diversos aspectos claves del teatro áureo, a la vez que, a través de análisis particulares de diferentes piezas dramáticas de diversos autores, trata de comprobar las premisas de las que parte”.

El libro se encabeza con una tabla de símbolos que será útil para la interpretación de los esquemas o fórmulas semióticas que representan continuamente la ideología teatral del momento estudiado. Son seis los capítulos que constituyen el estudio, que se ofrecen bastante independientes entre sí. Por tanto, se pasará a señalar los diversos aspectos que en estos capítulos se estudian y que conforman una visión amplia de nuestro teatro del Siglo de Oro.

En el primero de los capítulos el autor desarrolla el funcionamiento semántico y

narrativo de los conceptos de *honra* y *honor*, topos constantes del teatro áureo. Se trata de un capítulo de complicada lectura, donde se van creando programas y antiprogramas narrativos que definen la ideología de los autores cuyo fin primordial siempre será el mantenimiento del honor y la no exclusión social del individuo. La condensación de conceptos se resuelve con la constante repetición de términos e ideas, los cuadros semióticos y los numerosos ejemplos de piezas teatrales que se aportan.

El capítulo siguiente ofrece un análisis semionarrativo de los actores para intentar demostrar que el actor se define por su participación en los recorridos semionarrativos y en el sistema actancial, y así, en tanto actante, el actor asume una función narrativa en el marco de una configuración temática. Este breve estudio, señala el autor, debe tomarse como punto de partida o como elemento base para elaborar una “metodología sencilla que sirva de manera eficaz al análisis de los distintos papeles que configuran a los actores de carácter humano y evitar el conflicto entre los teóricos de la teatralización”. Para esto se elaborará el análisis sémico de los personajes, sus papeles y recorridos semánticos, los papeles inherentes, y los temáticos narrativos, los sistemas actanciales y las marcas figurativas de la teatralidad.

Si en otros capítulos intenta conciliar teorías, en éste desbanca las propuestas teóricas formuladas por Juana de José Prades.

El capítulo tercero analiza las pasiones en el teatro áureo a través del “esquema patémico” que nuestro autor toma de Greimas y Fontanille, y así afirma que los patemas se integran en el recorrido temático, a la vez que las etapas transitivas del esquema pasional están fuertemente codificadas en el teatro barroco. La

conclusión a la que llega el autor viene a afirmar que el estudio sobre los elementos patémicos abre un nuevo sendero a la investigación sobre los modos de actuar o de representar de los comediantes barrocos. A la vez explica como Greimas y Fontanille se inspiran en el *Arte Nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega para desarrollar la teoría de la semiótica pasional de la recepción.

Este condensado estudio continúa en su capítulo cuatro con el análisis figurativo de los actores, donde se definen diferentes conceptos como *corema* y *escenograma*. El capítulo dedica su atención al estudio de las figuras de los actores, información que se obtiene de las acotaciones y didascalias directas. Se analizan los diferentes temas relacionados con las figuras de los actores: figuras genéricas y específicas, figuras y clases semánticas, la pluralidad de las figuras, su combinación y métodos de análisis, apartado, este último, en el que se decanta por el Grupo *u*.

El capítulo quinto constituye otro bloque independiente, como viene siendo habitual, y así el autor va a presentar un estudio de las figuras alegóricas en el teatro cervantino a la luz de la *Iconología* de Cesare Ripa. En este teatro las figuras alegóricas adquieren una importancia especial debido a la manera que Cervantes tiene de entender el teatro como un hecho espectacular. La composición de las figuras alegóricas se realiza siempre mediante la combinación de figuremas, acromemas, formemas de dimensión y texturemas sobre un fondo humano, y así F. Cantalapiedra llega a la conclusión de que las figuras alegóricas pueden y deben ser estudiadas bajo la luz de la microsemántica a la vez que resalta que la crítica no se ha ocupado de este terreno.

Este tratado finaliza con unos apuntes semióticos sobre el espacio teatral (capítulo

6), espacio que el autor divide en tres subtipos fundamentales: el lugar de la representación, el espacio discursivo y el espacio escenográfico. Todos ellos se explican y ejemplifican, a través de obras concretas, a lo que se añaden los constantes semióticos, bastante ilustrativos y que facilitan la comprensión del dificultoso texto, otra de las constantes del estudio.

El volumen se completa con un índice de términos semióticos, de comedias citadas y varios tipos de bibliografía, la de las comedias citadas, la de los estudios citados, y por último una breve bibliografía sobre semiótica teatral, complemento y ayuda indispensable para abordar este campo tan complicado como inexplorado.

Sara Akkad Galeote

---

ELNÉCAVÉ, Claudine, *Du mot au graphisme ou le Post-théâtre de Joseph-Angel*, Barcelona, Institut Català d'Investigació Teatral, 1995 (prólogo de Patrice Pavis)

El libro de la profesora israelí Claudine Elnécavé constituye el primer volumen monográfico consagrado enteramente al Post-teatro y, a la vez, un serio intento de aproximación global a esta manifestación artística que, nutriéndose de la materia teatral, codifica sus creaciones sirviéndose de elementos pertenecientes a otras artes, al tiempo que replantea las más transcendentales cuestiones que afectan a la esencia y a la tradición del arte escénico.

En el *Préface*, redactado, como todo el libro, en francés, Patrice Pavis se remonta a su conocimiento de los primeros *escenogramas* (versiones iniciales de las

piezas post-teatrales) para dar cuenta, alternando la amable evocación personal con la exposición analítica rigurosa, del carácter sorprendente revestido por estas obras en el marco del repertorio teatral universal, poniendo de relieve el componente de reflexión teórica que recubre cada una de estas creaciones y anticipando la dirección seguida, en las páginas siguientes, por la disertación de la profesora Elnécavé: una desconstrucción de la obra de Joseph-Angel (artífice del concepto post-teatral y principal creador del movimiento) atenta especialmente a la naturaleza gráfica, antes que verbal, de los procedimientos compositivos puestos en juego por el autor.

Si la autoría del prólogo adquiere su justificación lógica a la luz del hecho de que la creación post-teatral de Joseph-Angel aparece citada y comentada en el *Diccionario del teatro* del prestigioso investigador de la Sorbona, la condición de semiólogo de este último se halla en relación con la orientación analítica, ya mencionada, que adopta Claudine Elnécavé en el desarrollo de su doctrina post-teatral. En efecto, el capítulo bibliográfico que cierra el libro destaca, tanto como por la abundancia de títulos citados, por la calidad de una selección que informa sobre el conocimiento por la autora de las principales teorías y experiencias del teatro occidental contemporáneo, así como sobre su preferencia por los referentes teóricos adscritos de alguna forma a la poderosa corriente semiótica que ha fecundado el campo de la investigación literaria y teatral en las últimas décadas.

Lo anterior nos conduce a la cuestión de la fertilidad crítica de una estética que, como pretende ser el Post-teatro, se presenta en el ámbito de la creación artística con una aureola de modernidad cuya piedra de toque científico va a venir

dada por la producción de una bibliografía crítica de naturaleza intrínseca, capaz de explicar e interpretar el Post-teatro desde los presupuestos de la propia creación post-teatral y, a la vez, de asentar sus apreciaciones en referencias teóricas conformadas por estudios generados por dicha creación. En este sentido, resulta pertinente recordar que, aparte de comunicaciones y ponencias dispersas en las actas de numerosos congresos teatrales, así como de buen número de conferencias pronunciadas por Joseph-Angel y por estudiosos e investigadores de su obra, la bibliografía post-teatral cuenta con un estudio de conjunto formado por los diversos artículos publicados en el primer número de esta revista *Teatro*, que constituye hoy por hoy la más completa referencia publicada en nuestro idioma sobre dicha temática y que se completa con varios artículos aparecidos más tarde en la revista *Barataria*, igualmente publicada por la Universidad de Alcalá. En el campo de la crítica internacional, el libro *Od Symbolizmu do Post-teatru*, recién publicado por la Fundacja Astronomii Polskiej de Varsovia, dedica su parte cuarta a cuestiones críticas y teóricas relacionadas con la estética post-teatral.

En la introducción al libro que constituye el objeto de esta reseña, Claudine Elnécavé plantea, bajo el título específico "Le Post-Théâtre. De la parole/mot au graphisme", la problemática constituida por la tradicional identificación entre palabra y grafía, con sus consiguientes repercusiones en la valoración del texto escrito. Frente a esta postura, el Post-teatro se presenta como una práctica creadora que no sirve directamente a la transmisión de ningún mensaje, si no es el del cuestionamiento de los términos tradicionales de la percepción escrita y escénica, basadas ahora en una reimaginación de la representación visual,

en detrimento de la primacía de la palabra y en términos que aportan un evidente placer intelectual al receptor. Dicha actitud de modernidad contestataria se conjuga paradójicamente con la preferencia del Post-teatro por los temas y obras clásicos del teatro universal, a cuya interpretación aporta una nueva perspectiva estética y semántica. En abono del vanguardismo de la actitud desverbalizadora, Elnécavé cita, junto a Artaud y Beckett, a Bob Wilson y a Jean Tardieu.

En el primer capítulo (“Un autre regard: pour une nouvelle approche de l’esthétique théâtrale”) de los cinco que forman *Du mot au graphisme*, la autora caracteriza la estética post-teatral como un proceso esencialmente creador, que genera un discurso de carácter plástico y, por tanto, extralingüístico, cuyo fin es el de suscitar un interrogante en el receptor, a cuyo subconsciente se dirige el modo de comunicación post-teatral. Se sirve para ello de medios expresivos diferentes del diálogo tradicional, que generan un diálogo plástico denominado por la autora “sobrediálogo”.

El capítulo segundo (“L’élargissement du concept théâtral”) pone de relieve cómo la manipulación de imágenes deparada por el post-teatro persigue como objetivo la alteración de los hábitos perceptivos del espectador, labor que se consigue mediante la transformación de los códigos teatrales puestos en juego por el teatro clásico y por las vanguardias anticlasicistas. El receptor es ahora un espectador/lector que se ve reflejado, a la manera de Alicia, en el espejo de una puesta en escena que lo incluye como elemento activo. Se produce así una interacción óptica entre el espectador y el signo/imagen, de la que deriva una ampliación de la temática teatral desde la pareja héroe/acción hasta la iconización imagen/símbolo.

El tercer capítulo (“Les rouages de la théâtralité plastique”) parte de la caracterización de la creación post-teatral como una dramaturgia “poeográfica”, animada de movimiento perpetuo, en la que cada pieza se rehace continuamente a través de medios propios y de la reutilización de los elementos teatrales convencionales. Son citados ahora procedimientos que incluyen las didascalias cromáticas utilizadas por Joseph-Angel en *Post-Macbeth* y en *Fedra cromática*, piezas post-teatrales que sirven a la autora para demostrar que el lenguaje gráfico se convierte, en la creación joseph-angeliana, en lenguaje gestual dotado de virtualidad esencialmente visual. El capítulo incluye la mención de otras piezas post-teatrales que se sirven de una pluralidad de elementos expresivos entre los que predominan los de carácter gráfico-plástico e incluso objetual. El recorrido por las obras post-teatrales se continúa en el capítulo siguiente (“L’espace ou le signifié éclaté”), si bien ahora la mención de las mismas es llevada a cabo desde una perspectiva analítica que converge en la reflexión sobre la categoría espacial que las sustenta. Jugando a veces con el vacío absoluto, materializado por la página en blanco, Joseph-Angel ofrece en sus obras un tratamiento espacial caracterizado por la libertad con que es utilizado un espacio maleable, en continuo proceso de conversión.

El capítulo quinto (“L’autre coté du miroir”) reviste un carácter sintético que se verá continuado en el epílogo (“Conclusion”) del libro. Se ofrece un esbozo de inventario de estas piezas iconográficas, así como una tabla en la que aquéllas resultan caracterizadas desde el criterio de los elementos teatrales que intervienen en cada una. Y se significa el carácter transgresor de la “otra mirada” con

que el post-teatro se acerca a la creación teatral.

Junto a las reservas, ya apuntadas, suscitadas por el aparato bibliográfico del libro, éste acusa también de alguna manera la evidente novedad estética del objeto abordado en la carencia de respuesta a una cuestión fundamental en toda práctica dramática, cual es la de su propedéutica escénica. En este sentido, el desarrollo de la estética post-teatral acabará, sin duda, por matizar la afirmación de la autora de que en esa *otra dramaturgia* suscitada por el Post-teatro "il n'y a pas de place pour l'acteur".

Por lo demás, resulta estrictamente de justicia destacar los aspectos externos de la edición que acoge *Du mot au graphisme*. El Instituto Catalán para la Investigación Teatral ha creado una joya tipográfica, no sólo por la presentación pulcra e inteligente, sino especialmente por el procedimiento consistente en reproducir, en la totalidad de las páginas pares de libro, buena parte de las páginas triangulares que conforman las treinta y tres *Obras Completas* de Joseph-Angel, desde el *Manifiesto del Post-teatro* hasta *Teatro en negro*. La selección ofrece, a la vez que una sucesión de gratas sorpresas para la vista del lector, una demostración palpable de los modos puestos en juego por la escritura post-teatral, modos que incluyen, junto a una mayoría de elementos gráfico-plásticos, las acotaciones volumétricas constituidas por la silueta del frasco de colonia en *Cyrano perfumado*, por las estrellas doradas en *Post-Galileo* o por la página especular en el *Evangelio de Mefisto*. Un detallado índice final da cuenta de las páginas en que aparecen, mencionadas o reproducidas, las *Obras Completas* del Post-teatro.

**Manuel Pérez**

GALÁN, Eduardo (Ed.), *Teatro Realista de Hoy. Lauro Olmo, Alonso de Santos y Eduardo Galán*, Zaragoza, Ed. Luis Vives (Colección Clásicos Edelvives nº 26), 1993.

Hay suficientes motivos para aunar en un mismo volumen una muestra representativa de la producción de Lauro Olmo, Alonso de Santos y Eduardo Galán. Nos lo permite el punto de vista artístico con el que se posicionan como dramaturgos de la contemporaneidad.

Tres son los momentos herederos de la estética dominante en los años 50-60, el Realismo Social, consecuencia artística que dominará el panorama tras el periodo de posguerra. Esta estética se prolonga en el tiempo: los años 50-60 serán los de Lauro Olmo, que se enfila tras Buero Vallejo y Sastre. De finales de los 60 a principios de los 80, coincidiendo con la transición democrática, se sitúa J.L. Alonso de Santos. Consolidado el sistema democrático, mediados de los 80, pervive el realismo con mayor libertad creativa, es la época de Eduardo Galán.

Enmarcados en esta línea estética hay que considerar las diferentes perspectivas desde las que los autores ejercen su actividad teatral, mediatizada por las circunstancias históricas, políticas y sociales, diferentes para cada uno de ellos. Pero mantienen vínculos importantes tales como la actitud crítica que late en cada obra y los hechos que llevan a escena, que pretenden ser una trasposición de la sociedad que están viviendo, con los problemas diarios, de ahí la presentación de hechos verosímiles. Son autores comprometidos con su espacio y época, siempre enfocando las tramas a partir de su momento vital.

Lauro Olmo presenta *Cuatro estampas en el tiempo*, este título aúna cuatro obras

cortas cuyo denominador común es cuatro consideraciones sobre la mujer escritas en periodos discontinuos, que van desde 1963, *La señorita Elvira*; 1973, *José García*; 1980, *La Benita* y 1988, *El orinal de oro*. Excepto la tercera, fueron representadas en *Instantáneas de Fotomatón* (1991). Este estreno múltiple fue ofrecido en el Centro Cultural de las Rozas.

Teniendo a un personaje femenino como protagonista, las obras de L. Olmo disienten entre sí en el modo de enfocar el tema y las motivaciones y la expectación que suscitan en el espectador o lector, mientras que las obras de J.L. Alonso de Santos y E. Galán tienen en común poner en escena temas sociales, tratando casos de corrupción policial y de menores con una base política subyacente.

El humor es un factor importante en los tres en su vertiente de deformación de la realidad. El humor es un globo que estalla cuando se ha acumulado demasiada tensión en el escenario. Incurren en el esfuerzo por mostrar diferentes psicologías y cómo estas aportan diferentes tonos dramáticos en la escena. Además les une caracterizar a sus personajes como algo cercano al tipo sin llegar a él, porque todavía son creativos.

En resumen, L. Olmo, Alonso de Santos y E. Galán además de una postura artística común, señalada antes, coinciden en emplear estrategias teatrales, aunque su aplicación sea ya individual.

La empresa de esta editorial al publicar este libro se sitúa en esta línea de recabar público joven. Los criterios que tienen presentes la hacen propicia para conseguir los objetivos programados. Precediendo a las piezas, el editor, Eduardo Galán, ha añadido una Introducción meditada que, por el efecto de ir de lo general a lo particular, se adentra en la materia. El primer acercamiento es a la época que enmarca la labor teatral de los autores; en segundo

lugar, da unos apuntes de lo que significa "teatro realista", género cuyas constantes son márgenes estéticos de las obras. Unos someros apuntes esbozan la trayectoria de los autores y todavía se reserva un espacio para hablar sobre las obras en sí. Acorde con la voluntad didáctica de la Colección Clásicos Edelvives se incluye al final un apartado de actividades para reflexionar sobre las obras y un acercamiento al campo teatral, bien mediante la "Guía de lectura" bien con el "Taller de investigación" y el "Taller de escritura y creación".

Con estos marbetes se intenta que el alumno comprenda las obras como productos estéticos de un individuo-artista observador de la realidad respecto a la cual adopta una postura crítica, de este modo la información que precede da al alumno elementos para reflexionar y juzgar las obras. Como ayuda para él se añade una breve bibliografía comentada y para ayuda del profesor se adjunta una "Guía" que le salvará en las discusiones que surjan en la clase, inevitables si se recomienda su lectura.

No nos creemos que este volumen haya sido el resultado de una mera intuición del editor. Las siguientes consideraciones demostrarán que no se dirige necesariamente a los EE.MM, aunque juzgamos que gran parte de su mérito se halla en acercar a los jóvenes los nombres y una muestra del trabajo de los dramaturgos más sobresalientes en los últimos años.

Una ventaja de este volumen es que se trata de la primera edición de algunas obras no publicadas hasta ahora como son: *La Benita* y *El orinal de oro*, de Lauro Olmo, y *Anónima sentencia*, de Eduardo Galán. La revisión de su edición por los autores, como se ocupa de resaltar el editor, la convierten en una fuente de consulta

obligada para los seguidores del teatro contemporáneo o para investigadores.

Si pensamos en las cualidades de las piezas, los valores que sobresalen por encima de todos son su modernidad, lo sabroso de sus textos y algo muy importante para una obra: que dé mucho juego. Y estas si lo hacen; apuntemos por ejemplo, el análisis psicológico de los personajes, cómo el espacio condiciona el desarrollo de la acción, o mejor el espacio como elemento dramático, qué efectos proporcionan los accesorios que aparecen en escena, la disposición de los personajes en el escenario... pero esto sólo pretende ser alguna sugerencia. Cuentan con un valor siempre aliado para convencer de su lectura y puesta en escena: se trata de piezas entretenidas con muchas posibilidades dramáticas.

**Sonia Garza Merino**

---

GIELLA, Miguel Ángel, *De Dramaturgos: Teatro Latinoamericano Actual*, Colección Dramaturgos Argentinos Contemporáneos, Ediciones Corregidor, Buenos Aires, 1994. 240 páginas.

Miguel Angel Giella, autor de *De Dramaturgos: Teatro Latinoamericano Actual*, es doctor en Filosofía y Letras por la Universidad de Laval, Quebec, y ejerce la docencia desde hace más de dos décadas en la Universidad de Carleton, Ottawa, Canadá, experiencia que ha compaginado con la investigación sobre teatro contemporáneo, esfuerzo que se ha reflejado en las numerosas conferencias, artículos y libros que han salido de su mano, entre los que merecen destacarse la

traducción de *El director y la escena. Del naturalismo a Grotowski* (1987) en la que colaboró, así como *Teatro Abierto 1981: Teatro argentino bajo vigilancia* (1992), ambas obras de excelente acogida por parte de la crítica especializada. Pertenece, igualmente, al Consejo Editor de varias colecciones sobre textos y estudios teatrales, tanto en su país de origen, Argentina, como en sus lugares de residencia, Canadá y España.

*De dramaturgos: Teatro latinoamericano actual* se compone de una veintena de artículos, - algunos ya conocidos a través de conferencias y/o de publicaciones, como informa el Prólogo-, que se aglutinan porque en todos ellos se hace hincapié en la relación entre teatro y sociedad. Las tres partes que componen este magnífico estudio abordan, desde ópticas diversas y con métodos variados, la más reciente actualidad teatral de Hispanoamérica y ello siempre en estrecha relación con el marco en el que surgen tales obras.

La primera parte, que se centra de forma exclusiva en la mencionada relación, da cabida a los siguientes artículos: "Teatro y sociedad: una relación conflictiva", donde el autor, después de considerar la doble faceta del teatro como texto dramático y representación, y de apreciar la sociedad como producto de una dinámica histórica cambiante, concluye afirmando la necesidad de que el teatro reconsidere su relación con el nuevo modelo social en que está inserto. En "El dramaturgo en una sociedad en crisis", Giella sostiene que el dramaturgo debe hacerse eco de "los problemas agudos de su tiempo" prestando especial atención a las angustias del individuo sumergido en una sociedad que no siempre le permite respirar. Los problemas derivados de si la crítica debe centrarse en el texto dramático o en la representación son abordados en

"Reflexiones sobre la crítica textual y la crítica de la representación", donde, después de constatar que el modelo ideal crítico sería aquel que respondiese a ambos aspectos, acaba señalando que su función residiría en orientar al creador y en educar al receptor, por lo que propone en unos muy interesantes puntos el desarrollo de esta función primordial de la crítica.

Partiendo de los conceptos de orden y justicia, que subyacen en concepciones estéticas y sociales, el estudioso argentino reivindica la intensificación de relaciones entre sociedad y teatro en "El juego de los espejos: refracción dramática y sociedad".

En "Los dramaturgos", segunda parte del libro, M.A.Giella ha recogido las entrevistas realizadas, en 1992, a los dramaturgos latinoamericanos Eduardo Pavlovski, Rodolfo Santana, Eduardo Rovner y Ricardo Monti, así como al dramaturgo Fermín Cabal y al crítico José Monleón, ambos españoles. En el caso de los creadores, se les ha preguntado, de una forma bastante generalizada, por su trayectoria teatral, deteniéndose en los principales hitos, obras y estrenos, de ésta. Dos preguntas han reaparecido con insistencia a lo largo de la charla con estos dramaturgos: su papel como directores, si es que éste se ha producido, o su opinión sobre la relación autor-director. En buen número de casos (Santana, Cabal, Rovner) se ha hablado de la relación entre autores de las dos orillas, de las similitudes que se advierten tanto en la estética como en la temática de los mencionados, pero también de Mauricio Kartun, Marco Antonio de la Parra, Roberto Cossa, Carlos José Reyes, José Sanchis Sinisterra, etc., relación que ha sido denominada por Fermín Cabal como "territorios literarios teatrales compartidos". En "Teatro latinoamericano: entre la política y el arte", José Monleón, uno de los críticos españoles

más expertos en teatro latinoamericano, habla de la recepción del hecho teatral latinoamericano en España en la década 1965-1975, haciendo hincapié en cómo los aspectos políticos de esta dramaturgia tuvieron amplia resonancia en nuestro país.

"Sobre textos teatrales", la tercera parte de *De Dramaturgos: Teatro Latinoamericano Actual* y la más analítica, recoge los estudios que sobre textos dramáticos concretos, y desde métodos diversos, Miguel Angel Giella ha realizado. En "El victimario como víctima en *Los siameses* de Griselda Gambaro", el estudioso emprende el análisis de esta obra literaria en relación con los factores historicosociales en que se ha producido, es decir, muestra cómo "el texto dramático pone de manifiesto sus estrechas relaciones con los elementos del contexto de producción". "Osvaldo Dragún: texto dramático y medios de producción" presenta el estudio de tres obras de este dramaturgo, -*Historia de mi esquina, Los de la mesa diez e Historias para ser contadas*-, como material en el que rastrear las marcas del proyecto estético en que fueron creadas, así como las marcas de los medios con que fueron producidas. La evolución desde la desilusión que provocó la vida sociopolítica argentina en los años 60, -reflejada en *Soledad para cuatro* de Ricardo Halac, con el precedente de *El puente*, de Carlos Gorostiza-, hasta la alienación social causada por la dictadura (1976-1983) y que está reflejada en *El acompañamiento* de Carlos Gorostiza, y *Lejana tierra prometida*, de R.Halac, es analizada por Giella en "Teatro Abierto 1981: de la desilusión a la alienación". Desde el humor negro, producto de la situación de terror vivida en la sociedad argentina, el estudioso disecciona *La nona* en "Aportaciones a la lectura de *La nona* de Roberto Cossa". A partir de *Mustafá*, de

Armando Discépolo, y de *Gris de ausencia*, de Roberto Cossa, se muestra, en "Inmigración y exilio: el limbo del lenguaje", cómo un lenguaje, o más bien su falta de dominio, puede impedir la integración de un individuo en su país de origen. En cierto modo continuación del anterior, "Transculturación y exilio: *La otra orilla* de Jorge Díaz", examina los conceptos de trasterrado, emigrante y exiliado a partir de la obra del argentino, para lo que se fija en factores como la edad, el sexo, el nivel sociocultural, etc. En "Fábula del hombre y el toro. A propósito de *Mirando al tendido* de Rodolfo Santana", Giella vincula los elementos imaginarios, poéticos, e incluso morales, de la obra del venezolano con estos mismos ingredientes de la fábula griega. Según Miguel Angel Giella, *El Cardenal* de Pavlovski resume dramáticamente cómo la sociedad actual, al alienar al individuo, le impide apreciar las contradicciones en que esta misma sociedad le obliga a vivir, lo cual es explicado en "Metáfora de la alimentación y discurso de la subjetividad en *El Cardenal* de Eduardo Pavlovski".

Del breve repaso hecho hasta aquí, es fácil deducir el interés que despierta *De dramaturgos: Teatro Latinoamericano Actual* de Miguel Angel Giella, y ello debido tanto a los temas que aborda, - siempre es bien recibida una publicación dedicada a la tan desconocida dramaturgia hispanoamericana actual-, como a la objetividad crítica, a la variedad en la elección de tan diversos métodos de análisis y, por supuesto, a la mirada tolerante y abierta con que acomete la tarea.

**Cristina Santolaria Solano**

---

GÓMEZ GARCÍA, Manuel, *El teatro de autor en España (1901-2000)*, Valencia, Ed. Asociación de Autores de Teatro, Colección "Damos la palabra. Ensayo", 1996.

Este libro constituye el cuarto título que saca a la luz la Asociación de Autores de Teatro (A.A.T.), dentro de la colección "Damos la palabra. Ensayo". Los anteriores fueron *Lo que fue Troya* de María José Ragué, *La situación del teatro en España* de Fermin Cabal y *Aproximación al teatro alternativo* de Alberto Miralles. Con este nuevo libro, la A.A.T. prosigue en su línea de publicar obras de carácter general y lo más amplio posible sobre el teatro español más reciente, siempre desde el punto de vista del autor (todos los autores de los distintos títulos de la colección son autores y miembros de la A.A.T.), pues, como indica J. García Verdugo en la nota preliminar que presenta el primer volumen, la finalidad de la colección es el "conocimiento y difusión de autores españoles vivos".

El libro de Manuel Gómez se divide en dos partes de similar volumen: el ensayo y los anexos. El ensayo a su vez se divide en doce capítulos cuya ordenación está realizada en base a un criterio estrictamente cronológico, pues dentro de cada uno de los capítulos se tratan todas las tendencias del teatro correspondientes a ese periodo. Hay que destacar la intención del autor de no limitarse exclusivamente a la literatura dramática, sino que ha recogido la labor de ciertas compañías, grupos, directores de escena relevantes en la reciente historia del teatro español, así como la labor del laboratorio de teatro dirigido por William Layton; si bien es cierto que no llega a detenerse demasiado en ninguno de estos aspectos, debido a las características del libro. En el periodo de postguerra se refiere

además a la labor de los Teatros Nacionales y da la lista de los dirigentes que se encargaron de llevarlos desde su creación hasta el final del franquismo.

En cuanto a los anexos, señala Manuel Gómez en su Introducción que comenzó este trabajo elaborando precisamente esta parte de su obra. Hay que decir que resultan de gran utilidad; en especial, "Autores españoles del siglo XX con obra estrenada (selección)", "Nómina de 429 autores españoles vivos, citados conforme al año de nacimiento"; "Cartelera madrileña de autores españoles estrenados en el siglo XX (selección)", y "Relación documentada de los miembros de la Asociación de Autores de Teatro". Este último consiste en una relación de fichas completas de los ciento veintisiete autores pertenecientes a la A.A.T., que incluye datos biográficos, obras estrenadas, publicadas e inéditas, así como los premios obtenidos por cada autor y su adscripción a un determinado movimiento.

De todos los volúmenes aparecidos hasta ahora en esta colección, posiblemente éste sea el más ambicioso, ya que pretende abarcar un periodo de tiempo muy amplio y una enorme cantidad de autores, con todas las ventajas y limitaciones que esto conlleva. Entre las ventajas, no es la menos importante la ingente acumulación de datos que su autor ha realizado, lo que convierte a este libro en un manual de consulta indispensable, sobre todo a la hora de acercarse a los autores más recientes. Entre las limitaciones, encontramos que la magnitud de la parte más puramente documental y de aportación de datos es muy superior a la reflexión sobre el teatro español del siglo XX, pues en ocasiones la referencia a los autores se convierte en una extensa enumeración de los títulos de sus obras; enumeración, por otra parte, sumamente útil, pues incluye obras originales y versiones realizadas por los

distintos autores; con indicación de si se trata de obras estrenadas, publicadas o inéditas.

Ya el hecho de incluir a una cantidad tan ingente de autores, en lugar de haber realizado una selección de los de mayor calidad o relevancia en la historia del teatro de nuestro siglo, nos da una idea de lo que es, en esencia, este libro: un testimonio de la obra de todos los autores españoles vivos, de todos aquellos dramaturgos que han aportado su grano de arena a la historia del teatro de nuestro país, muchos de los cuales posiblemente no habrían sido nunca objeto de la crítica universitaria. Su prologuista, Jerónimo López Mozo, lo califica acertadamente como "largo y caudaloso río de títulos y autores que discurre (...) a través de nuestro siglo". López Mozo recoge una hermosa cita de José Saramago en su prólogo en la que dice advertir el espíritu que ha alentado la escritura de este libro: "Ni siquiera los más injustos o los más necios pueden afirmar que esa tarea inmensa que es hacer cultura y tener ideas es cosa de unos cuantos tocados por el éxito o la fama. Es cosa de miles. Ninguna estrella de ninguna manifestación cultural brilla sin algo que la sustente. Ese sostén se llama autor desconocido. Cada uno de esos autores brilla con luz propia. Si ese esfuerzo no es reconocido, se irá apagando. Y entonces, nos podríamos encontrar con una escena más bien triste: la fuerza de la creación se vería debilitada. Tendríamos menos autores, menos ideas y menos formas de entendernos" (pág. 16).

Hay que decir, sin embargo, que la nómina de autores desconocidos se refiere especialmente al periodo actual, ya que el periodo anterior a la guerra civil está tratado de forma mucho más escueta (de las 120 páginas de que consta el ensayo, sólo 23 están dedicadas al periodo comprendido

entre el inicio del siglo y la guerra civil). Entre las omisiones más significativas se encuentra la de Galdós; en cambio, rescata a autores del pasado poco conocidos en su labor dramaturgica, como los novelistas Alberto Insúa, Emilia Pardo Bazán y Pedro Mata, o el periodista Leopoldo López. Por contra, el espacio dedicado al teatro realizado en España desde la entrada de la democracia hasta hoy, ocupa 45 páginas; desproporción que obedece a un deseo de poner el énfasis en los autores más recientes, quizá por ser los menos estudiados y sobre todo debido a un afán de desmentir la tan manida e interesada afirmación de que en la actualidad "no hay autores" en nuestro país. Es necesario recordar, sin embargo, que afirmar que hoy existen más de ciento veinte "autores" en nuestro país puede ser tan peligroso como afirmar que no hay ninguno, pues los autores de calidad aparecen difuminados entre un paisaje de nombres que no pasan de ser promesas en el mejor de los casos; en otros, como es sabido, se trata simplemente de fraudes creados al amparo de una política interesada precisamente en demostrar que no había autores españoles de calidad.

Entre las carencias más importantes encontramos que no hay un intento de relacionar el teatro español con el que se realizaba al mismo tiempo en el resto de Occidente -lo cual, desgraciadamente, no es una excepción en la historiografía de la literatura española contemporánea, sino que más bien se inserta en la tónica general-, ni tan siquiera con el teatro español de épocas pasadas, así como tampoco se explicita la relación con las distintas artes y el resto de componentes de la vida cultural; con lo cual se nos da una visión del teatro español muy limitada, tanto sincrónica como diacrónicamente.

Pese a que el autor en su introducción dice rechazar la clasificación por generaciones -y, de hecho, los capítulos no están estructurados por generaciones sino por periodos cronológicos-, lo cierto es que conceptos como el de "Generación del 98" o "Generación del 27" aparecen tratados de la manera más tradicional y, en cierto modo, convencional; así como los más recientes "Generación de la Transición", "Generación de los ochenta" y "Generación Bradomin"; e incluso propone el calificativo "Generación del 65" para los autores del llamado Nuevo Teatro Español, por haber empezado a dar a conocer la mayoría de ellos su labor en torno a esta fecha.

Para finalizar, diremos que se trata de un trabajo de carácter principalmente divulgativo, en el cual existe cierta falta de espíritu crítico; ello, unido a la abrumadora acumulación de datos, hacen que esta obra resulte imprescindible como libro de consulta pero insuficiente para comprender el complejo panorama teatral del siglo XX español.

**Berta Muñoz Cáliz**

---

RAGUÉ-ARIAS, María-José, *El teatro de fin de milenio en España (De 1975 hasta hoy)*, Barcelona, Ariel, Col. Literatura y Crítica, 1996

Nos encontramos ante un trabajo sin duda ambicioso, pues pretende abarcar el teatro realizado en España desde la entrada de la democracia hasta nuestros días, no sólo el escrito en lengua castellana, sino también el teatro catalán, gallego y vasco. A pesar del título del libro, en el caso de algunos dramaturgos la autora estudia

también las obras anteriores a 1975. A esto hay que unir los datos aportados en el voluminoso aparato de notas que aparece al final del libro y que incluye principalmente los listados de estrenos y publicaciones de más de un centenar de autores, además de las listas de ganadores de algunos premios teatrales (Lope de Vega, Calderón de la Barca, Marqués de Bradomin, Ignasi Iglésias, Álvaro Cunqueiro, Borne, Ciudad de San Sebastián, págs. 307-308; aunque se echa en falta el Tirso de Molina, lo que tal vez se deba a que muchos de los autores premiados son hispanoamericanos), además de los anexos.

Ragué señala cuál ha sido su principal propósito al escribir esta obra: "Hubo un momento, desafortunado, en estos veinte años transcurridos desde 1975, en el que se repitió injustamente la frase 'no hay autores'. Este libro es una evidente demostración de que sí los hay, y de que también los había cuando en los primeros años ochenta se insistía en su inexistencia" (pág. 12).

La autora parte de una idea básica: la de la "operación olvido", mediante la cual, a la llegada de la democracia, se decidió apartar a todos los autores que habían participado en la lucha contra el franquismo y se proclamó el tristemente famoso eslogan "no hay autores". A partir de ahí se fomentó la creación teatral entre las generaciones más jóvenes (especialmente mediante la actividad llevada a cabo por Guillermo Heras al frente del CNTE, uno de los puntales de dicha operación), escritores llegados de otros campos (poetas, narradores, filósofos; págs. 189 y ss., 239 y ss.), y se potenció a una serie de autores que, aunque se habían formado en el teatro independiente y generacionalmente coincidían con el "Nuevo Teatro", la escasa repercusión pública que tuvo su actividad durante la dictadura les permitía aparecer

ahora como una generación distinta (Fermin Cabal, Sanchis Sinisterra, Alonso de Santos; págs. 169 y ss.).

Sin embargo, contra la que parece ser la intención de la autora, el libro contribuye en cierto modo a esta "operación olvido", ya que centra su atención en los dramaturgos más recientes; de forma que Antonio Onetti, Ernesto Caballero, Rodrigo García, Sergi Belbel, Lluïsa Cunillé, Juan Mayorga o Lluís Anton Baulenas están estudiados con mayor detenimiento que Fernando Arrabal, Rafael Alberti, Lauro Olmo, Domingo Miras o Fermán Gómez, y algunos de ellos al mismo nivel que Francisco Nieva o Buero Vallejo, por poner sólo unos ejemplos. En el caso de que esto obedezca a un deseo de detenerse en la obra de los autores menos estudiados por la crítica - aunque en ningún momento se dice esto en el libro-, ello no quita que exista una descompensación que puede inducir a equívoco al lector no especialista. Si, como la autora señala, "las nuevas generaciones están sujetas a operaciones de promoción, a modas impuestas por los gustos de los gestores teatrales" (págs. 114-115), esta obra responde a esa expectación creada por los gestores, contribuyendo así a dicha operación de promoción.

El libro se divide en nueve capítulos. En los dos primeros, Ragué hace un rápido repaso por la obra de los autores que habían comenzado a escribir en el periodo anterior. El primero de ellos lleva como título "La tradición teatral en 1975", e incluye la obra de los exiliados, los autores realistas y la vanguardia. El segundo capítulo está dedicado al "Nuevo Teatro". A pesar de que, como la propia autora dice en varias ocasiones, algunos de los estrenos de estos dramaturgos son clave en la historia del teatro español de este periodo, lo cierto es que estos autores están tratados de forma muy somera.

El teatro comercial es el tema del capítulo tercero. El cuarto está dedicado a la política teatral, incluyendo tanto la llevada a cabo por el gobierno del PSOE como las propuestas del actual Subdirector General de Teatro, Eduardo Galán. Incluye además un anexo con la programación de los teatros públicos durante este periodo.

El capítulo quinto, que trata acerca del llamado "teatro alternativo", incluye dos anexos: "Grupos del País Vasco que tienen un espectáculo en programación posterior a 1994" y "Programación en 1995 de las ferias de teatro de Huesca, Palma del Río y Tárrega", sin que sepamos a qué criterio obedece tal selección.

El sexto lleva como título "Trayectorias que se consolidan" y abarca las trayectorias de Sanchis Sinisterra, Rodolf Sirera, Fermín Cabal y Alonso de Santos.

El capítulo séptimo, "Trayectorias que se inician", está estructurado de forma heterogénea, pues abarca, por un lado, el teatro escrito por mujeres autoras y por otro el de los autores, para seguir después con las obras que tratan acerca de Euskadi, tanto las escritas "Desde Madrid" como "Desde el País Vasco" y cerrarse finalmente con "El teatro catalán".

La obra de los autores gallegos, en cambio, aparece tratada en el capítulo siguiente: "Las jóvenes generaciones bilingües de la diversidad cultural", que trata a continuación de la obra de los jóvenes autores de Galicia, País Vasco, Cataluña, Valencia y Baleares.

El capítulo nueve, finalmente, está dedicado a "La generación que nace en torno al Premio Marqués de Bradomin".

A primera vista, da la impresión de que ha primado la acumulación de informaciones sobre la selección y la coherencia del libro, lo que hace que éste resulte más importante como banco de datos para futuros estudios que como

estudio en sí. Sin embargo, a pesar de su utilidad, hay que manejarlo con cierto cuidado, pues abundan los datos erróneos. En realidad, todo el conjunto de la obra da la impresión de haber sido escrita con cierta premura.

En cierto modo, nos encontramos ante una obra que describe el panorama teatral de todos estos años visto desde Cataluña: resulta significativo que el capítulo dedicado al "Nuevo Teatro" se abra con el epígrafe "El Premio Josep Maria de Sagarra" (pág. 49); o que, frente a la importancia que concede a la labor de los talleres de la barcelonesa Sala Beckett (págs. 210 y ss.), mencione sólo de pasada los del CNTE (ello a pesar de que algunos de los autores que estudia se formaron en ellos: Ignacio del Moral, Paloma Pedrero, Yolanda García Serrano, Luis Araujo, etc.); o que ni siquiera se mencione la labor llevada a cabo en los Teatros del Circulo, que durante seis años mantuvieron una programación basada fundamentalmente en la obra de autores españoles vivos. Quizá no sea ajeno a esta parcialidad el hecho de que la autora, por su residencia en Barcelona, no conozca de cerca la escena madrileña del periodo en que se centra el trabajo.

El libro contaba de salida con la ventaja de ser una obra necesaria, pues, hasta el momento, con algunas excepciones, no se ha publicado casi nada en este campo. Sin embargo, pensamos que no se cumplen plenamente los objetivos de este proyecto; pues, por otra parte, la autora no trata de establecer tendencias ni de proponer una alternativa a las clasificaciones ya tópicas. En suma, creemos que sigue siendo necesario el libro que explique realmente lo ocurrido con el teatro español desde la llegada de la democracia hasta hoy.

**Berta Muñoz Cáliz**

RÍOS CARRATALÁ, Juan A. *Estudios sobre Carlos Arniches*, Instituto de Cultura "Juan Gil-Albert", Alicante, 1994.

La aparición del compendio de ponencias leídas en el Seminario Internacional Carlos Arniches hacia finales de abril de 1993 con motivo del Cincuentenario del fallecimiento de Arniches que recoge el libro que analizamos responde a la necesidad de revalorar el teatro del dramaturgo alicantino.

El libro toca todas las parcelas de la obra teatral arnichesca; así el lector aprecia una evolución desde los primeros sainetes hasta sus obras más maduras. Queda claro que Arniches no pretendió ser un autor rupturista, pero sí existe en su obra una voluntad de búsqueda de innovación creativa sin renunciar a los géneros que tantos éxitos le habían proporcionado. Si eliminamos la función didáctica y moralizante y la tradición costumbrista del teatro de Arniches descubriremos al Arniches de la farsa y de la tragedia grotesca.

Todos estos aspectos son revisados en el volumen editado por Juan A. Ríos. Además en las diecisiete ponencias que componen el libro han participado otros tantos estudiosos de todo el mundo, lo que le otorga un carácter múltiple y complejo.

El libro desgaja y se sirve de una documentación valiosa (cartas, críticas teatrales de los periódicos de la época, etc.) a la hora de ofrecer al lector una visión total y desconocida de la obra de Arniches y así revisa todos los géneros y aspectos de la dramaturgia arnichesca paseando al lector por el género más popular: el género chico, el costumbrismo, el melodrama; por su obra más ecléctica e internacional representada por la farsa grotesca. Llamen la atención del lector el capítulo dedicado a su etapa argentina, más desconocida, y el dedicado a las adaptaciones cinematográficas de la

obra del alicantino, cuya mejor representante será *Calle Mayor* de J. A. Bardem, que ganó el Premio de la Crítica en 1956 en la Mostra de Venecia.

Este libro supone un punto de arranque importante para los estudiosos de Carlos Arniches ya que propone un Arniches más ambiguo, complejo que no se encuentra encasillado entre los autores de teatro puramente cómico. Debemos conceder a su obra un estudio más profundo que otorgue mayor peso a su segunda etapa en la que la risa trivial del sainete se mezcla con lo grotesco, con la iniciación de una "esperpentización" que había pasado desapercibida por culpa de prejuicios y tópicos.

En este sentido, nos encontramos ante una obra valiosa en tanto en cuanto puede suponer un ejemplo a seguir por otros colectivos nacidos sobre todo del mundo universitario que signifique un estudio y discusión más profundos de nuestro teatro contemporáneo. No sirve estancarse en la superficialidad.

**Rocío Letón Rojo**

---

SANCHÍS SINISTERRA, José, *Trilogía americana*, edic. de Virtudes Serrano, Cátedra, Letras Hispánicas, nº376, Madrid, 1996

Nadie duda en este momento de que José Sanchis Sinisterra es, junto con Fermín Cabal o J.L. Alonso de Santos, una de las más destacadas y reconocidas figuras de lo que se ha dado en llamar el teatro del posfranquismo. Entendiéndolo así, la editorial Cátedra, en su colección Letras Hispánicas, ha publicado recientemente la *Trilogía americana* de Sanchis Sinisterra,

trilogía aparecida ya en 1992 en la colección teatral de *El Público* (nº21). La nueva edición, según palabras de Virtudes Serrano, presenta muy escasas variaciones sobre su precedente, la más importante de las cuales es el nuevo orden en el que se publican los textos: *Naufragios de Álvaro Núñez o La herida del otro*, *Lope de Aguirre, traidor* y *El retablo de Eldorado*.

José Sanchís, cuya formación en el mundo teatral se remonta al mundo universitario, es, desde 1977, el director del Teatro Fronterizo, colectivo cuyo nombre alude a su interés por esa cultura de la marginalidad, producto, muchas veces, del mestizaje cultural, mestizaje que en esta trilogía se ha convertido en signo de identidad al mostrarnos a un autor español profundamente arraigado en Latinoamérica. Estas tres obras, aunadas por una temática que tiene como epicentro las relaciones entre vencedores y vencidos durante el descubrimiento y conquista de América, poseen una muy diferente estructuración como ha estudiado Virtudes Serrano en su magnífica introducción.

En esas páginas (11-77) dedicadas a presentarnos la trilogía, la estudiosa e investigadora, antes de adentrarse en el estudio pormenorizado de cada una de las obras, ha revisado los principales acontecimientos de la trayectoria vital y profesional de Sanchís Sinisterra, a la par que ha hecho un repaso de la dramaturgia española que en los últimos años se ha dedicado a revivir a las más destacadas figuras que intervinieron en el descubrimiento y conquista del Nuevo Mundo, tal es el caso de Cristóbal Colón, Hernán Cortés, Fray Bartolomé de Las Casas, etc., por sólo citar unos ejemplos, actividad de la cual ya había presentado un importante anticipo en las páginas de esta revista (*vid. Teatro*, 6/7, diciembre, 1994 - junio, 1995, pp.127-138).

Las obras que componen esta trilogía, a pesar de su aparente disparidad, cuentan con una serie de rasgos que las vinculan necesariamente con esa dramaturgia fronteriza que caracteriza a Sanchís Sinisterra, a saber, esa omnipresente intertextualidad que aquí se convierte en sustento e ingrediente indispensable de sus creaciones; la atención a esas figuras más o menos marginales de la Historia y de las historias; la conjunción de registros actuales y clásicos; y el metateatralismo, rasgos éstos que también podemos descubrir en otros miembros de su generación: piénsese en la mezcla de registros existentes en *¡Viva el Duque, Nuestro Dueño!* de Alonso de Santos, en la marginalidad de los personajes de *Caballito del diablo* de Fermín Cabal o de *La estanquera de Vallecas* de Alonso de Santos, o en ese metateatralismo que es ingrediente incuestionable en las obras de los dos autores mencionados o de Ignacio Amestoy.

Cada uno de los textos está minuciosamente anotado, prestando atención la editora a la "aclaración de términos arcaicos o inusuales" (aclaraciones que completan el "Glosario" que el propio Sanchís ha adjuntado a *El retablo de Eldorado*); a los comentarios de carácter dramático que ayudan a desentrañar la compleja estructuración de las obras; y, sobre todo, a apuntar los procesos intertextuales que se han producido: *El retablo de Eldorado* ha bebido, como el propio autor reconoce al principio de la obra, en el cervantino *Retablo de las maravillas*, pero también en Mateo Alemán o en la poesía de Juan de Castellanos, y, por supuesto, en las crónicas de Fray Bartolomé de Las Casas, Bernal Díaz del Castillo, o más concretamente, en la *Historia General y Natural de las Indias*, de G.Fernández de Oviedo. Para la creación de *Lope de*

Aguirre, *traidor*, Sanchis ha tomado como base la *Jornada de Omagua y Dorado. Crónica de Lope de Aguirre*, de F. Vázquez-Pedrañas de Alместo, así como las crónicas del propio Lope de Aguirre. Los *Naufragios* de Álvarez Núñez Cabeza de Vaca le han servido al dramaturgo como sustento a su *Naufragios de Álvarez Núñez*, obra que abre esta trilogía cuya escritura se ha prolongado algo más de una década (1977-1990 aproximadamente). Para hacer patente esa intertextualidad a la que aludimos como componente indispensable de toda la creación de Sanchis, hasta el punto de permitirnos hablar de una "dramaturgia de cohesión", Virtudes Serrano ha realizado una intensa labor de documentación que le ha llevado a descubrir la procedencia de cada pasaje o réplica de los personajes con el fin de mostrar el proceso de creación-cohesión. Su labor se ha culminado con una completa y actualizada bibliografía, material indispensable para cualquier estudioso que pretenda acercarse al trabajo creador de José Sanchis Sinisterra.

Si alguna objeción nos atrevemos a hacer a esta edición de Virtudes Serrano es nuestro pesar a causa de la reducida amplitud de la presentación general del autor y de la obra con que se inicia su estudio, aunque comprendemos su voluntad de no reincidir en datos proporcionados en otras ediciones.

Consideramos de gran utilidad la presente edición de la *Trilogía americana*, y la recomendamos, en primer lugar, a cualquier aficionado a la lectura, y más si ésta es dramática; a los estudiosos que pretendan obtener un amplio y documentado estudio de esta trilogía de Sanchis y, también, a las personas vinculadas al teatro como espectáculo y que indagaran en las aportaciones de la nueva dramaturgia a la búsqueda de textos, los

cuales encontrarían en las notas aclaratorias de carácter dramático una indispensable ayuda para el montaje.

**Cristina Santolaria Solano**

---

SANTOLARIA SOLANO, Cristina, *Fermin Cabal, entre el realismo y la vanguardia*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares, Colección "Anexos de la revista *Teatro*", 1996.

Tras la publicación de los libros de los profesores Ángel Berenguer (*Teoría y crítica del teatro*) y Manuel Pérez (*El teatro en Alcalá de Henares: recepción y crítica (1992-1994)*), el de Cristina Santolaria constituye el tercer título que sale a la luz dentro de la colección "Anexos de la revista *Teatro*".

Como señala su prologuista, L. García Lorenzo, el libro de esta autora viene a cubrir un hueco importante, tanto por el estudio pormenorizado que realiza de la obra de Fermin Cabal como por el de los grupos independientes en los que éste estuvo integrado antes de emprender su trayectoria individual como dramaturgo. También destaca la extensa bibliografía que aporta la autora, imprescindible para quien pretenda adentrarse en el estudio de la obra de este autor.

El título del libro viene dado porque, según la autora, toda la producción de F. Cabal "se mueve en unos parámetros que van desde el hiperrealismo a una vanguardia que invade casi todos los elementos de la creación dramática" (págs. 231-232), tal y como se encargará de demostrar a lo largo de los distintos capítulos que lo componen.

El análisis de las obras ha sido realizado desde la perspectiva totalizadora del espectáculo teatral, y no únicamente desde el punto de vista del texto dramático. Así, junto al análisis textual, aparecen datos referidos al reparto que interpretó la función, dirección escénica, escenografía, local en que se realizó el montaje, recepción del público y la crítica, y contexto histórico en que se estrenó. Todo ello, en el marco de los acontecimientos teatrales más relevantes que tuvieron lugar durante la temporada en que se estrenó cada una de las obras.

Según señala la autora, "la metodología empleada para el análisis de los textos es una versión algo libre del método propuesto por A. Ubersfeld e *Lire le théâtre* (...) aunque sin perder nunca de vista las pautas marcadas por otros estudiosos que han revisado el texto teatral desde una perspectiva sociológica o desde la teoría de la recepción" (pág. 12). De este modo, dentro del análisis propiamente textual, la autora analiza cada obra desde una perspectiva lingüística (abarcando los planos fónico, morfosintáctico y léxico), y sociolingüística (en función del grupo social al que pertenecen los distintos personajes), que abarca tanto los diálogos como las didascalias; así como la estructura, división por escenas y secuencias, estudio cuantitativo de las intervenciones, estudio de los personajes, espacio y tiempo en que se desarrolla la función, etc. A este análisis inmanente del texto teatral la autora añade otro tipo de observaciones, como la influencia de David Mamet y del realismo sucio norteamericano en las obras más recientes del autor.

Comienza el libro con un capítulo dedicado a los inicios de Fermín Cabal como escritor ("La literatura: siempre, también en los primeros años"), que da cuenta de sus primeras lecturas, sus

preferencias literarias, su afición al cine y la influencia que esto ejercería en su dramaturgia posterior, los primeros contactos con el mundo del teatro, etc.

El capítulo siguiente, titulado "Las aficiones se encauzan: el teatro independiente", analiza este movimiento teatral a nivel general, y los grupos en los que participó Fermín Cabal en particular ("Los Goliardos", "Tábano", "El búho"), centrándose en los montajes en los que éste intervino como "encargado de la dramaturgia" (según la terminología al uso en las creaciones colectivas); así como en los textos que firma como autor.

Un nuevo capítulo, "A medio camino entre el teatro independiente y la creación individual: *Tú estás loco, Briones*", se centra en el análisis de esta obra, que supone el inicio de la labor teatral del dramaturgo en solitario, aunque sin desprenderse totalmente de los modos del teatro independiente. La autora aborda también aquí la etapa de los teatros estables, a la que dedica unas páginas de su estudio, para centrarse después en la Sala Gayo Vallecano, a la que Cabal en aquel periodo estuvo vinculado durante tres años.

Su colaboración con el director Ángel Ruggiero da pie al siguiente capítulo: "Un encuentro afortunado: Ángel Ruggiero", en el cual se analizan tres obras fundamentales de la producción del autor: *Fuiste a ver a la abuela???*, *Caballito del diablo* y *Ello dispara*, que tienen en común a Ruggiero como director e impulsor de sus montajes. Según C. Santolaria, "Cabal está en deuda con esta figura que le proporcionó no sólo unos conocimientos sobre el mundo teatral, sino también una valentía para afrontar los más polémicos temas con técnicas totalmente innovadoras" (pág. 121).

Bajo el título "Realismo y humor: el camino hacia el éxito", la autora estudia las obras *Vade Retro!* y *¡Esta noche, gran*

*velada!*, a las que considera diametralmente opuestas a las obras analizadas en las páginas anteriores, y que suponen su consagración como dramaturgo, puesto que se trata de creaciones más asequibles a un público mayoritario, debido a la clave realista en que han sido escritas (pág. 123).

El siguiente capítulo, "La tercera vía", viene dado por una afirmación del propio Fermín Cabal, quien señaló su deseo de situarse "en un espacio intermedio entre el teatro comercial y los ghettos vanguardistas; una especie de tercera vía que me permita llegar a un sector amplio de público (y por lo tanto vivir del teatro) sin hacer concesiones a la galería" (pág. 179). Las obras analizadas ahora son *Travesía y Castillos en el aire*, ambas creadas y estrenadas en la década de los noventa. Una de las principales diferencias que la autora encuentra con respecto a las obras anteriores es que mientras en aquellas se presentaba a grupos marginales (boxeadores, toxicómanos, curas de un convento, nostálgicos del franquismo...), las obras de los años noventa están protagonizadas por unos españoles de nivel sociocultural elevado, de modo que "Por primera vez en su trayectoria, F. Cabal fija su mirada en un grupo social que no puede explicar sus errores como consecuencia del medio en el que han crecido, sus vidas son así porque ellos así lo han querido" (pág. 190).

El estudio de la profesora Santolaria no se limita a las creaciones originales del propio Fermín Cabal sino que abarca también las adaptaciones por él realizadas, a las que la autora dedica el último capítulo de su libro.

Tal y como se puede deducir de lo expuesto hasta aquí, se trata de un trabajo riguroso y detallado, ampliamente documentado (incluyendo entrevistas inéditas con el propio autor), que

contribuye al conocimiento del teatro español contemporáneo a través de uno de sus más autores más representativos. Como única -y cuestionable- objeción, diremos que el rigor en la utilización de un método de análisis textual que se aplica punto por punto a cada una de las obras, y que se explica por el hecho de que el libro es fruto de la tesis doctoral de la autora, en ocasiones dificulta su lectura. Por el contrario, consideramos que su principal acierto reside en el hecho de haber estudiado cada una de las obras del dramaturgo no sólo como texto sino como espectáculo teatral; ello, unido a la seriedad del trabajo, hace que esta obra resulte necesaria a todo aquel que quiera acercarse al estudio del teatro español de estos últimos años.

**Berta Muñoz Cáliz**

---

TERUEL POZAS, Miguel (1994) *Tom Stoppard: la escritura como parodia*, Dpto de Filología inglesa y alemana, Universitat de València, Serie Crítica, Colección Teatro Siglo XX, 269 p.

Imaginense, por un momento, un *Hamlet* representado en el vertiginoso récord de quince minutos, e incluso susceptible de ser reducido a un tercio de este tiempo y por tanto a su mínima expresión; imaginense que Rosencrantz y Guildenstern, personajes secundarios y prescindibles de la excelsa tragedia, adoptan el lenguaje del absurdo en su contemplación impotente de la corrupción de Elsinore, que el inmenso misterio de un asesinato se explica por un estúpido accidente doméstico producido al intentar atrapar una mosca renuente, o que un

sesudo profesor universitario asiste a un congreso de filosofía en Praga con el secreto propósito de presenciar el encuentro futbolístico internacional que va a tener lugar allí y en el avión pasa auténticos apuros para disimular en lo posible una revista de desnudos femeninos... Poco menos que peregrino resulta concebir el encuentro entre Joyce, Tzara y Lenin en la Suiza de 1917 con ocasión de la puesta en escena de *The Importance of Being Earnest*, así como no podemos evitar cierta aprehensión ante la vulnerabilidad física que una visita al dentista puede producir si el médico resulta ser el marido de tu amante y si, para colmo, su enfermera, aparte de tu mujer, es a su vez amante y cómplice de éste.

Desde luego, no cabe duda de que tan singulares e hilarantes planteamientos temáticos resultan atractivos, reconfortantes e inhabituales; tales situaciones, desarrolladas con habilidad e ingenio, han de suscitar el entusiasmo del gran público. Y ésta es la grandeza y al mismo tiempo la miseria de Stoppard: su ingenio y su maestría lingüística constituyen la clave de su extraordinario éxito, el triunfo total de un autor polifacético, controvertido y perspicaz conocedor de distintos medios de comunicación cuya extraordinaria brillantez intelectual -liberalismo no problemático- e impecable factura técnica de sus obras dramáticas -puro malabarismo verbal- han sintonizado con el exigente gusto de un público mayoritario de habla inglesa, hasta el punto de que ha sido tildado como "the Great Comforter of the middle class". La renovación de la escritura dramática que ha supuesto la obra de Stoppard merecía, en este sentido, una llamada de atención para el público español, no muy avezado en lo que se refiere a la innovación teatral en sentido amplio. Al menos, sólo ello explica que en España únicamente contemos con la

traducción de dos obras tempranas de Stoppard -*Rosencrantz y Guildenstern están muertos* (1964), *El verdadero inspector Hound* (1968)-, y algunas referencias críticas dignas pero escasas del que sin duda constituye ya un clásico contemporáneo. La oportunidad de una monografía dedicada a dicho autor, como es el caso que nos ocupa, parece justificarse así con creces, tanto más en cuanto que no sólo posee un carácter altamente informativo sino que está extraordinariamente bien documentada y no omite los puntos más conflictivos de la trayectoria artística y los presupuestos ideológicos de un autor escurridizo e inclasificable establecido sin discusión en la inocuidad del *establishment*.

En parte resultado de una investigación previa más extensa del autor de 1991, en concreto su tesis doctoral centrada en torno al mito y la parodia y ejemplificada en Shakespeare, Bond y Stoppard, los objetivos de este estudio se delimitan con nitidez en el intento de proporcionar una visión global de la producción dramática de Stoppard hasta 1990, momento en el que la obra que le había consagrado definitivamente en el Festival de Edimburgo, *Rosencrantz y Guildenstern están muertos* (1966), se va a llevar al cine, incidiendo así mismo en los rasgos estructurales, temas y personajes de sus obras y el examen minucioso del papel de la parodia intertextual en sus textos. Más allá, por tanto, de la habilidad stoppardiana en la adaptación a los diferentes medios técnicos -radio, televisión, cine-, como cabría esperar, se enmarca con acierto la clave de su dramaturgia en la creación de un teatro "teatral", teatro que habla del teatro y se alimenta de su más sagrada tradición a la vez que se opone a las tendencias de escritura dramática de su tiempo, tanto al teatro comprometido o naturalista como al

teatro del absurdo, aún acusándose una innegable inflexión beckettiana en su obra. Stoppard se instala de lleno así en un ludismo autorreferencial y culturalista en el que es indispensable la complicidad del lector. Miguel Teruel demuestra, por ejemplo, que Stoppard se muestra especialmente ágil y habilidoso en el tratamiento paródico de tramas ajenas.

En este sentido, como ya se nos advierte desde el título de la monografía que venimos comentando, Stoppard se singulariza ante todo por su magistral uso de la parodia, si bien por ésta hemos de entender un concepto amplio a la manera de Linda Hutcheon que se acerca a la noción de *intertextualidad* o *hipertexto*, es decir, no se refiere tanto al tratamiento burlesco de un modelo previo sino a su carácter de variante sobre el mismo. La parodia se expresa en múltiples planos, desde el uso caricaturesco de los clichés o estereotipos de género (el boletín de noticias que proporciona información relevante para la trama con absoluta precisión, la doncella indiscreta, jergas sociales, etc) hasta la adopción de una solemne cita de Lear para sancionar el desalentador episodio de la caza del insecto: "Como moscas en manos de niños traviesos somos para los dioses...", e incluso la identificación de situaciones y personajes con obras sobradamente conocidas. Así es el caso de los guiños intertextuales de *Travesties* con la obra que los personajes de la misma pretenden escenificar, *The Importance of Being Earnest*, lo que se advierte por ejemplo tanto en la ridiculización de la verbosidad joyceana como del sentido comprometido de la ortodoxia leninista, proporcionándonos a la vez el supremo espectáculo de un Tzara practicando el juego del *cadáver exquisito* con un soneto de Shakespeare. Afortunadamente se nos describe con detenimiento la pirotecnia

esencialmente lingüística de sus textos -dobles sentidos, alusiones, etc- tarea divulgativa realmente de agradecer para el lector no nativo. Por otra parte, la parodia shakespeariana, más allá de las citas ocasionales y reconocibles, a veces se ejerce sobre obras concretas, ya sea la reescritura de *Hamlet* con tintes beckettianos o el tratamiento de *Macbeth* como denuncia frente al totalitarismo de los países del Este y la ausencia de libertad de expresión. Resulta anecdótico, en otro orden de cosas, el uso original que hace este autor en algunas de sus obras de un lenguaje imaginario, inventado, que sólo adquiere sentido a través de la representación, porque Stoppard, como Miguel Teruel pone de manifiesto, es uno de los autores dramáticos más conscientes de la necesidad de pensar los textos en relación estrecha con su funcionamiento escénico, y de hecho éstos reciben constantes modificaciones que resultan de las experiencias previas de su puesta en escena.

Por último, Miguel Teruel nos hace partícipes de las implicaciones ideológicas de la escritura stoppardiana, generalmente denostada como superficial y conservadora. En este sentido, se nos expone la legitimidad de una opción estética personal que se reconoce conscientemente fuera del compromiso social del arte y que a través de una escritura desenfadada obtiene auténticos hallazgos en la apuesta por la reivindicación de una nueva ética basada en la libertad individual, sobre todo la libertad de expresión, frente al absolutismo del Estado. Resulta más que oportuna al respecto la consideración de la labor de Stoppard a la luz de las últimas corrientes de pensamiento crítico anglosajón tales como el materialismo cultural, en concreto en lo que se refiere al debate sobre el funcionamiento efectivo de la lectura

contemporánea de los clásicos y lo que ésta supone de reforzamiento de un mítico cultural. No obstante, quizá complementaria de forma útil esta monografía imprescindible para el público español la profundización en ciertas constantes recurrentes en la obra stoppardiana asimilables a lo que se viene denominando postmodernidad teatral: intertextualidad, *collage*, parodia, paradoja metaficcional, mecla de realidad y ficción, culturalismo, fragmentación, ambigüedad, heterogeneidad, deconstrucción, crítica del modelo de profundidad, etc. Extraer las consecuencias de una serie de estilemas recurrentes en su escritura significa, entre otras cosas, poner en entredicho la máxima wildeana que a menudo ha servido de justificación a Stoppard: lo importante es que la obra esté bien hecha pese a que su mensaje sea "nothing about anything" (79). De nuevo reincidimos, no por azar, en la defensa, frente al modelo hermenéutico, de una erótica del arte.

**M<sup>a</sup> Ángeles Grande Rosales**

---

VERSÉNYI, Adam, *El teatro en América Latina*, Trad. De Carmen González Sánchez y Carlos Martín Ramírez, Cambridge, Gran Bretaña: Cambridge University Press, 1996

Esperada y esmerada traducción de un texto que supone indudablemente un adelanto por parte de la crítica teatral en lo que a la escena latinoamericana respecta, el libro de Versényi persigue, y en general consigue, señalar aquellas características que definen lo peculiarmente latinoamericano dentro teatro del teatro. Las tópicas divisiones entre países y épocas,

con sus correspondientes preocupaciones temáticas, quedan ahí relegadas a la continuidad de técnicas y temas que se van paulatinamente forjando en una tradición teatral latinoamericana reconocible como tal.

La tesis central del libro sería la fusión entre religión, política y teatro, y sus mutaciones a través del tiempo, que el autor registra como constante del teatro en América Latina. El énfasis, pues, cae en el espectáculo destinado a un fin social concreto, desde ritos y ceremonias precolombinos, luego adaptados a la colonización, al montaje teatral en un escenario dado, que puede ser la calle, la plaza o un local teatral. Sintomático de esta actitud mimética prevaleciente, será ya la recepción que Cortés prepara teatralmente - nunca mejor empleando el término- a la llegada de doce frailes franciscanos, cuyo número apostólico de por sí subraya ese grado de preparación. Al arrodillarse el conquistador, con aureola e indumentaria de un dios, ante los representantes de la Iglesia, la labor evangelizadora de ésta queda dramáticamente impulsada.

Es ya lección de una función teatral con fines inmediatos (en este caso, facilitar la conquista y colonización, naturalmente) no pasaría desapercibida, y tanto dentro como fuera de la Iglesia y del *establishment*, sería aprovechada una y otra vez, y hasta la actualidad. El motín - y masacre teatral que se dio en la Cuba colonial en 1869 (100), y la quema en 1981 de un teatro en Buenos Aires (284), no hacen sino confirmarlo. Al usurpar los colonizados la idea de teatro com tática, se irá forjando ahora un espectáculo que invierte los valores del colonizador, lo que no deja de implicar simultáneamente un cambio de técnicas y perspectivas que trascienden el enfoque temática o mensaje. Si la actuación de Cortés borra la líneas divisoria entre actor y

público, escenario y mundo, ahora no se le pide simple sumisión al espectador, sino aún mayor entrega y participación en una representación que provoca resistencia, cuando no abierta rebelión. La dicotomía civilización-barbarie, Sarmiento-Martí, campo-urbe se ve plenamente reflejada en un teatro que, sin dejar de nutrirse del europeo, se propone radicalizar aún más sus premisas sociales, a la vez que cribar al máximo toda y cualquier reminiscencia de colonialismo psicológico.

El teatro así se convierte en la antesala de la reforma social, desde el teatro bufo y el mambí cubano al gauchesco argentino y el drama criollo. Cabal heredero de esta tradición basada en la tríada religión-teatro-política será una forma teatral netamente latinoamericana actual, a saber, el llamado Teatro de liberación, complemento de la teología de igual nombre: el ejemplo de cortés queda ahora desprovisto de toda manipulación interesada, pues será el pueblo oprimido el que defenderá sus propios intereses de acuerdo a una justicia cristiana, lo que podría facilitar una conversión religiosa desde la igualdad.

En su reseña a la edición en inglés (*Bulletin of Hispanic Studies*, LXXXIII, 3 [julio, 1996], 333-334), objeta Peter Beardsell que Versényi limita su estudio a los elementos latinoamericanos de un teatro que no puede obviar influencias europeas, lo que le lleva a dedicar poca atención a aquellos dramaturgos (de primera fila, en algunos casos) que no compartan ese criterio latinoamericanista. El propio crítico, sin embargo, admite ahí (334) que la intención del autor era justamente ésa de identificar lo autóctono, elemento hasta ahora ignorado, o impreciso, dentro de la crítica tradicional en medida considerable. Aunar ambas tradiciones teatrales hubiera supuesto otro libro, el tan anhelado texto que por fin lograra desentrañar de manera

más definitiva que hasta ahora diferencias y semejanzas, entre las cuales, resaltaría sin duda alguna una preocupación que el libro de Versényi ya adelanta, siquiera por insinuación, o sea, la relación que el teatro reformista latinoamericano guarda con un teatro popular-político que también se ha dado en Europa en determinados momentos y por determinados grupos (teatro anarquista, café-teatro, teatro clandestino, teatro de obreros, etc.).

Versényi, para repetirlo, nunca se propuso semejante estudio, para el cual, sin embargo, ha dejado con este libro uno de los hitos más brillantes y orientadores en el camino que aún queda por andar hacia ese futuro texto más global.

**Eugenio Suárez-Galbán Guerra**

---

*Teatro, sociedad y política en la España del siglo XX.* Ed. y coord. de M<sup>a</sup> Francisca Vilches de Frutos y de Dru Dougherty, en *Boletín de la Fundación García Lorca*, nº19-20, Diciembre, 1996, Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1987, 403 págs.

Acaba de hacer su aparición este número doble del *Boletín de la Fundación García Lorca* que recoge las ponencias de las jornadas que, en el mes de mayo de 1996, Isabel García Lorca, presidenta de la Fundación García Lorca, y Manuel Fernández Montesinos, con la colaboración de José Velasco, director de la Residencia de Estudiantes, organizaron con el tema "Teatro, sociedad y política". El volumen que nos ocupa recoge dichas conferencias más otras ponencias que versan sobre el mismo tema, todas ellas coordinadas por

M<sup>a</sup> Francisca Vilches de Frutos y Dru Dougherty.

Los editores y coordinadores de este volumen han guiado sus pasos por la reflexión del poeta granadino según la cual teatro y sociedad deben permanecer indisolublemente unidos, lo que les ha llevado a organizar el presente libro en seis grandes apartados, de los que a continuación daremos cuenta, a los que se suma la revisión bibliográfica que el profesor Andrew A. Anderson realiza periódicamente sobre el tema lorquiano.

MARCO SOCIOPOLÍTICO EN EL PRIMER TERCIO DE SIGLO. NUEVAS DIRECTRICES DEL PENSAMIENTO es el apartado con el que se abre el texto que nos ocupa, en el que se han agrupado los siguientes trabajos: "Política y melodrama en el teatro de Galdós", donde Gonzalo Sobejano, tras definir con extremada precisión el melodrama, pasa revista a la producción galdosiana, deteniéndose con especial interés en *La fiera*. Con este artículo pretende su autor matizar su aportación de 1970 "Razón y suceso de la dramática galdosiana". En "Política y moral en el teatro comercial a principios del siglo XX", el profesor Serge Salaün muestra la actitud aparentemente contradictoria de la burguesía de finales del siglo XIX y primeras décadas del XX, que se asignó la tarea de vigilar y prohibir en función de unos valores morales, pero no por ello dejó de consumir esos productos teatrales que prohibía y negoció con ellos. En este estudio ofrecido desde una perspectiva innovadora y perfectamente documentado, muestra también cómo el teatro corto se convirtió en "una máquina cultural de seducción política" (p.28). C.Brian Morris, en "La ciudad babilónica en el cine y el teatro", parte de ese símbolo -Babilonia-nacido en el siglo XIX para referirse a esas grandes urbes destinadas a perder su

armonía humana y espiritual, y en cuya difusión participó activamente el cine, para intentar encontrar sus manifestaciones en *La hija del capitán*, de Valle-Inclán, y en *El hombre deshabitado*, de Alberti. En "El teatro de la subjetividad y la influencia del psicoanálisis freudiano", José Paulino Ayuso apunta la enorme influencia que *La interpretación de los sueños* de Freud ejerció en el teatro de destacadas figuras como Unamuno, Azorín, García Lorca, Claudio de Torre, pero de forma especial, de ahí la atención que le ha prestado el autor de este artículo, sobre *Sin razón*, de Ignacio Sánchez Mejías, y sobre *Las Adelfas*, de los hermanos Machado. Pilar Nieva de la Paz aborda de nuevo con la seriedad a la que nos tiene acostumbrados el tema de las dramaturgas de principios de siglo en "Mujer, sociedad y política en el teatro de las escritoras españolas del primer tercio de siglo (1900-1936)". Aquí señala que la aportación de las escritoras ayudó a crear una nueva sensibilidad "favorable al avance en la formación del pensamiento igualitario español" (p.99) al presentar temas candentes y defender ideas avanzadas. M<sup>a</sup> Teresa García-Abad García, en "Crítica, teatro y sociedad: Melchor Fernández Almagro en *La Voz* (1927-1933)" analiza con rigor la labor periodística de Fernández Almagro en el citado periodo, y debido a que, como para este hombre, teatro, crítica y sociedad eran tres conceptos interrelacionados, su crítica teatral abarcó los planos estético y social, a la vez que reclamó una crítica responsable y promovió la edición de textos teatrales.

LOS AUTORES CANÓNICOS ANTE LA SOCIEDAD DE SU ÉPOCA recoge cuatro artículos dedicados a Valle-Inclán, Lorca y Benavente. El profesor Dru Dougherty en "Poética y práctica de la farsa: *La Marquesa Rosalinda* de Valle-Inclán", define, a partir de sus propias

deducciones y de autorizados estudios sobre el tema, la farsa, destacando su condición de armonizadora de contrarios. A la luz de esta premisa, muestra cómo *La marquesa Rosalinda* rompe esa armonía, sirviéndose para esa ruptura de la opereta, el *vaudeville*, así como del llamado teatro poético de corte modernista. Piero Menari señala, en "Federico García Lorca y el teatro de su época. En torno a *El sueño de la vida*", el carácter rupturista de esta inacabada creación lorquiana, caracter que procede tanto del contenido como de su forma, y que ya estaba apuntado en una de sus primeros estrenos: *El maleficio de la mariposa*. En "Teatro juvenil de García Lorca", Margarita Ucelay aborda la producción teatral del citado autor escrita entre 1917 y 1923, producción desigual y no siempre acabada, pero donde apuntan los futuros valores del dramaturgo, y entre la que merece destacarse *Jehová, Sombras y Elenita*. Ricart Salvat analiza la influencia de Dalí y la vanguardia catalana de los años 20 y 30 en la producción del poeta granadino en "Federico García Lorca y las vanguardias catalanas". En "Ideología política en varias obras de Jacinto Benavente", Luis T. González-del-Valle pretende demostrar que *La ciudad alegre y confiada, Santa Rusia y Aves y pájaros* reflejan concepciones más amplias y coherentes que las que tradicionalmente se les ha atribuido; con ellas Benavente, como ha demostrado con un análisis detallado y bien documentado González-del-Valle, rompió con la sociedad de su época al negarse "a comulgar plenamente con las creencias de la burguesía dedonde procedía" (p.207).

DOS MOMENTOS HISTÓRICOS: VOCES DE DENUNCIA es un apartado que repasa el teatro de guerra de Miguel Hernández y el teatro de la llamada generación realista. Francisco Díez

Revenge en su artículo "La guerra civil y el teatro de Miguel Hernández" repasa la producción realizada por el poeta y dramaturgo alicantino durante la contienda, a la vez que intenta demostrar cómo estas obras -breves, esquemáticas y con una clara intención didáctica de propaganda- fueron creadas bajo la concepción de que el teatro era un arma de guerra. Entronca parcialmente con ellas *Pastor de la muerte*, creación realizada durante la guerra y con la que se iniciaba una nueva etapa que quedó truncada con la muerte del poeta. Desde un profundo conocimiento del teatro de posguerra, Gregorio Torres Nebrera -"La sociedad española en los dramaturgos de la generación realista (1949-1965)"- analiza la realidad abordada y los medios de que se valieron los llamados autores realista en el periodo 1949-1965. En su repaso por los temas más frecuentes (la intolerancia e hipocresía de las sociedades provincianas, el desarraigo y la soledad, las consecuencias de la guerra, etc.), revisa los textos de las más destacadas figuras de la estética realista (Buero Vallejo, Martín Recuerda, Olmo, Rodríguez Méndez, Muñiz, Paso, etc), pero también de esas consideradas figuras menores, como pudieron ser Gómez Arcos, López Aranda, Sebastián Bautista de la Torre, Adolfo Prego, etc.), con lo que demuestra un nada superficial conocimiento de la dramaturgia de ese momento.

LA RESPUESTA A LA AUTARQUÍA acoge los siguientes artículos "La polémica del posibilismo teatral: supuestos y presupuestos", donde Luis Iglesias Feijoo, partiendo de los recién editados artículos teóricos de Buero Vallejo, demuestra que la polémica que se desató en 1960 no fue más que "el momento culminante de un larvado enfrentamiento teórico" (p.257) entre Sastre y Buero en la década de los 50. En "El teatro de Alfonso Sastre en la sociedad

española", Mariano de Paco, con la reflexión habitual en él, revisa la trayectoria humana y teatral de Sastre desde sus inicios en "Arte Nuevo" en 1945 hasta su "teatro después del teatro", para concluir que éste ha sido un "autor en dialéctica y conflictiva relación con la sociedad a la que, desde el teatro y quizá inútilmente, ha querido transformar" (p.283). Antonio A. Gómez Yebra pretende con su artículo, "El teatro de humor como escape social: El éxito de Jardiel Poncela", reivindicar la figura y creación de este dramaturgo. Si bien reconoce desde el principio que no fue un autor comprometido, sí repasa las causas que le llevaron a su posicionamiento político y las consecuencias que de ello se derivaron, a la par que analiza *Eloisa está bajo el almendro* para demostrar que en esta obra existían ciertas irónicas y encubiertas menciones al momento sociopolítico.

LOS CAMINOS HACIA LA TRANSICIÓN abarca artículos cuyos contenidos se relacionan, principalmente, con la década de los 70. En "Atacando al patriarcado: los ejemplos de Gala y Nieva", Phyllis Zatin apunta cómo los dramaturgos mencionados, partiendo de estéticas y modos teatrales totalmente dispares, atacan los mitos patriarcales mediante la identificación de los patriarcas con los homosexuales, travestidos, etc., es decir, con lo por ellos más detestado. Según Zatin, la España conservadora que Nieva y Gala presentan en sus obras es la que conduce a la impotencia y la castración. Klaus Pörtl ("Teatro universitario de Murcia: *El Fernando*, crítica del absolutismo como mensaje para la sociedad en la dictadura de Franco (1972)") analiza con minuciosidad la temática y estética de esta creación realizada por ocho dramaturgos para recordar el perenne enfrentamiento de las dos Españas, y la

tiranía a la que una de ellas somete a la otra. El profesor Angel Berenguer en su artículo "Arrabal en el teatro occidental" revisa la trayectoria humana y profesional de este revolucionario e iconoclasta creador, pero, como es lógico desde su perspectiva totalizadora, lo encuadra en una de las diferentes tendencias que se fueron creando en Europa tras la II Guerra Mundial, concretamente en aquella que se sirve de los lenguajes más vanguardistas, y que necesariamente hay que vincular con ese surrealismo que ampliaba las propuestas de Ionesco, Beckett o Genet en la puesta en escena y que se caracterizaba por su sentido ceremonial, su plástica, elementos éstos que, según A. Berenguer, lo dirigen hacia un nuevo concepto de lo barroco. La ponencia de Andrés Peláez - "Fondos documentales para el teatro de posguerra en España"-, poco atractiva en apariencia, posee un gran interés al detallar los diferentes archivos (prensa, fotográfico, audiovisuales, programas de mano, administrativo, libretos, etc.) de que dispone el Centro de Documentación Teatral para estudiar el periodo comprendido entre 1939 y 1977.

Dos artículos componen el último apartado, -RETOS DEL TEATRO CONTEMPORÁNEO-, de ésta tan interesante y valiosa recopilación. Se trata de "Teatro histórico y visión dialéctica: Algunas obras dramáticas de la posguerra española", donde la estudiosa estadounidense Martha T. Halsey pretende demostrar que algunos dramas históricos de posguerra, no sólo persiguen analizar, documentar e interpretar la historia, sino también, y lo que es más importante, intentar transformarla para "llevar a España hacia la clase de futuro con el que sueñan" (p.351). Para corroborar esta afirmación se basará en textos de Buero Vallejo, Martín Recuerda, Rodríguez Méndez y Lauro

Olmo. En "Teatro público/Teatro privado: un debate abierto en el teatro español contemporáneo", M<sup>a</sup> Francisca Vilches de Frutos, desde su ya habitual método basado en la profusa documentación y aguda observación del hecho teatral, analiza, basándose en la prensa del periodo 1983-1993, las críticas más reiteradas, pero también los más destacados logros, de los teatros públicos. Tras un minucioso análisis y una no mediatizada valoración, propone una serie de "retos" para una adecuada gestión de los teatros públicos, retos que se cifran, según palabras de la estudiosa, en "impulsar la Red Nacional de Teatros y Auditorios, arbitrar nuevas medidas de protección a la empresa privada, efectuar un adecuado control del gasto público, prestar mayor atención a los textos de autores españoles clásicos y contemporáneos consagrados" (p.382), por sólo citar alguno.

Como se ha visto en este somerísimo repaso a los contenidos de este volumen, (repaso al que las limitaciones de una reseña como la presente nos impide dedicar más espacio), el rigor e interés de *Teatro, sociedad y política en la España del siglo XX* es evidente y está fuera de toda duda, lo que lo convierte en obra indispensable para conocer las últimas aportaciones sobre el teatro del presente siglo, y ello gracias a la labor de los coordinadores y colaboradores, quienes han mostrado un esmero encomiable en presentar una selección de artículos de gran interés y con una corrección en su edición que no desmerece de sus contenidos. Si algo podemos objetar a *Teatro, sociedad y política en la España del siglo XX* es que no se haya prestado atención a la producción de los últimos creadores, tanto a los denominados tradicionalmente "Nuevo Teatro Español", (que sólo se pueden sentir aludidos en el artículo de K.Pörtl) como a los dramaturgos

que se han dado a conocer a partir de 1975, muchos de ellos formados en las filas del llamado Teatro Independiente, fenómeno a nuestro parecer de profundas repercusiones en la actual escena española, y cuya actividad tampoco se ha abordado. Quizá haciéndonos eco de otros anhelos además de los nuestros, se echa en falta igualmente, a pesar de la valiosa aportación de Pilar Nieva, un apartado que preste más atención a la dramaturgia femenina, especialmente a la de las últimas décadas.

Todos los temas arriba enunciados no son más que mínimas carencias que pueden ser subsanadas en próximas convocatorias, y que, por otra parte, en nada desmerecen este trabajo que profundiza en la relación entre el teatro y la sociedad en que nace. Damos la enhorabuena a los promotores de esta iniciativa y esperamos que su continuidad no se haga esperar.

**Cristina Santolaria Solano**

---

VILLEGAS, Juan, *Para un modelo de historia del teatro*, Irvine (California), Ediciones de GESTOS (Colección Teoría 1), 1997.

Dentro del marco de la cultura hispánica son siempre de agradecer todas aquellas nuevas propuestas metodológicas que ayuden a realizar, vigorizar y esclarecer los estudios y las investigaciones en cualquiera de los ámbitos que la forman. La profundización y el conocimiento de temáticas tan complejas como puedan ser la historización de la literatura o, como en este caso, del teatro, necesitan de unos sistemas estructuradores e indagadores que superen los poco clarificadores de la crítica tradicional basada en esquemas

‘generacionales’ de escritores y creadores. Y lo que Juan Villegas nos plantea en *Para un modelo de historia del teatro* es esta carencia de nuevos discursos críticos frente a los ‘discursos críticos hegemónicos’, como él los denomina, que nos muestran una visión parcial de la historia. Plantea la carencia y propone un modelo que desarrolla a lo largo del libro e incluso pone en práctica en el último capítulo historiando el teatro chileno del periodo autoritario: 1973-1990.

Se trata de la reelaboración de un libro, de la puesta al día de un primer planteamiento expuesto en el año 1990 en *Ideología y discurso crítico sobre el teatro de España y América Latina*, y del mantenimiento de una queja frente a lo que parece la pasividad de los investigadores del teatro latinoamericano y español. Y decimos *parece* pues la situación, si bien no es tan clarificadora como desearíamos, sí muestra la aparición de algunos planteamientos nuevos y refrescantes que suponen una revisión de esquemas y estructuras histórico-teatrales totalmente renovadores. Uno de ellos (¡que se remonta a los años setenta!) es el que Ángel Berenguer lleva años poniendo en práctica y que actualmente desarrolla con el teatro del siglo XX español a través de un sistema de interacción de códigos no sólo estéticos sino también históricos y mentales expresados en las obras teatrales. ¿Es éste un olvido voluntario o por el contrario es producto del desconocimiento y, por lo tanto, de la poca rigurosidad científica en la elaboración del libro?. No es nuestro caso enjuiciar este punto, si bien sí lo es hacerlo notar.

A lo largo del libro, Juan Villegas desarrolla una serie de ideas comentadas en su introducción y planteadas en los dos primeros capítulos. Partiendo de la idea del teatro como género literario al decir que,

“en comparación con la lírica y la novela, ha sido el ‘género menos problematizado” (pág. 17), muestra la necesidad de la renovación del estudio del teatro hispánico y cómo éste ha permanecido en constante dependencia de los discursos críticos europeos no permitiendo así el análisis de lo específicamente latinoamericano. Finalmente, acaba adoptando la propuesta de Foucault de la relación de poderes como necesaria para la realización de nuevos modelos para la historia del teatro.

Los supuestos teóricos para la elaboración de su metodología los plantea y desarrolla en el segundo capítulo: ideología de los discursos; distinción entre discurso crítico y discurso teatral; los contextos y los destinatarios de los discursos como mediatizadores de los mismos (las épocas históricas, las editoriales, la universidad, las tendencias críticas); o los referentes de los discursos teniendo en cuenta la pluralidad de los mismos.

A partir de aquí, Juan Villegas especifica y aclara en los siguientes capítulos del libro los puntos que a su juicio son los más importantes de su teoría del discurso crítico teatral. Comenta nuevamente la urgencia de nuevas propuestas que destaquen no sólo el teatro de las clases hegemónicas sino también todos aquellos que formen parte de la marginalidad como el teatro específicamente latinoamericano o el teatro femenino y busca la captación de aquello que es propiamente latinoamericano no sólo en el ámbito teatral sino incluso en el filosófico y político.

Después de hacer una diferencia en el capítulo cuarto entre tres tipos de discurso crítico (el teórico, el práctico y el metateatral), explica en los dos siguientes lo que podríamos llamar el eje central de su teoría. Partiendo del sistema binario de Foucault entre categorías hegemónicas y

subyugadas, él amplía la estructura de poder a cuatro estructuras y a los dos tipos de discurso propuestos (el crítico y el teatral): la de los discursos hegemónicos (los de la clase en el poder), los desplazados (los que han dejado de ser hegemónicos), los marginales (los que coexisten con los hegemónicos pero son considerados de menor valor) y los subyugados (los discursos prohibidos). Después de continuar con un análisis de los discursos teatrales marginales, donde podemos ver una de las deficiencias de la teoría del autor al no entender un teatro como el de Arrabal por no dar cabida a un discurso que podríamos llamar del 'individuo' y no dependiente de estructuras sociales al rechazar el diálogo con el poder como principio, los últimos dos capítulos del libro son ya una propuesta del funcionamiento del modelo de historia teatral propuesto y una aplicación práctica con el teatro chileno de la dictadura (1973-1990).

Hagamos balance. Si bien el intento de crear nuevos esquemas metodológicos y desechar los que no consiguen analizar toda la gama teatral existente, buscando con ello rehacer y contar de nuevo una historia que ha sido desarrollada de manera parcial, resulta digno de elogio. También es cierto que el no mencionar los intentos y logros conseguidos hasta ahora dentro del marco teatral hispánico es una muestra de parcialidad o desinformación, con lo cual se desacredita por completo la tesis de la falta de teorías por la que se ha recurrido a la elaboración del libro y nos pone en alerta respecto a lo que se nos va a contar. Por lo demás, la lectura del libro puede llegar a perder al lector entre la selva de apartados y subapartados en que está dividido, y prueba de ello es que un texto de apenas 200 páginas muestra un índice de cuatro.

**Miguel Ángel Lera**

VVAA, *Autoras en la historia del Teatro Español (1500-1994)*, vol. I, investigación dirigida por J.A.Hormigón, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena, Serie "Teoría y Práctica del Teatro", n°10, Madrid, 1996, 1016 págs.

VVAA, *Autoras en la historia del Teatro Español (1500-1994)*, vol. II, investigación dirigida por J.A.Hormigón, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena, Serie "Teoría y Práctica del Teatro", n°11, Madrid, 1997, 1414 págs.

Con un año escaso de diferencia han aparecido los dos tomos que componen *Autoras en la historia del Teatro español (1500-1994)*. Se trata de la culminación de una investigación iniciada en 1994 por un equipo dirigido por Juan Antonio Hormigón y compuesto por Inmaculada Alvear, Fernando Doménech, José María Echazarreta, Felicidad González y César Vicente. Carlos Rodríguez, por su parte, se ha ocupado de la coordinación documental. Aunque nacido este estudio por iniciativa de la Asociación de Directores de Escena (ADE) y del Instituto de la Mujer, ha contado con la colaboración del INAEM del Ministerio de Educación y Cultura, la SGAE y otras entidades públicas y privadas. Su gestación está unida al deseo de descubrir la actividad de la mujer como dramaturga desde el siglo XVI hasta la actualidad (1994).

Para la realización de este trabajo se partió de una serie de libros y documentos que, de forma fragmentaria e, incluso, parcial, habían apuntado veredas que, con el presente estudio, se convierten en amplios y lineales caminos. Los estudios que habían dado los primeros y muy provechosos pasos en esta dirección y que han servido de base para el libro que ahora comentamos eran, para los siglos XVII y

XVIII, el *Catálogo de piezas dramáticas publicadas en España desde principios del siglo XVIII hasta la época presente* (1825), de Leandro Fernández de Moratín, el *Índice alfabético de comedias, tragedias, autos y zarzuelas del teatro antiguo español, desde Lope de Vega hasta Cañizares*, de R.de Mesonero Romanos, y la obra de más utilidad para la catalogación del teatro anterior a 1900: *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde 1401 hasta 1833*, de Manuel Serrano Sanz. Para la catalogación de las dramaturgas del siglo XIX resultaron de gran utilidad para el equipo investigador de J.A.Hormigón *Escritoras dramáticas españolas del siglo XIX: manual bio-bibliográfico*, de C.Simón Palmer; el *Catálogo de dramaturgos españoles del siglo XIX*, de T.Rodríguez Sánchez, los catálogos teatrales de la Fundación Juan March, de la Biblioteca Nacional y del Institut de Teatre de Barcelona, entre otros. Por lo que respecta al siglo XX, han sido obras capitales para abrir esos primeros cauces los libros de Pilar Nieva de la Paz, *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936*, (1993); de Dru Dougherty y M<sup>a</sup> Francisca Vilches de Frutos, *La escena madrileña entre 1918 y 1926*, (1990); de Francisco Alvaro, *El espectador y la crítica*, publicado desde 1958 hasta 1985; y el catálogo *Spanish Women Writers: a bio-bibliographical source book* editado por L.Gould Levine, E.Engelson Marson y G.Feiman Waldman (1993) que recogía la labor de las dramaturgas que habían utilizado el catalán, euskera y gallego en sus producciones. Partiendo de los datos aportados por todos estos catálogos, índices y estudios, se revisaron los fondos bibliográficos de más de una treintena de entidades culturales públicas y privadas (bibliotecas, hemerotecas, centros culturales, etc.) de toda España, pero

también de Portugal y de varios países latinoamericanos.

*Autoras en la historia del Teatro español* está formado por un amplio catálogo de dramaturgas españolas, pero también portuguesas (del periodo en que este país pertenecía a la corona española) y de aquellos países latinoamericanos que estuvieron vinculados a España hasta su independencia en el siglo XIX, catálogo compuesto por casi 750 reseñas que abarcan, como reza el título, desde 1500 hasta 1994. Este aparece en el primer volumen, si bien el hallazgo de nuevos datos ha obligado a la inclusión, en el tomo II, de un "Anexo al catálogo de autoras en la historia del Teatro Español (1500-1994)" que aparece al inicio del segundo volumen junto con las "Adiciones y correcciones al catálogo de autoras del volumen I" y con las "Adiciones a las fichas de autoras (siglos XVII - XIX).

El volumen publicado en 1996 se completa con una "Bibliografía" organizada en diferentes apartados, cuya estructuración, nos parece no del todo coherente puesto que, bajo el título de "Monografías" se confunden los resúmenes de las temporadas teatrales con las historias de la literatura y el teatro o con un *Manual del librero hispanoamericano*; por no mencionar el olvido imperdonable de *Primer Acto y Pipirijaina* entre las revistas, o las historias del teatro de uno u otro periodo de A.Berenguer, C.Oliva, o la dirigida por Díez Borque, por poner un ejemplo.

La parte más extensa de ese volumen I la forman las fichas de dramaturgas que desarrollaron su actividad entre 1500 y 1900, si bien éstas aparecen agrupadas en dos bloques: uno, compuesto por unas cuarenta fichas, dedicado a los siglos XVI, XVII y XVIII y precedido de un clarificador estudio preliminar de Fernando

Doménech; y otro, de alrededor de 150 fichas, centrado en la producción dramaturgicolliteraria del siglo XIX, que ha sido estructurado por Inmaculada Alvear, en unas páginas introductorias en las que relaciona el hecho teatral con el devenir histórico, en costumbrismo, romanticismo y realismo.

Como es lógico, este primer volumen de *Autoras en la historia del Teatro Español* se inicia con un prólogo de Marina Subirats, del Instituto de la Mujer, quien señala la validez del trabajo llevado a cabo por el equipo investigador en ese esfuerzo por recuperar la vida y obra de esas mujeres constantemente olvidadas por la historia; y con una introducción en la que Juan Antonio Hormigón, como responsable del estudio, explica sus objetivos, puntos de partida, logros y, cómo no, sus esperanzas de que este proyecto conozca en fecha no muy lejana una continuidad que, como mínimo, culmine ese cuarto de siglo que nos separa del año 2000.

El segundo volumen, mucho más extenso, se abre con los mencionados anexos y adiciones al tomo de 1996, para introducirse tras una breve introducción de J.A.Hormigón en que diseña las principales tendencias de las dramaturgas del siglo XX, en la presentación de las casi 220 fichas, cada una de las cuales, como en el tomo precedente, está formada por una breve biografía de la escritora -siempre que ha sido posible encontrar datos sobre la misma-, y una reseña sobre cada una de sus obras, dejando constancia de las fechas y lugares de edición y estreno, de los personajes, del espacio escénico y del género al que pertenece, así como de un escueto resumen y de un comentario del texto o de la crítica del estreno si se dispone de ésta. Como se deduce de la descripción de este esfuerzo investigador, el volumen II de *Autoras en la historia del Teatro*

*Español* ofrece un amplio panorama del teatro escrito por mujeres entre 1900 y 1975, fecha esta última que se ha tomado como referencia: se ha realizado la ficha solamente de aquellas autoras que empezaron a escribir antes de dicha fecha dado que la masiva influencia de las mujeres en la escena y en la escritura a partir de este año sobrepasa con mucho los límites de este trabajo que espera continuidad en años próximos.

*Autoras en la historia del Teatro Español* amplía horizontes a numerosos grupos interesados en el hecho teatral: en primer lugar, a los aficionados que deseen acercarse a la dramaturgia de esas grandes olvidadas de la historia que han sido las mujeres; también atrae esta investigación, qué duda cabe, a los estudiosos e investigadores ante los que se presenta un amplio e interesante panorama apenas transitado. Por otra parte, *Autoras* es un libro de gran validez para aquellas personas dedicadas al teatro como directores, adaptadores, etc., que buscan textos para llevarlos a los escenarios.

El mérito de este estudio, como se advierte, es grandioso, y no sólo por el trabajo de recopilación de datos perdidos u olvidados, sino también por las perspectivas que abre para el teatro español, y cuando decimos esto, no nos referimos únicamente al escrito en castellano, sino a aquel doblemente marginado: al teatro que se ha creado con cada una de las lenguas del estado español, es decir, en catalán, gallego y euskera; y a aquel otro teatro escrito en comunidades autónomas o regiones de escasa tradición teatral y, por lo tanto, de nula o reducida difusión.

A pesar de reconocer el gran valor de esta obra dedicada al teatro del siglo XX, creemos necesario apuntar una serie de deficiencias derivadas de la complejidad y

extensión del estudio, pero que nos parecen subsanables en próximas ediciones. Comprendemos que en beneficio del trabajo investigador, convenía añadir al inicio de este segundo volumen las adiciones y correcciones al catálogo, fichas y bibliografía del volumen aparecido en 1996, pero la estructuración del libro dedicado al siglo XX se resiente con estos añadidos, como también va en detrimento de la obra el que los dos volúmenes no se puedan utilizar independientemente ya que el catálogo general (1500-1994), la bibliografía (con excepción de un "anexo bibliográfico" que aparece en el volumen II sin siquiera ser consignado en el Índice), e incluso los seudónimos de las dramaturgas, aparecen en el volumen I. Justificable igualmente por la desmesurada amplitud del *corpus* manejado, es la diferente calidad y extensión de las fichas, amplitud que ha obligado, suponemos, a la participación de un número elevado de colaboradores que, quizá, no siempre han actuado de una manera totalmente coordinada y siguiendo unos mismos criterios de actuación, lo que explicaría la diferente estructuración y dimensión de las fichas, o la falta de unidad a la hora de redactar algunos datos. Lamentamos, igualmente, aunque reconocemos su inviabilidad por las causas arriba mencionadas y por la complejidad de un material tan actual como el que aquí se nos presenta, la ausencia de un estudio preliminar más profundo sobre la labor de esas mujeres que han escrito teatro en el siglo XX, si bien comprendemos a J.A.Hormigón cuando reconoce que la premura con que se ha realizado esta investigación y las proporciones tan desmesuradas que ha cobrado, ha convertido en tarea quimérica la lectura, aunque somera, de todos los textos comentados en este volumen, cuyo número supera con creces al de los cuatro siglos

precedentes. Por el contrario, si valoramos en su justa medida, esas líneas generales que intentan desentrañar un bosque tan intrincado como el el presentado en estas más de 1.000 páginas dedicadas al teatro escrito por mujeres en el siglo XX. La prueba de la validez de este ingente esfuerzo investigador serán, y ya son, los futuros estrenos, ediciones, estudios monográficos, etc., que se deriven de él, cuya muestra ya es visible en las ediciones que la misma ADE (en la Serie "Literatura Dramática") ha preparado sobre textos de María de Zayas, Feliciano Enriquez de Guzmán y Leonor de la Cueva (*Teatro de mujeres del Barroco*, nº34, edic. de F.González y F.Doménech, 1994), Francisca Navarro, (*Una noche de tertulia y Mi retrato y el de mi compadre*, nº37, edic. de Pérez-Rasilla y Hormigón, 1995), M<sup>ra</sup> Rosa Gálvez (*Safo, Zinda, La familia a la moda*, nº38, edic. de F.Doménech, 1995), María Martínez Sierra (*Teatro escogido*, nº 17, edic.E.Pérez-Rasilla, 1996), Carlota O'Neil (de próxima aparición con prólogo de J.A.Hormigón), Sor Marcela de San Félix, Sor Francisca de Santa Teresa, Mariana Cabañas, Joaquina Comella, Marquesa de Aguiar, Eva Canel, Irene López Heredia y Blanca Suárez (*Teatro breve de mujeres. Siglos XVII-XX*, nº 41, edic. de F.Doménech, 1996).

Esperamos y deseamos, como el mismo J.A.Hormigón, que este trabajo investigador tenga la larga y prolífica continuidad que se merece, a la vez que felicitamos al equipo por la magnífica labor que han coronado con éxito.

**Cristina Santolaria Solano**