

## Reseña

**García Barrientos, José Luis, dir., *Análisis de la dramaturgia. Nueve obras y un método*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2007, 348 págs.**

El libro dirigido por José Luis García Barrientos, *Análisis de la dramaturgia. Nueve obras y un método*, aparece en el momento en que la publicación de obras dramáticas (me refiero tanto a nuevas obras como a reimpressiones, nuevas ediciones de textos clásicos, etc.) está en un período de crisis, no así la de otros géneros como la prosa, el ensayo e incluso la poesía. Por tal razón, el ejercicio de comentar este texto no parece una tarea fácil. Evidentemente, cada publicación es un acto de promoción de un tema, es la ocasión para instalar un debate, es la enunciación que se requiere para establecer un diálogo, pero que verse no sólo sobre la funcionalidad, pertinencia o calidad del método en sí mismo, sino también sobre la necesidad del mismo.

Si la dramaturgia es, tal como lo plantea el escritor chileno Marco Antonio de la Parra, «la caja de resonancia de los cambios de la sensibilidad humana» (De la Parra, 1993: 13), evidenciar la necesidad de un método analítico para su comentario parece ser un signo más del proceso de reflexión actual que vive la crítica, como una manifestación de esos cambios en la sensibilidad humana. Hay que advertir, tal vez, que la necesidad de un método radica en un diagnóstico tácito: los modelos existentes no proporcionan las categorías necesarias para que el teatro pueda ser analizado dentro de parámetros disciplinarios autónomos, tal como lo sugiere Northrop Frye en su ya clásica obra *Anatomía de la crítica*.

Esto da cuenta de una carencia fundamental dentro de los modos de análisis de la que la crítica actual padece. Desde una mirada impresionista, pasando por modelos didácticos de cómo enfrentarse al fenómeno teatral o por un despliegue argumentativo y emocional para la formación del gusto y la creación de tendencias o modas, la crítica dramática se remite a la explicación de fenómenos recurriendo a categorías que son propias de la estética, la sociología, la psicología u otras áreas disciplinarias, incluso recurriendo a terminologías apropiadas para otros géneros literarios pero no para el teatro. Del mismo modo, carecemos de una *gramática* del drama autónoma, independiente de las categorías que se hayan empleado tanto para la prosa como para la lírica.

Así, podemos proponer una respuesta si examinamos la disposición de los comentarios dentro del texto, ya que este se desenvuelve entre el resumen del método de García Barrientos, concretado exhaustivamente en *Cómo se comenta una obra de teatro* (2001), y la puesta en práctica del método en nueve obras dramáticas, a saber: *Muerte de un viajante* de Arthur Miller, *Equus* de Peter Shaffer, *Luces de bohemia* de Valle-Inclán, *Rosencrantz y Guildenstern han muerto* de Tom Stoppard, *El príncipe constante* de Calderón de la Barca, *Le Polygraphe/Polygraph* de Robert Lepage y Marie Brassard, *La coronación de Popea*, ópera con música de Claudio Monteverdi y texto de Gian Francesco Busenello, *Ubu Rey* de Alfred Jarry y, por último, *Ni pobre ni rico sino todo lo contrario* de Mihura y Tono.

Consecuentemente, podemos segmentar, con afán metodológico, en cuatro los momentos o agrupaciones de los textos que componen el libro editado por García Barrientos, a saber:

- a) Exposición del método: compuesto por *Discurso del método* de José Luis García Barrientos.
- b) Función del método: al que pertenecen los análisis *Muerte de un viajante* de Arthur Miller (Una cuestión de perspectiva) por Juan Pablo Heras González; *Equus* de Peter Schaffer (Análisis de una pasión) por Juan Manuel Romero Gárriz y *Luces de bohemia* de Valle-Inclán (El triunfo de la transgresión dramática) por José-Luis García Barrientos.

- c) Finalidad del método: agrupando a *Rosencrantz y Guildenstern han muerto* de Tom Stoppard (El teatro como representación desplazada) por Armando Pego Puigbó; *El príncipe constante* de Calderón de la Barca (El gran poema del mundo) por Ángel Luis Luján Atienza y *Le Polygraphe/Polygraph* de Robert Lepage y Marie Brassard (Aproximación al análisis del espectáculo) por Pablo Iglesias Simón.
- d) Potencialidad del método: en los que se desenvuelven *La coronación de Popea* (Drama musical de Claudio Monteverdi y libreto de Francesco Busenello) por Ana Isabel Fernández Valbuena; *Ubu rey* de Alfred Jarry (El antiilusionismo jarryano: donde coinciden sátira y parodia) de Luis Emilio Abraham y *Ni pobre ni rico sino todo lo contrario* de Mihura y Tono (La paradoja del “humor nuevo”) por José Anonio Llera.

### a) Exposición del método

En primer lugar, el resumen del método que propone el mismo García Barrientos para el teatro se acerca al modelo de análisis propuesto por Genette para la prosa. Pretende familiarizar al lector con dicho método para que, aun desconociendo el texto clave donde se expone con detalle, pueda ser testigo de su aplicación en las obras. Posteriormente, uno a uno, los análisis van cumpliendo funciones específicas dentro de la intención didáctica de dar a conocer el método a través de su puesta en práctica. Sin embargo, esta puesta en práctica es lo suficientemente variada para evidenciar que el método no es un modelo de lectura monolítico, sino que se concibe como un punto de partida para establecer los cimientos sobre los que fundar un comentario teatral.

### b) Función del método

En los tres análisis que componen esta agrupación se demuestran los modos de uso del texto: desde la mera descripción analítica,

pasando por la utilización del método para establecer un piso claro sobre el cual fundar las significaciones, hasta llegar al método como instrumento sobre el cual fundar la crítica.

En primer término, el texto escrito por Juan Pablo Heras González inaugura los análisis con *Muerte de un viajante*, obra de Arthur Miller, y es un claro ejercicio de aplicación directa del método, carente de comentario. Es el acto de evidenciar el engranaje sobre el que se sustenta la mecánica de la obra sin ejercer una propuesta de significaciones. Como tal, las implicaciones son evidentemente pedagógicas: el método permite construir una red de signos organizados donde se explicita la dimensión significativa mas no el significado; en otras palabras, es la instrumentalización de la obra para poder dar cuenta del rigor del método. Dudo que la intención del modelo creado por García Barrientos sea evidenciar el rigor intelectual que el método posee y que exige del crítico, del mismo modo que dudo que la «sensibilidad humana» actual de la que antes hablamos apunte a hacer consciente la red de significantes más que sus significados; esto supondría que tanto el teatro como su recepción y análisis exijan a lectores, espectadores y críticos que no sucumban en subjetividades (tal vez, el plano más humano de la significación) y se queden en los niveles gramáticos de la obra.

El segundo análisis, escrito por Juan Manuel Romero Gárriz, sobre la obra de Peter Shaffer, *Equus*, presenta la viabilidad del método como herramienta mediante la cual construir un comentario. En cierta medida, es la explicitación del método como base para la significación, que no puede constituirse sin una conciencia clara de los elementos que componen el drama:

Porque los personajes discuten, pero sobre todo, se debaten internamente. Y qué mejor manera de reflejarlo simbólicamente, sin añadidos superfluos, que un cuadrilátero en el interior de un círculo. Un yo obligado a participar de lo inabarcable de la vida. Los personajes llenan su interior de cerraduras, viven inmersos en un mundo lineal y rectilíneo que de repente va a dejar filtrar, a través de Alan, una ranura por la que entrever la conexión esencial,

divina y primitiva del hombre con lo redondo. Y será una visión nada complaciente, acaso porque la verdadera experiencia religiosa nunca lo es (García Barrientos, 2007: 91).

En la secuencia interpretativa de la organización del libro dirigido por García Barrientos, este segundo análisis cumple la función de demostrar que la finalidad de un análisis sustentado en un método es dar cuerpo a las categorías sobre las que se estructura la significación. Algo similar encontramos en el tercer comentario. Escrito por el editor mismo sobre *Luces de bohemia* de Valle-Inclán, el análisis pone a prueba la capacidad del método para sustentar una hipótesis de lectura que organice las significaciones en torno a una idea iluminadora para la comprensión de la obra. Este ejercicio de por sí da cuenta de la función de la crítica propiamente dicha, el establecer un ejercicio dialéctico con el texto para, como concluye Frye, «fragar los eslabones rotos entre la creación y el conocimiento, el arte y la ciencia, el mito y el concepto» (Frye, 1977: 467). Sin olvidar el hecho de que la obra dramática se construye dentro de códigos culturales, históricos e ideológicos sobre los que propone una transgresión (por eso la elección de *Luces de bohemia*), el sentido de la problematización se sitúa no sólo en la creación sino en el marco cultural en el que se crea y se recibe. De hecho, así se puede entender la pregunta que motiva el análisis de García Barrientos: «¿Cómo es posible que una obra que contraviene casi todas las pautas de la forma dramática sea precisamente una obra maestra, una cima, no sólo de la literatura, del siglo XX y de cualquier época, de la lengua española y de cualquier lengua, sino también, a mi juicio, del arte dramático o del drama *tout court*?» (García Barrientos, 2007: 113).

### c) Finalidad del método

Coincidiendo con la definición que el mismo García Barrientos propone para *drama*: «la cara representada o ficticia del teatro, pero condicionada, o mejor, configurada por el modo de representación» (García Barrientos, 2007: 12), es prudente afirmar que el método apunta a la

doble dimensión del drama como fenómeno complejo, es decir, al *texto dramático* entendido como «la transcripción de un drama, es decir, de las pertinencias dramáticas de un espectáculo teatral efectivo» (García Barrientos, 2007: 12) y a la *obra dramática*, concebida como «la codificación literaria (pero ni exhaustiva ni exclusiva) del texto dramático que transcribe un drama virtual o imaginado» (García Barrientos, 2007: 12-3). Por tal razón, pasar de un análisis que considera las pertinencias propias de una obra dramática a las de su representación, seguido por el comentario de un texto en función de su concepción propiamente literaria, para concluir con una aproximación al análisis de una puesta en escena, dejan claro que el ejercicio del método se vislumbra en esta dualidad, permitiendo alcanzar énfasis y distinciones propias de la manifestación (ya sea texto o espectáculo) que se analiza.

El comentario de Armando Pego Puigbó sobre *Rosencrantz y Guildenstern han muerto* de Tom Stoppard sitúa el método como un procedimiento de acercamiento a las dos dimensiones de la composición dramática, por un lado, el aparato textual y, por otro, la representación. De este modo, utiliza las categorías de Tiempo, Espacio, Personaje y Visión para dar cuenta de la construcción paródica del texto de Stoppard en relación a *Hamlet* de Shakespeare, a través de un análisis de las causas formales y pragmáticas que organizan la interpretación existencialista de la obra: «Los protagonistas se dirigen a una muerte cierta, de la que al final de la obra son conscientes, pero ante la cual se sienten incapaces de reaccionar, aceptándola al fin como un elemento más del sinsentido de su existencia» (García Barrientos, 2007: 168). Mas, no sólo al drama, sino también a la parodia (humor y juego) en virtud del tratamiento de la intertextualidad, Pego Puigbó los encadena gracias al uso de los planteamientos de García Barrientos, y permite obtener una lectura propicia de la obra dramática como paso previo para la representación.

El comentario de Ángel Luis Luján Atienza sobre *El príncipe constante* de Calderón de la Barca sitúa el método en el terreno de la ambigüedad genérica, es decir, entre la necesidad de responder estructuralmente a un texto dramático y a un texto poético, porque tal como se cita en el

texto, «[l]os dramaturgos del siglo de oro se consideraban ante todo poetas. No solo escribieron sus comedias en verso, sino que las compusieron como poemas» (García Barrientos, 2007: 195). La tensión que se provoca entre forma y contenido permite ejemplificar el vínculo indisoluble entre estas dos dimensiones de toda creación artística, en general, y de la obra dramática en particular. En este sentido, el método posibilita acceder al plano estructural de la comedia sobre el que se compone, dejando el modo del uso del lenguaje (poético) como un carácter que imprime a la acción. Trasciende el plano material para entrar en sistemas distintos, y, en este caso, inunda la comedia para imprimirla en literatura, dando forma a un drama poético, según el expresivo anacronismo que utiliza Luján.

Otro ejemplo de tensión al que se somete el método es su implementación a un espectáculo como *Le Polygraphe/Polygraphe* de Robert Lepage y Marie Brassard, a cargo de Pablo Iglesias Simón. Del mismo modo que el método permite dar respuesta a la dimensión escrita del arte dramático, el texto de Iglesias Simón se remite a la representación teatral como fenómeno significativo sobre el que establecer los significados que componen el comentario. Evidentemente, este ejercicio permite presentar a la *dramatología*, como denomina García Barrientos a su teoría, en la doble dimensión del fenómeno dramático y comprometerse en todas sus implicancias e impactar en todos los elementos constitutivos de su modo de representarse. Tal vez, sin pecar de optimista, este ensayo prueba una efectividad mayor del método en relación a la crítica, en la medida en que esta, mayoritariamente, se remite a la construcción espectacular de la obra (la recepción como espectador) y relega a un casi olvidado segundo lugar a la recepción literaria (lector). Es evidente que la crítica del arte dramático opta por privilegiar los aspectos concretos de una representación específica al modo de crítica de espectáculos, dejando en el plano filológico aquellos aspectos que la promoción del consumo cultural no considera rentable en el negocio de la creación dramática. Pero esto es entrar en el agrio terreno del análisis del mercado editorial *versus* el mercado teatral, que no es pertinente para la reseña que nos ocupa.

#### d) Posibilidades del método

Ya insinuado en el análisis sobre *Luces de bohemia* que hace García Barrientos, existe en el texto la necesidad de tensar el método como ejercicio de prueba, es decir, someterlo al mundo de las contradicciones del género y, de este modo, se inaugura un nuevo apartado dentro de la estructura de la compilación que estamos reseñando. Esto, porque los análisis que siguen a continuación sitúan al método en el ámbito de la tentativa, someten al procedimiento al riesgo de silenciarse frente a creaciones que limitan con el universo dramático ya sea porque permite probar modos constructivos diferenciados de la obra, o porque los objetos en cuestión pertenecen a géneros ambiguos o colindantes con lo dramático, como la ópera.

En este sentido, quizás el comentario sobre la ópera *La coronación de Popea* sea el más arriesgado de los análisis antologados por García Barrientos, puesto que prueba el análisis en dos manifestaciones complementarias en el momento de crear una ópera: texto y música. Imprimir significado a la música independientemente de los elementos textuales parece ser campo de otra disciplina (si es posible) debido al hecho de que la música es prácticamente significativa que dialoga con significados que habitan lo extramusical, específicamente convenciones culturales.

Sin embargo, siendo honesto, el análisis plantea una reducción a la sumatoria de texto + paratexto y considera la música como un medio para obtener efectos dramáticos, obviando su condición de lenguaje autónomo. En este sentido, lo que inicialmente se presenta como un riesgo, confirma el hecho de que el procedimiento de análisis de una obra de teatro centra su análisis en lo que de drama tiene la ópera. Por eso podría haber bastado un poco de precisión, ya que un análisis literario de los sonetos de Petrarca (por ejemplo) que musicalizó también Monteverdi, no es un análisis de los sonetos de Monteverdi con letra de Petrarca. Propongo, en este caso, que el comentario se lea como *La coronación de Popea* de Gian Francesco Busenello, con música de Claudio Monteverdi, como consideración de la problemática que plantea una

creación como la ópera. En este sentido, la potencialidad del método para aportar el análisis del aspecto dramático de la ópera es un verdadero logro.

El análisis de *Ubu rey* de Alfred Jarry realizado por Luis Emilio Abraham también permite evidenciar la potencialidad del método en cuanto nos ofrece la posibilidad de establecer los lineamientos básicos sobre los que se funda el paradigma dramático inaugurado por Jarry. Con el énfasis puesto en el fenómeno de la recepción, en la medida que enfrenta a la obra como una construcción semiótica que problematiza la noción de *mimesis* (como característica propia del arte de vanguardia), el método se propone como una estrategia descriptiva para poder vislumbrar dónde y cómo se producen las estrategias de quiebre de la *mimesis*. Esto es, en gran medida, cuestionar los principios estructurales del drama, debido a que este es eminentemente mimético.

Finalmente, el comentario de José Antonio Llera sobre *Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario* de Mihura y Tono plantea otra problematización, que tiene que ver con un ámbito sobre el cual la teoría ha aplicado modelos analíticos pertenecientes a otros géneros y disciplinas para hablar del humor y de lo cómico en el teatro. Bien sabemos que la construcción del pensamiento crítico respecto del drama tiene su origen en la *Poética* aristotélica, cuyo foco descriptivo está puesto en la tragedia, obra a la que remite la mayor parte de la teoría teatral, aplicada a otras manifestaciones del arte dramático, ya sea por coincidencia o por oposición a los postulados del filósofo griego. No obstante, una teoría dramatológica no da cuenta de un procedimiento de construcción dramático en particular, sino de los posibles modos de representación de lo dramático, es decir, como «teoría del modo teatral de representar ficciones», independiente de que estas sean comedias, dramas o tragedias. Asimismo, el tono de la obra, humorístico en este caso, no es un impedimento para que el método pueda dar pistas claras de los procedimientos de construcción del humor, incluso como aporte a otras disciplinas en las que la noción de la risa y lo cómico siguen debatiéndose. En este sentido, estrategias como la intertextualidad o la relación entre lo verosímil e inverosímil, propias de esta comedia, adquieren sustento

teórico suficiente sobre el cual estructurar no sólo una interpretación de esta obra, sino la posibilidad de insinuar, sin pecar de entusiasta, una teoría del humor en el teatro.

De este modo, el libro dirigido por José Luis García Barrientos se despliega didácticamente, motivado por los principios que él mismo comparte respecto del rol de la pedagogía que propone George Steiner y es en esta clave que el método adquiere relevancia. Si hay un cambio en la sensibilidad humana y este se reproduce en el teatro, es necesario que la crítica y el pensamiento den cuenta de ese cambio, y puede que la necesidad de pedagogizar la crítica teatral sea una oportunidad de proclamar que necesitamos procedimientos claros sobre los cuales cimentar el teatro actual y en este a la humanidad. Quizás la crítica no tiene como función más que evidenciar un profundo interés por los procesos simbólicos de la vida social y la producción social de formas de subjetividad y, en este sentido, constituir sujetos discursivos autónomos que no sucumban ante los discursos de autoridad, tradición, privilegio o poder social. Porque, tal como plantea Terry Eagleton:

Cualquier conjunto de teorías referentes al significado, a los valores, al lenguaje, a los sentimientos y a la experiencia humanos inevitablemente tendrá que referirse a conceptos muy hondos sobre la naturaleza tanto de los individuos humanos como de las sociedades, los problemas de la sexualidad y del poder, las interpretaciones del pasado, los puntos de vista sobre el presente y las esperanzas para el porvenir (Eagleton, 1994: 232).

### Referencias bibliográficas

- De la Parra, Marco Antonio (1993): *Para un joven dramaturgo*, Madrid, Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas.
- Eagleton, Terry (1994<sup>2</sup>): *Una introducción a la teoría literaria*, Santa Fe de Bogotá, Fondo de Cultura Económica.
- Frye, Northrop (1977): *Anatomía de la crítica*, Caracas, Monte Ávila.

- García Barrientos, José Luis (2007<sup>3</sup>): *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*, Madrid, Síntesis.
- dir. (2007): *Análisis de la Dramaturgia. Nueve obras y un método*, Madrid, Editorial Fundamentos.

Paulo Olivares Rojas  
Universidad Complutense de Madrid