ANÁLISIS DE LA DRAMATURGIA. NUEVE OBRAS Y UN MÉTODO

José-Luis GARCÍA BARRIENTOS (ed.)

(Madrid: Fundamentos-RESAD, 2007, 348 páginas)

En *Cómo se comenta una obra de teatro* (Madrid: Síntesis, 2001), José-Luis García Barrientos proponía una síntesis de su teoría dramática o «dramatología», presentada bajo la forma de un método de análisis. Sin embargo, aunque la obra terminaba con una selección de comentarios de obras de teatro que destacan por su valor tanto histórico como crítico y teórico, faltaban en ella unos ejemplos de aplicación del propio método. Esta asignatura pendiente es la que *Análisis de la dramaturgia* se propone superar, aunque una lectura atenta del volumen acaba rápidamente con la sospecha de que se trate de un mero apéndice de *Cómo se comenta una obra de teatro*.

La obra contiene un resumen del método de análisis con varios cuadros sinópticos que dan cuenta del grado de elaboración y complejidad del modelo, así como nueve aplicaciones del mismo a obras de autores, épocas, culturas y hasta genéros distintos: de hecho, las obras elegidas rebasan el marco de la llamada «literatura teatral», ya que entre ellas encontramos una ópera de Monteverdi y un espectáculo de Lepage, por ejemplo. Los análisis corren a cargo de nueve autores distintos, entre los que encontramos al mismo

García Barrientos y a alumnos, discípulos o colaboradores suyos. Aunque todos se refieren al mismo marco teórico, lo hacen en medidas muy distintas y con fines que varían en función de la obra que tratan y del sesgo interpretativo que cada hermeneuta adopta.

La obra destaca por el equilibrio siempre inestable y, por lo tanto, siempre abierto y dinámico, que mantiene entre unidad y diversidad, personalidad y disciplina. Usando una metáfora teatral, podríamos decir que el modelo teórico de análisis propuesto constituye un escenario para la elaboración de un diálogo hermenéutico entre el crítico y la obra que ha elegido. Las referencias al escenario pueden ser escasas, en algunos casos, o casi exhaustivas en otros, como es el caso del minucioso análisis de *Muerte de un viajante,* que propone el joven investigador y dramaturgo Juan Pablo Heras González, quien se atiene sobre todo a mostrar el potencial descriptivo del método adoptado, aunque no omite hacer algunas incursiones en el ámbito interpretativo, las cuales convencen por su sólido apoyo teórico.

Bastará la lectura de los demás comentarios que integran el volumen para eliminar la mínima sospecha de que el modelo teórico propuesto por García Barrientos constituya un último reflujo de estructuralismo castrante e impersonal. Así, el análisis que Juan Manuel Romero Gárriz hace de *Equus,* de Peter Schaffer, oscila entre el anclaje teórico y los arrebatos místicos, sin que el comentario pierda coherencia, lo cual demuestra que el potencial hermenéutico del modelo no se limita a una visión inmanente, sino que permite el salto a la trascendencia; eso sí, siempre que, como en este caso, la personalidad del analista (fuerte a pesar de su juventud) y el contenido de la obra lo posibiliten.

Por su parte, García Barrientos elige *Luces de Bohemia* para afrontar, usando su propio modelo como base epistemológica, uno de los misterios de la historia del teatro: ¿cómo es posible que una obra que contraviene casi todas las pautas de la forma dramática sea precisamente una obra maestra del género teatral? La pregunta recuerda el célebre análisis de *Fedra,* de Racine, hecho por George Steiner en *Muerte de la tragedia* y se resuelve, en este caso, apuntando al equilibrio entre fuerzas centrípetas (unidad de tiempo, geometría invisible de las configuraciones, grado de caracterización de los personajes y función metadramática del diálogo en vez de metateatro propiamente dicho) y centrífugas (multiplicidad del espacio y de los personajes, carácter episódico de la «acción», diálogos absurdos) que caracterizan a la obra.

Armando Pego Puigbó escoge una obra, *Rosencrantz y Guildenstern han muerto*, de Tom Stoppard, cuya sutil y elaboradísima metateatralidad pone de relieve a través del uso de una de las categorías más originales del

modelo de García Barrientos: la «visión», es decir, la recepción dramática analizada a través de tres categorías: los niveles, la distancia y la perspectiva.

A la vez teórico de la literatura y poeta, Ángel Luis Luján Atienza subtitula su análisis de *El príncipe constante,* de Calderón, «el gran poema del mundo», y, de hecho, propone una interesantísima lectura de la obra como, salvando el anacronismo, «drama poético», dentro de una visión del teatro como trasmisor de verdades invisibles y, por lo tanto, no teatrales (si nos atenemos a la etimología de la palabra *teatro*), sino poéticas.

Con su comentario de *Le Polygraphe*/*Polygraph,* de Robert Lepage y Marie Brassard, Pablo Iglesias Simón intenta aplicar el modelo teórico al análisis de un espectáculo teatral. El ejercicio demuestra la validez concreta del método y hasta desarrolla algunas nociones que podrían parecer meras especulaciones abstractas. Me refiero, en particular, a lo que García Barrientos entiende por «dramaturgo», concepto puramente teórico, ya que no físico, del que, sin embargo, Iglesias Simón se sirve para analizar un espectáculo, es decir, algo cuyo carácter concreto y físico no se puede negar. El autor concluye aludiendo a ciertas carencias del modelo con respecto al análisis de recursos expresivos puramente escénicos como, por ejemplo, el movimiento, el sonido o la música. Sin embargo, a continuación se verifica la capacidad explicativa del método, incluso en otros géneros, pues Ana Isabel Fernández Valbuena lo utiliza para analizar *La coronación de Popea,* poniendo en relación de manera convincente los efectos de sentido que dicho modelo permite detectar en el libreto de Busenello con el tratamiento musical que Monteverdi les aplica.

Ya autor de una tesis sobre *Mímesis, ficción y modelos de mundo en el teatro*, Luis Emilio Abraham se propone partir de los postulados aristotélicos retomados por García Barrientos para indagar en la semiosis como procedimiento por antonomasia del teatro de vanguardia. Demuestra así que en una obra paradigmática como *Ubú rey* la semiosis se vuelve, ya no procedimiento formal, sino contenido, ya que fagocita la mímesis en cuanto producción de mundos ficcionales.

Finalmente, por si cabía otra prueba de la diversidad de personalidades e intereses que integran el presente volumen, José Antonio Llera usa el método de análisis para establecer una tipología del humor y de lo cómico en *Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario,* de Mihura y Tono.

En el prólogo, José-Luis García Barrientos concibe la obra como una especie de banquete hermenéutico: confiamos en que el lector convidado sabrá

disfrutar tanto de la rica diversidad de los sabores como de la coherencia del menú propuesto. En todo caso, la particular configuración y génesis del libro evita los escollos del estructuralismo y de la deconstrucción y constituye una alentadora inspiración para los que quieran navegar en los océanos de la teoría de la literatura, en general, y del teatro, en particular, a principios del siglo XXI.

Christophe Herzog
Université de Lausanne