

Wheeler, Duncan

Golden Age Drama in Contemporary Spain: The Comedia on Page, Stage and Screen. Cardiff: The University of Wales Press, 2012. XIX + 295 pp. (ISBN: 97 807 0832 473 8)

El presente libro constituye la reflexión en lengua inglesa más completa en torno a la desigual fortuna del teatro clásico español en el siglo XX. Se construye desde un pormenorizado estudio de reseñas teatrales en prensa y en revistas especializadas, unido a un exhaustivo trabajo de investigación que aborda tanto la relectura de los propios textos como el análisis de sus representaciones, sin dejar de lado la siempre reveladora noticia del testimonio personal, ya sea consultando memorias de los actores y directores, ya sea entrevistándolos personalmente. Wheeler demuestra una gran familiaridad con los entresijos políticos de la escena teatral del último siglo, exhibiendo un notable juicio crítico y una fina intuición a la hora de desentrañar la madeja de intereses, tensiones y rivalidades que se crearon, a veces rozando el absurdo, alrededor de la recuperación del drama aurisecular. El resultado es un trabajo que se lee con enorme interés por la fluidez de su desarrollo, tras el cual, no obstante, se percibe una compleja labor de ensamblaje de datos y opiniones de aquellos que han

protagonizado, en mayor o menor medida, la vida cultural española del último siglo.

Golden Age Drama in Contemporary Spain se compone de una estimulante introducción y cinco capítulos, a los que les sigue una completa bibliografía y un índice onomástico; cuenta igualmente con trece ilustraciones y un listado muy útil de más de un centenar de títulos de comedias y tragedias áureas con su traducción al inglés. Las erratas son pocas (“actor... contratada” [117], “Yolando” [121]...), las traducciones de las citas son muy útiles, y la parcelación de cada capítulo facilita siempre la lectura. Las páginas introductorias abogan, creo yo que con mucha razón, por el estudio de los llamados ‘performance studies’ como un área todavía poco definida, pero que resulta fundamental tanto para entender los textos en sí como para poder luego impartir sus contenidos en clase. Wheeler escribe con acierto que “[T]he difference between performance studies and other fields of inquiry is [...] a question of degree rather than kind; the subjective element is blatant rather than latent. There is, therefore, no methodological justification for its traditional exclusion from the academy. Furthermore, its presence not only supplies an indispensable heuristic lens but also has the potential to provide valuable pedagogical tools”

(8). Y es cierto que la diversidad de formatos con los que contamos hoy en día –DVDs, YouTube...– no ha hecho sino enriquecer la transmisión de nuestros más admirados *poetas* barrocos en las aulas.

El primer capítulo, “The performance history of Golden Age drama in Spain (1939-2009)” es un ambicioso y bien construido análisis de lo que ha sido la historia reciente de los clásicos en escena. Wheeler detecta cuatro periodos en los que se podría parcelar su desigual fortuna: de 1939 a 1950, en donde se buscó proyectar una identidad nacional acorde a los valores del franquismo; del 50 al 63, cuando la comedia pasó de ser un vehículo de “proselitizing” (74) a una forma más de entretenimiento; del 63 al 78, en que el legado barroco sufrió una suerte de olvido total por los canales oficiales y por las formas emergentes de contracultura, si bien se iban sentando en los años finales de este periodo las bases de una lenta recuperación; y de 1978 en adelante, en que la obra de los Lope, Tirso, Calderón y compañía ha ido volviendo poco a poco a ocupar un lugar más visible. Este lugar, sin embargo, sigue siendo relativamente frágil a juicio del autor, que nos hace ver cómo, por ejemplo, Shakespeare y Molière han sido representados más veces en el periodo 1984-2009 que los tres grandes clásicos Lope, Tirso y Calderón

(Shakespeare, de hecho, más que los tres juntos). Las razones, como se revela en el libro, son múltiples, y dan cuenta de un panorama de rencillas y rivalidades en el cual no se llegó a tener muy claro cuál debía ser el papel de los clásicos en la escena teatral del momento, con estrenos muy desiguales y una política cultural que en algunos casos no favoreció su restauración. Si en ocasiones se percibía una clara propuesta de ruptura con respecto al pasado, en la mayoría de los casos no se lograba ver hacia dónde – y cómo– se establecían los parámetros de futuro. Wheeler se centra, por ejemplo, en el saldo un tanto irregular de Adolfo Marsillach al frente de la CNTC, condimentado de declaraciones de este *enfant terrible* –que, en realidad, nunca lo fue– no siempre afortunadas, y que creaban enfrentamientos en vez de alianzas; declaraciones que, leídas hoy con la perspectiva del tiempo, suenan más pueriles que provocadoras. El recorrido de esta primera sección del libro hace parada en el papel de ciertos actores de renombre, en los diferentes cambios de legislatura y en determinados hitos como los fastos del 92, en fenómenos como la censura o el cierre de determinados locales; en el rol jugado por los diferentes festivales de teatro clásico, por la televisión y el cine...; en el funcionamiento de compañías pequeñas y de iniciativas modestas

que luego tuvieron éxito, en el trabajo de los periodistas y columnistas más influyentes; en los diferentes planes educativos de la democracia, etc. Y si bien parte de lo resumido en estas páginas se recogió ya en la excelente tesis doctoral –citada aquí también– de Manuel Muñoz Carabantes, “Puesta en escena y recepción del teatro clásico y medieval en España desde 1939 a nuestros días” (1992), lo cierto es que el capítulo es de una solidez y cohesión modélicas, sirviendo de útil herramienta de trabajo y estudio tanto para el investigador que se acerque por primera vez a este periodo como para quien lo utilice como material pedagógico.

Los cuatro capítulos restantes del libro desarrollan, en cierta manera, algunos de los problemas planteados en estas páginas iniciales, si bien evitando repetición o redundancia. El primero de ellos se titula “An (early) modern classic: *Fuente Ovejuna* in contemporary Spain” y en él se analiza la reapropiación de este clásico en un trayecto que arranca en los años inmediatamente anteriores a la Guerra Civil y que continúa con una parada en lo que el crítico titula “Lope on the battlefield”, en donde se comentan las diferentes versiones –muchas de ellas parciales– de una pieza que fue pronto adoptada como arma de propaganda y justificación política por los dos bandos enfrenta-

dos en la contienda. Interesantes resultan, por ejemplo, las líneas dedicadas al “post-war debut” (85) de la obra en el Teatro Español en la temporada 1944-45 o las que analizan la versión llevada a cabo por el Teatro Al-Kasaba y el CAT. El éxito de la pieza en la segunda mitad de siglo se debe, según el autor, a la triple circunstancia de ser una obra relativamente fácil de seguir para una audiencia no letrada, de ser portadora de una serie de escenas que se prestan a lo folclórico y a espacios abiertos, y de presentar un mensaje social y político que no deja de ser nunca relevante: *Fuenteovejuna* es, siguiendo a Marvin Carlson, un “haunted play”, cuyo “‘ghosting’ has exerted an incredible force field” (102).

En “Resurrecting lost traditions? Calderón’s wife-murder plays and the CNTC”, Wheeler se detiene en la famosa trilogía calderoniana compuesta, sabemos ya, por *A secreto agravio, secreta venganza*, *El médico de su honra* y *El pintor de su deshonra*. Parte importante del capítulo cubre la decisión de Adolfo Marsillach de iniciar su andadura en la CNTC escogiendo *El médico de su honra*, “a remarkably brave or foolhardy decision” (110) que se tradujo no obstante en un triunfo (119), pero en un triunfo que, aunque “challenged certain preconceived notions among audiences and critics of Golden Age

drama on contemporary stage”, en última instancia fracasó a la hora de establecer “a new performance tradition” (119). Estas páginas analizan también el papel de Eduardo Vasco como director de la CNTC en el periodo 2004-2011 y en particular el estreno de *El pintor de su deshonra*, que, a la luz de las recurrentes noticias sobre violencia de género en la España contemporánea, da lugar a la pregunta: “[...] are these wife-murder plays capable of moving twenty-first century audiences because they are products of the patriarchal structures that provide the breeding ground for gender-based violence and/or because they offer a critique/deconstruction of said structures?”. Para Wheeler, no quedó claro si la versión de Vasco “had anything to communicate in this regard” (129). Queda por tanto por saber, añade el hispanista británico un poco más adelante (134), si la CNTC sabrá hacerles justicia a los grandes clásicos en futuros estrenos. Quedan en cualquier caso muchas tareas pendientes ajenas al funcionamiento de la propia Compañía, como por ejemplo la escasez de actores que sepan declamar el verso barroco correctamente, o la existencia de locales que se ajusten de forma óptima al espectáculo que se presenta tanto de forma material como simbólica: acústica, visibilidad, emplazamiento de los músicos, relación actor-espectador, etc.

El cuarto capítulo, “Cinema and Golden Age drama: the *comedia* goes to the movies”, traza el recorrido de las diferentes adaptaciones para el cine y televisión de las últimas décadas, haciendo parada también en proyectos que no llegaron a completarse y en películas con referencias a piezas áureas, para finalizar con un extenso comentario sobre *El perro del hortelano* (1996) de Pilar Miró y *La dama boba* (2006) de Manuel Iborra. El capítulo es, una vez más, francamente exhaustivo y da cuenta de la amplia labor de investigación llevada a cabo por Wheeler, quien no esconde su aprecio por adaptaciones tan descaradamente propagandísticas o sectarias que acababan siendo, en particular las correspondientes al periodo franquista, auténticas piezas de “camp melodrama” (145). Sus conclusiones vuelven a ser, por lo general, poco halagadoras y poco optimistas, pues no se consigue ver en esta serie de estrenos un impulso necesario que se mantenga en el futuro. Este tono crítico se extiende al quinto y último capítulo, “Locating Spanish classical drama in (inter)national contexts: Almagro, the CNTC and the RSC”, en el cual analiza lo ocurrido cuando la Royal Shakespeare Company, al mando de Lawrence Boswell, estrenó en Madrid cuatro piezas áureas a cargo de Lope, Tirso, Cervantes y Sor Juana, continuando con una reflexión sobre la recepción

de la terna de grandes clásicos en diferentes comunidades autónomas, y en especial con el caso de Calderón en Cataluña. El capítulo se cierra con unas reflexiones sobre la labor de Emilio Hernández al mando del Festival de Teatro Clásico de Almagro, que tampoco sale bien parada a tenor de lo leído en torno a la elección de piezas o a la propia administración del evento. El saldo final, ya en las páginas de la conclusión, es que “Spanish classical drama remains, to a large extent, foreign and unknown in its country of birth” (219).

Golden Age Drama in Contemporary Spain es un libro que quizá levante ampollas entre aquellos que se vean aludidos en sus páginas, pero lo cierto es que Wheeler sabe también otorgar méritos a quien los merece. Parte análisis literario, parte sociología de la cultura, parte historia polí-

tica, parte reseña teatral, por ellas circulan Juan Antonio Hormigón, Calixto Bieito, Sergi Belbel, Josep Maria Flotats, Pilar Miró y un largo listado de figuras por todos conocidas, que igualmente incluye actores, filólogos, columnistas y políticos. Si bien habría querido en algunos casos ver una crítica algo más constructiva –especialmente en la lectura de determinadas representaciones recientes, en donde uno se queda sin saber qué habría podido funcionar como alternativa–, el libro cumple sus objetivos plenamente, constituyéndose en herramienta clave para la comprensión de los múltiples intereses que influyen en la creación del canon teatral contemporáneo.

Enrique García Santo-Tomás
University of Michigan, Ann Arbor
enriqueg@umich.edu