

hacer es la carencia de Índices onomásticos y de lugares siempre útiles en este tipo de investigación.

Maryse Bertrand de Muñoz
Universidad de Montréal

GARCÍA BARRIENTOS, José-Luis, dir. *Análisis de la dramaturgia: nueve obras y un método*. Madrid, Fundamentos-RESAD, 2007. 348 pp. (ISBN: 978-84-245-115-9)

Hace ya casi una veintena de años que el profesor José-Luis García Barrientos, filólogo acreditado e investigador del CSIC, viene contribuyendo decisivamente al estudio de los elementos que conforman el fenómeno teatral. En sus trabajos, propone un análisis sistemático y riguroso tanto del aspecto semiológico como de los factores pragmáticos que integran y definen la obra dramática. Desde el pionero *Drama y tiempo* (Madrid: CSIC, 1991), inicio de un largo y fructífero camino, hasta el presente *Análisis de la dramaturgia*, escrito al alimón con otros ocho investigadores y concebido como carta de presentación de un método sólido y versátil, sus teorías han ido ganando en coherencia y aplicabilidad. Sistematizadas de modo admirable en *Cómo se comenta una obra de teatro: ensayo de método* (Madrid: Síntesis, 2001) y bautizadas con el nombre de “dramatología”, las categorías acuñadas por García Barrientos se insertan de lleno en una tradición crítica nacida a principios del siglo xx y fuertemente emparentada con las pesquisas de autores como Barthes, Todorov y, especialmente, Genette. Su fin principal consiste en el acercamiento a las piezas de teatro en cuanto tal, es decir, en la observación de las características propiamente dramáticas, que las individualizan y diferencian no sólo de otras formas literarias (la novela, especialmente), sino también del resto de manifestaciones escénicas (la danza, las interpretaciones musicales y, tomando el adjetivo “escénicas” con laxitud, el cine); en una palabra: de su teatralidad, concepto que García Barrientos prefiere denominar “dramaturgia”. Tal es el prurito que guía la línea de investigación abierta por el autor y que hoy, con la aparición de estos *Análisis*, culmina en lo que, a todas luces, supone el alumbramiento de toda una escuela.

De los nueve asedios que contiene el volumen, propuestos por ensayistas de distinta procedencia, lo primero que llama la atención es la variedad de sus planteamientos y sus conclusiones, detalle que, lejos de ir en contra de la cohesión del conjunto o desacreditar la validez del método, confiere al libro una extraña riqueza. Como las variaciones sobre un tema musical o las osadas actualizaciones de piezas consagradas por la tradición, los comentarios a examen gozan, ya de entrada, de las mieles de la originalidad, o lo que viene a ser lo mismo: reafirman su pertinencia a cambio de transgredir los límites impuestos y explorar terrenos nuevos, no por desconocidos menos fértiles. De esta manera, el método se vigoriza, toma un nuevo relieve, dando a conocer su amplitud de miras y las insospechadas posibilidades que atesora. A ello contribuye, de modo análogo, la disparidad de las obras elegidas, dis-

tanciadas no sólo por los siglos y los condicionantes culturales, sino, sobre todo, por sus rasgos intrínsecos, por la surtida naturaleza de sus respectivas dramaturgias. Desde una ópera de Monteverdi hasta un espectáculo de Lepage, pasando por piezas de la más variada especie y teniendo como epicentro una obra de tan difícil clasificación como *Luces de bohemia* –comentario reservado al director del volumen–, el repertorio exige de los comentaristas una actitud despierta, así como una asimilación de las categorías dramatológicas que vaya más allá de lo obvio y posibilite interpretaciones capaces de adaptarse a la peculiaridad de cada caso.

No cabe duda de que el resultado se encuentra a la altura de las expectativas, ni de que la lectura del volumen, amén de contar con el poco acostumbrado aliciente de la amenidad, ilustra a la perfección sobre el alcance real de la dramaturgia y la flexibilidad de sus planteamientos. Así, nos hallamos ante análisis que podríamos calificar de canónicos –pues siguen, casi punto por punto, el esquema diseñado por García Barrientos– frente a otros que, partiendo de la misma base, se diversifican, dan lugar a exégesis que, bien tienden hacia el hibridismo, bien acogen nuevas categorías, derivadas de las originales o relativamente novedosas. Entre los primeros, se localizan el de *Luces de bohemia*, el de *Muerte de un viajante* y el de *Equus*. Particular interés presenta el centrado en la obra de Valle-Inclán, y no sólo por deberse al artífice del método, sino, precisamente, por el carácter problemático de la pieza, al que ya hacíamos mención algunas líneas atrás. En efecto, la controvertida determinación genérica de *Luces* –que ha llegado a verse como una novela y aun como un guión cinematográfico– propicia, más que otras piezas, un fecundo recorrido por su original dramaturgia, así como una interesante –por necesaria– valoración de las innegables aportaciones de la poética valleinclanesca a la tradición dramática. En los otros dos –debidos a Juan Pablo Heras González, en el caso de la “tragedia” de Miller, y Juan Manuel Romero Gárriz, en el del inquietante drama del inglés Shaffer– se percibe un aire de mayor ortodoxia, tanto en la naturaleza de los dramas como en la aplicación de las herramientas metodológicas; lo que no obsta para ofrecer un análisis de profundo calado, que no desatiende el talante rompedor de ciertos rasgos particulares (el acceso a la subjetividad de los personajes, por ejemplo).

En los restantes comentarios habría que distinguir varios grados de distancia con respecto a la teoría, así como de atención dedicada a otros aspectos, más o menos ajenos a la misma. Por un lado, se hallarían, como más próximos, el de *Le Polygraphe Polygraph* –el espectáculo de Lepage– y el de la pieza operística de Monteverdi, titulada *La coronación de Popea*, que a pesar de seguir paso por paso los principios de la dramaturgia, exigen, en su desarrollo, la incorporación de ciertos puntos que no venían explícitamente contemplados en el esquema dispuesto en *Cómo se comenta una obra de teatro*, a saber: el empleo de fuentes audiovisuales, en un caso, y el papel jugado por la partitura musical, en el otro. Así lo muestran, por lo menos, los textos de Pablo Iglesias Simón y Ana Isabel Fernández Valbuena, director de escena él, musicóloga ella, cuya presencia en este volumen no es, como se entenderá, en modo alguno gratuita.

Diferentes son los casos de José Antonio Llera, Armando Pego Puigbó, Luis Emilio Abraham y Ángel Luis Luján Atienza. Este último, por ejemplo, deriva en su artículo hacia un análisis más bien temático, dejando el método en un segundo plano y proponiendo el escrutinio del componente lírico en la calderoniana *El príncipe constante*. El resultado es apreciable, pues lejos de desmerecer la teoría o desentenderse de ella, la toma como trampolín para ampliar y enriquecer sus horizontes. Algo parecido a lo que ocurre con las contribuciones de Abraham y Pego Puigbó, dedicadas, respectivamente, a *Ubiú rey*, la inmor(t)al creación del inefable Jarry, y al drama más destacado del británico Tom Stoppard, *Rosencrantz y Guidenstern han muerto*, una relectura muy beckettiana –muy *godotiana*– de *Hamlet*. Tanto en una como en otra, se analizan los recursos de la parodia, así como los mecanismos que conducen a la desmitificación y la pura caricatura, aspectos no exclusivamente teatrales que contribuyen, no obstante, a esclarecer el estudio de estas obras. La historia se repite en el asedio de Llera, uno de los más instructivos e interesantes, en nuestra opinión. Consagrado a *Ni pobre ni rico sino todo lo contrario*, de Mihura y Tono, se trata de una disquisición en torno a la poética de la comicidad practicada por dichos autores y ampliamente celebrada en los escenarios de la posguerra española. Con un pie en la vía dramatólogica y otro en un enfoque crítico propio, delimita con brillantez las formas y procedimientos del denominado “humor nuevo”.

En definitiva, nos encontramos ante un verdadero hito en los estudios teatrales, largamente meditado y que viene a colmar los espacios que dejasen vacantes acercamientos teóricos como *Drama y tiempo* y, sobre todo, *Cómo se comenta una obra de teatro*. De enhorabuena, pues, deberían sentirse no sólo los especialistas, sino todos los aficionados al teatro, tan acostumbrados a ver su pasión desatendida o marginada. Esperemos que el terreno siga abonándose con aportaciones de similar magnitud.

Miguel Carrera Garrido
CSIC, Madrid

VEGA, Lope de. *La Dragontea*. Ed. Antonio Sánchez Jiménez. Letras Hispánicas 608. Madrid: Cátedra, 2007. 566 pp. (ISBN: 978-84-376-2404-4)

Antonio Sánchez Jiménez ofrece *La Dragontea* de Lope de Vega en una edición crítica y anotada y con un sustancioso estudio introductorio.

La introducción considera el poema desde diversas perspectivas literarias e históricas. En primer lugar, lo sitúa en el sistema literario de su época. Sánchez Jiménez explica que los últimos años del siglo XVI vieron aparecer una “tríada virgiliana” escrita por Lope: la *Arcadia* (bucólica), el *Isidro* (correspondiente a las *Geórgicas*) y *La Dragontea* (del género épico). Con esto, Lope, siendo ya célebre como autor de romances y comedias, aspiraba a convertirse en poeta prestigioso. Lo cierto es que *La Dragontea* fue la obra menos exitosa de esa tríada.