

JOSÉ-LUIS GARCÍA BARRIENTOS, DIR. *ANÁLISIS DE LA DRAMATURGIA,*
NUEVE OBRAS Y UN MÉTODO. FUNDAMENTOS: MADRID, 2007.

García Barrientos tiene mucha razón al afirmar que “Es éste un libro singular por muchos conceptos” (7). En lo general, el lector se enfrentará a una antología de artículos inconexos en el objeto de estudio y en el tema. En lo particular, la unidad del libro se alcanza por el uso de la dramaturgia como sustento para el análisis. Está dividido en trece partes, con una amplitud de 348 hojas. Son fundamentales para su comprensión la segunda parte titulada: “Discurso del método” y las nueve críticas literarias que le acompañan. Lo restante son: un pequeño prólogo que da pistas generales de las inquietudes de José-Luis García Barrientos y una prolija bibliografía general.

El “Discurso del método” (11-40) fue redactado por el mismo García Barrientos. El cual es una recopilación, abreviada, de una teoría compleja e innovadora para la comprensión del Teatro. Tres obras giran alrededor de este capítulo: *Drama y Tiempo*; *Cómo se comenta una obra de teatro: Ensayo de método* y *Teatro y ficción: Ensayo de teoría*.¹ Para los avezados en la teoría literaria que propone García Barrientos, el “Discurso del método” puede ser útil por los cuadros sinópticos (32-40) que organizan el vocabulario acuñado para el estudio de la *dramaturgia*, aunque debo señalar la falta de aportes nuevos. Para los primerizos, este capítulo será engañosamente simple. Pido mesura de este lector porque la *dramaturgia*, entendida como “estudio del modo de representación teatral” (78), implica una mayor complejidad. Divido este posible lector ingenuo en dos tipos: por un lado, el crítico literario acostumbrado a los análisis tradicionales sobre el Teatro y, por el otro, directores y actores que (motivados por el título) busquen una obra de semiótica teatral, o de pautas para la representación de las

¹ García Barrientos, José Luis. *Drama y tiempo. Dramaturgia*, 1. Biblioteca de Filología Hispánica 4. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991; *Cómo se comenta una obra de teatro: Ensayo de método*. Madrid: Síntesis, 2001; *Teatro y ficción: Ensayo de teoría*. Madrid: Real Escuela Superior de Arte Dramático/Fundamentos, 2004.

nueve obras analizadas. El primero, encontrará elementos en la teoría de García Barrientos, que parecerán subversivos, pero con un análisis detallado (en especial de las tres obras antes citadas) se sorprenderá de las posibilidades de la *dramatología*. El segundo, debe tener cuidado porque la teoría de García Barrientos no puede ser tachada de *escenocéntrica*, va mucho más allá y por eso este capítulo puede ser engañoso para el lector y perderlo en una simplificación del método.

El primer análisis literario tiene por título: “*Muerte de un viajante* de Arthur Miller (Una cuestión de perspectiva)” (43-79), redactado por Juan Pablo Heras González. Este artículo es contradictorio porque representa una ejemplificación de los cuadros sinópticos proporcionados por García Barrientos. Desde este enfoque, el análisis es muy estructuralista y demasiado abstracto. Ahora bien, la contradicción resulta porque en las partes más analíticas la teoría de la *dramatología* se desdibuja y nos enfrentamos a un análisis de crítica literaria “clásico”, es decir, un tanto *logocéntrico*, ya que muy pocas veces la interpretación supera el aspecto diegético de la *obra dramática*.

El segundo artículo fue redactado por Juan Manuel Romero Gárriz y lo tituló: “*Equus* de Peter Shaffer (análisis de una pasión)” (79-112). Al igual que el trabajo anterior, el análisis sigue (de una manera mecánica) los cuadros sinópticos de García Barrientos. La gran diferencia de este artículo, con aquél, radica en el tratamiento teórico. Para Romero la escenificación de *Equus* es muy importante y su análisis nos sumerge en el *texto dramático* que virtualiza como idóneo. Son muy sugerentes sus reflexiones sobre cómo el tiempo se (re)presenta frente a los ojos del espectador; así como el tratamiento que hace de la iluminación y los matices en la vocalización de los personajes: “la apuesta por el drama y el trabajo actoral no pueden ser mayores. Serán los personajes, sus palabras y sus movimientos, los que terminarán creando el decorado” (105). Por último, quiero resaltar el análisis sobre la sexualidad y el erotismo en *Equus*. Romero afirma que el espectador sufre una asombrosa identificación con la forma de amar del personaje Alan, asombrosa por el transfondo zoofílico de este amor.

El tercer artículo es: “*Luces de Bohemia* de Valle-Inclán (El triunfo de la transgresión dramática)” (113-164), escrito por José-Luis García Barrientos. A diferencia de los artículos anteriores, el autor no aborda esquemáticamente el método de análisis. Su trabajo intenta explicar: ¿cómo la *obra dramática* de *Luces de Bohemia* puede ser subversiva en los principios básicos del *texto dramático* sin que esto ocasione una ruptura en el *espectáculo teatral*? Para resolverlo, primero estudia la “Estructura episódica” (114); señalando que la acción es caótica y que la trama no se organiza por causalidad. También resalta lo poco dramático de los

diálogos, el abuso del *diálogo ideológico* (situación límite en el *espectáculo teatral*) y cómo la *función caracterizadora*, de éstos, salva la representación. Después analiza el “Espacio y Tiempo: dinamismo y unidad” (132), remarcando como los catorce escenarios de *Luces de Bohemia* son episódicos y casuales: “prima a mi entender la impresión de lugares sueltos, dispersos, la idea de desintegración espacial sobre la unidad” (134). Concluye afirmando que los cambios de escenario ayudan al espectador a soportar la fuerte carga ideológica de los diálogos. Ahora bien, la parte más sugerente de este artículo es: “Personajes: la geometría invisible del desorden” (141), en donde García Barrientos parte de un análisis sobre el número exorbitante de personajes: “alrededor de sesenta, sin contar a los cinco animales ni a los distintos grupos de figurantes” (144). Lo cual, reafirma lo episódico y atomizado de la obra. Esta peculiaridad del reparto (del espacio y de la acción) sería insostenible sin los personajes Max y Latino que funcionan como hilos conductores, “imprimiendo a la obra el dinamismo sin el cual carecería de sentido” (145). El autor demuestra que en medio de este caos (por la cantidad de personajes) en cada cuadro hay una configuración simétrica y de contraste, “ese orden invisible que rige la tarea de genuina dramaturgia que consiste en disponer el reparto, aparentemente ingobernable aquí, en sucesivas configuraciones, bien calculadas” (149). Por último, analiza la “Caracterización prodigiosa” de los personajes, “uno de los secretos mejor guardados de la dramaturgia de la obra”, así como el punto de vista del espectador, y la identificación del público con algunos personajes.

El cuarto análisis literario lleva por título: “*Rosencrantz y Guildenstern han muerto* de Tom Stoppar (El teatro como representación desplazada)” (165-194), escrito por Armando Pego Puigbó. La intención del crítico es resaltar la “meta-metateatralidad” que implica la (re)presentación de la obra de Tom Stoppar. En general, la tesis de Pego Puigbó afirma que el recurso de la intertextualidad crea un extraño efecto dramático en esta obra porque no sólo se incorporan elementos de *Hamlet* sino que éstos marcan el espacio y el tiempo de *Rosencrantz y Guildenstern han muerto*. Así, “el público asiste con un divertido escepticismo a este choque de perspectivas, acentuadas en el plano lingüístico por el cambio de registros que exige la intersección de la trama hamletiana con la de Ros y Guil” (181).

El quinto artículo tiene por título: “*El príncipe constante* de Calderón de la Barca (El gran poema del mundo)” (195-228), escrito por Ángel Luis Luján Atienza. Son pocas las palabras para describir este trabajo tan equilibrado y pertinente de Luján. La tesis que lo provoca es que “*El príncipe constante* es uno de los dramas de más vuelo poético” (195). Luján entiende por poético; lírico, es decir,

que el género lírico se integra en este drama creando un lenguaje singular del cual se apoya Calderón para describir un mundo inefable. Nuestro querido crítico describe como hay un excesivo lirismo en los diálogos (de Fernando y Fénix) lo cual no destruye el *texto dramático* (por el predominio de la *función poética e ideológica*, frente a la disminuida *función dramática*) sino que ayuda a la mistificación del símbolo del mártir, encarnado en Fernando, de forma que “el verso y el lenguaje poético son los únicos posibles para el universo que se quiere representar, un universo sublimado, situado en otro orden de realidad” (223). También quiero resaltar la interpretación sobre el tiempo. Luján explica como el *tiempo escénico* está supeditado a un par de horas que representan el amanecer, la tarde y la noche, mientras que el *tiempo diegético* en años. Esto dio como resultado que el *tiempo dramático* fuera simbólico y tuviera repercusiones en el planteamiento ideológico que Calderón deseaba transmitir. Por último, debo reseñar el análisis de Luján sobre el personaje de Fernando, ya que éste se presenta como un soldado católico que (por azares del destino) trasciende hasta simbolizar a Cristo, pero recalando como es una transición compleja.

El sexto artículo tiene por nombre: “*Le Polygraphe/Polygraph* de Robert Lepage y Marie Brassard (Aproximación al análisis de un espectáculo)” (229-252), escrito por Pablo Iglesias Simón. Como el título indica, el objetivo de este artículo yace en aplicar los cuadros sinópticos y la teoría que propone García Barrientos a la obra *Le Polygraphe*. A mi parecer, el objetivo se cumple y supera lo dicho, ya que en muchos momentos se asimila y se replantean las propuestas de García Barrientos, lo cual carga de un gran valor teórico al artículo. Iglesias inicia su análisis resaltando los distintos niveles en la creación de *Le Polygraphe*, es decir, la obra de teatro siguió este esquema: “ensayo–representación–traducción–texto” (230). Este proceso de creación teatral provoca que el texto literario no sea uniforme y que tan sólo moldee un momento “histórico” en la fijación de la obra literaria. Según la teoría de García Barrientos el Teatro funciona de esa manera, pero sin duda las obras que conscientemente demuestran cómo la fijación de la *obra dramática* es posterior a la puesta en escena (y a la configuración del *texto dramático*), confirman la pertinencia de dicha teoría; así como desmitifican las restricciones de la crítica literaria tradicional. Por otra parte, es muy sugerente el trabajo de Iglesias sobre el papel que ocupan los pasajes mudos, cargados de gesticulación, en la recepción de la obra. También resultaron reseñables sus ideas sobre el sincretismo que ocurría en *Le Polygraphe* con respecto a las herramientas cinematográficas y teatrales.

El séptimo artículo tiene por título: “*La coronación de Popea* (Drama musical de Claudio Monteverdi y libreto de Francesco Busunello)” (253-288), escrito por Ana Isabel Fernández Valvueda. Este trabajo puede resultar un tanto frustrante para un crítico literario porque los aportes de Fernández sobre el “Recitar cantando” (255) de las obras teatrales del Siglo XVII son muy valiosos, pero las constantes referencias a partituras musicales podrían ocasionar un problema para un crítico centrado en el aspecto literario. A pesar de todo, el trabajo de Fernández es muy benévolo y nos guía, paso a paso, demostrándonos como en *La coronación de Popea* las palabras son dueñas de la armonía y no esclavas de la música.

El octavo trabajo tiene por nombre: “*Ubú rey* de Alfred Jarry (El antiilusionismo jarryano: donde coinciden sátira y parodia)” (289-312), escrito por Luis Emilio Abraham. Este trabajo se fija como meta “indagar en la semiosis que genera *Ubú rey* en tanto obra paradigmática de la vanguardia teatral” lo cual implica “reponer el espectáculo teatral ideado por Jarry y hallar los aspectos que exigen con mayor intensidad un giro en los procedimientos de interpretación” (290).

Emilio inicia su análisis demostrando el valor (indiscutible, desde mi punto de vista) de las propuestas de García Barrientos. Ahora bien, en algunas partes el artículo resulta ambiguo por la amplitud del tema, pero son reseñables las ideas sobre el uso de la parodia y la intertextualidad en *Ubú rey*, así como, el análisis sobre la “antimimesis [que] pretende desinstitucionalizar la institución «teatro» en tanto institución mimética” (311).

El último artículo tiene por título: “*Ni pobre ni rico sino todo lo contrario* de Mihura y Tono (La paradoja del «humor nuevo»)” (313-138), escrito por José Antonio Llera. Aunque nunca se define el tema de análisis, se puede intuir que el artículo tiene como finalidad estudiar cómo funciona el humor y lo cómico en *Ni pobre ni rico...*, para demostrarlo, Antonio Llera delimita las diferencias entre teatro cómico y teatro de humor. Él afirma que en la escena española de posguerra es más preciso hablar de “un humor festivo y de un humor neo-vanguardista (el llamado «humor nuevo»); el primero tendría como función pragmática divertir, mientras que el segundo se propone, junto a la catarsis cómica, formular un juicio crítico sobre la realidad y el lenguaje tal y como habían sido interpretados por la tradición” (314).

Con base en la idea de “humor nuevo” analiza el horizonte de expectativas del espectador de 1943 (año del estreno de *Ni pobre ni rico*) acostumbrado a los sainetes, el astracán y el melodrama humorístico; en donde la obra de Mihura “presenta unas señas de identidad indesligables de los postulados antimiméticos

de la vanguardia y debe comprenderse como un intento de romper el recio broche del folclorismo y del casticismo” (317).

Antonio Llera señala la diferencia del teatro de vanguardias europeo con respecto al trabajo de Mihura y los postulados teóricos de Gómez de la Serna: “tensión entre lo lógico y lo ilógico tan característica de esta comedia” refiriéndose a *Ni pobre ni rico sino todo lo contrario*. “Por regla general, es algo que no ocurre en el teatro del absurdo europeo de los años cincuenta, donde los personajes se enzarzan en auténticos diálogos de sordos y no suele restaurarse el sentido” (322).

Por otra parte, resulta atinado el análisis de las diferentes herramientas que utiliza Mihura para semantizar el humor, así como los elementos de intertextualidad en *Ni pobre ni rico*. Por último, quiero destacar el estudio sobre los personajes y la función semiótica del espacio en el *espectáculo teatral*.

Marx Arriaga Navarro*
Universidad Complutense de Madrid

D. R. © Marx Arriaga Navarro, México, D. F., julio–diciembre, 2008.

* marxarriaga@hotmail.com