

*Pedro Marcial* y en *Padre incestuoso vengado por su hijo*). Ejemplos preclaros de naufragios son también los romances de *Hundimiento de un barco* y el archiconocido *Hundimiento del Titanic*, que también son de pliego; y los no oralizados: *Relación exacta y detallada de la segunda explosión del vapor «Cabo Machichaco»*, *Incendio en el «Costa del Caribe»*, *Hundimiento del «Costa de Marfil»*, *Pérdida del «Guadarrama»*, *Suceso de «La Astelena»*.

Mayor incidencia del tema del naufragio si cabe, sobre todo por el intenso dramatismo y la extrema cercanía de los hechos que se cuentan, son los relatados en los romances locales. Es emblemático como paradigma del naufragio en Canarias, poetizado tanto en romance como en décimas, el del *Hundimiento del Valbanera*, tragedia verídica que le ocurrió a uno de los tantos buques que hacían la ruta del Mediterráneo hasta Cuba, pasando por las Islas Canarias, donde fallecieron muchos canarios que se embarcaron como emigrantes camino de La Habana. Pero también trata el romancero lanzaroteño de naufragios locales, tanto con fin trágico como con el salvamento *in extremis* de sus tripulantes, en romances como *Naufragio y salvamento de un pesquero en La Alegranza*, *Salvamento del marinero Gregorio Álvarez Martín*, *Hundimiento de un barco pesquero* y *Muerte de un pescador en El Golfo*.

Y como vigía de fondo y salvadora máxima de los fervientes marineros lanzaroteños, se erige la magnánima figura de la Virgen del Carmen, patrona de los marineros, invocación reiterativa ineludible del romancero de Lanzarote tanto en romances tradicionales (*Marinero al agua*, *La romería del pescador* y *El idólatra de María*) como en los de pliego oralizados o no oralizados (*Madre que mata a sus hijos para casarse con un hombre joven*, *El incestuoso pescador Pedro Marcial*, *La niña enterrada viva*,

*Incendio en el «Costa del Caribe»*, *Hundimiento del «Costa de Marfil»*, etc.) y locales (*Hundimiento del Valbanera* (modelo B), *Naufragio y salvamento de un pesquero en La Alegranza*, *Salvamento del marinero Gregorio Álvarez Martín*, *Hundimiento de un barco pesquero*, *Muerte de un pescador en El Golfo*). Porque, según Trapero, «el desenlace [...] en que el marinero es salvado por la Virgen del Carmen [...] puede ser solución particular insular» (p. 133), pero también una forma supersticiosa de invocación a la protección divina ante los males y peligros que acechan en la mar y un extraordinario leit-motiv que da unidad estructural, de inigualable sabor marinero, de intenso sabor a sal, a este magnífico *Romancero de Lanzarote*.

ANDRÉS MONROY CABALLERO

PIÑERO, Marga, *La creación teatral en José Luis Alonso de Santos*, Madrid, Fundamentos, col. monografías RESAD, 2005, 446 pp.

En el prólogo a su edición de *La estanquera de Vallecas* destacaba Andrés Amorós a José Luis Alonso de Santos entre los dramaturgos procedentes de los grupos de teatro independientes que mayor impronta ha dejado en la escena española de los últimos decenios. Diez años después, el mismo profesor Amorós insiste, al abrir la monografía que nos ocupa, en la importancia capital de la obra que pieza a pieza viene entregando el dramaturgo vallisoletano. Lo que acaso le distinga a éste de otras figuras coetáneas, salvados los juicios de calidad, sea la comunicación directa y sincera de su pasión por el arte de la representación en su conjunto, como obliga a declarar a su trasunto dramático, Saturnino Morales, en el cuadro decimo-

segundo –sigo aquí al autor– de *La sombra del Tenorio*.

Esta pasión por el teatro es la que consigue salvaguardar y transmitir en su estudio Marga Piñero. Yo la señalaría como su principal virtud, nada fácil de preservar cuando se parte de un formato tan exigente como una tesis doctoral. Inestimable ayuda le ha prestado, a buen seguro, su condición de profesora en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid. Precisamente de esta Escuela han partido los estudios más determinantes sobre la obra de Alonso de Santos. Habría que recordar aquí el trabajo de Medina Vicario, del ya lejano año 93, que deslinda los géneros dramáticos de su producción. La investigación de Piñero se acerca a la obra de Alonso de Santos desde unos procedimientos metodológicos no muy frecuentados en el campo de nuestra filología, pero felices en los rendimientos que procura. Me estoy refiriendo al recurso de la entrevista en vivo, por el cual la autora nos hace llegar las reflexiones propias de Alonso de Santos, en primer término; así como las otros dramaturgos, como Fermín Cabal, de directores como Ángel Barreda, o actores como Álvaro Cienfuegos, Manuel Galiana, Beatriz Bergamín o Verónica Forqué, que han protagonizado todos ellos alguno de los estrenos de las obras aquí estudiadas. La participación intelectual de los profesionales de la representación en este tipo de estudios no ha sido apenas contemplada en nuestra tradición académica –no así en otros países–, cuando puede reportar, como en este caso se demuestra, una fuente de inestimable experiencia y conocimiento. Piñero aprovecha con acuidad y comedimiento estas voces para construir su propia interpretación.

Si vivos son los testimonios que del mundo del teatro saltan a las páginas de este estudio, no menos vivos son los documentos que la autora ha reunido en

torno a su investigación. No sólo fotografías y programas de mano, que constituyen algunos de ellos auténticas rarezas de coleccionista; sino, sobre todo, textos que han roto el cerco de privacidad en que los mantenía Alonso de Santos en su archivo personal. Especialmente valioso es el manuscrito que antecede a la composición de *El Álbum Familiar*, donde se fija la idea desarrollada de la obra, y que representa, por tanto, un documento excepcional para estudiar el proceso creativo en Alonso de Santos. Cartas, conferencias inéditas, cuadernos y notas de trabajo, así como algún cuaderno de dirección –el de *El Inmortal*, obra de Alfonso Jiménez Romero, autor sevillano hoy en día interesadamente relegado del que se prepara una tesis doctoral en la Universidad de Sevilla–, completan el conjunto de documentación original que esta monografía brinda para el general conocimiento. Pero donde busca su seguridad metodológica no es en todo este importantísimo acervo documental, que completa con una exhaustiva recopilación hemerográfica –críticas, entrevistas y ensayos periodísticos–, y bibliográfica –revistas especializadas, monografías, tesis, ediciones críticas, etc.–, que acredita el buen hacer filológico; no es en todo este aparato crítico donde se sustenta la indagación de Piñero, sino en el manual de *La escritura dramática*, que Alonso de Santos entregó el año de 1998, como suma de sus experiencias en todos los campos de la profesión teatral, incluida la de la docencia. Concebido como un soporte para los alumnos de arte dramático, se torna aquí arteria que suministra caudal de ideas y corroboraciones a la investigación.

El trabajo de Piñero se despliega, pues, desde una perspectiva que estudia el proceso de creación en la trayectoria teatral de Alonso de Santos, desde el inicial campo de la interpretación actuarial, pasando luego por el de la dirección,

para concluir en la pura autoría literaria. Aunque la autora lo haya estructurado en diez capítulos agrupados en cuatro partes: *etapa de formación, investigación y práctica profesional, el inicio de su producción dramática, y el acceso a la plena profesionalidad*; en realidad podríamos distinguir dos, correspondiendo la primera a su etapa inicial como actor, promotor de grupos de teatro y director; y la segunda que se adentra en el mundo dramático del escritor. Sesgo, pues, más biográfico el que adquiere el estudio en su primera parte, mientras que la segunda se ensaya plenamente en la crítica literaria. La autora pone especial cuidado en demostrar la necesidad de estructurar así su trabajo, pues la escritura se nos presenta aquí como la resolución natural de las experiencias teatrales antecedentes. Nace del mismo escenario, como vemos en la fotografía de portada sobresalir a Alonso de Santos entre telones. Es éste un camino recorrido por otros autores compañeros del vallisoletano en las mismas o parecidas aventuras, que parten de los grupos independientes de los años sesenta y setenta del pasado siglo. Coherentemente con esta visión, la filología acepta aquí su valor ancilar, supeditada a la dramática.

La primera parte nos descubre, por primera vez, a un joven e indeciso Alonso de Santos tocando a las puertas del Teatro Estudio de Madrid, para sumergirse en el magisterio de William Layton. De éste recibe los conceptos que según Piñero regirán luego la construcción de sus dramas: centralidad del conflicto, elaboración de la trama, interioridad orgánica de los personajes. Cuando esta parte deja al dramaturgo a las puertas de la creación literaria, lleva surcada ya una década (1964-1974) de hondas experiencias en los campos de la interpretación, la dirección y la adaptación, adquiridas junto a compañeros de dirección como José Carlos Plaza o Juan Margallo, en

grupos independientes como Tábano y el Teatro Libre de Madrid, adaptando autores como Calderón o Aristófanes, probando fórmulas, en fin, como la creación colectiva, el psicodrama, el teatro popular. Pese a que no es propósito de Piñero establecer la biografía teatral de Alonso de Santos, esta primera parte informa sobre una etapa muy poco conocida y menos documentada hasta la fecha. Aquí el archivo privado del autor adquiere un constante protagonismo, del que Piñero extrae numerosos datos historiográficos, complementarios de los que García Lorenzo, Vilches de Frutos y más recientemente Cornago Bernal han venido rescatando. El valor historiográfico quizá sea en esta parte el más llamativo, si bien el hilo estructural de la investigación se tensa sobre el proceso de la creatividad dramática.

En Alonso de Santos este proceso desemboca naturalmente en la escritura, según demuestra Piñero. A dilucidarla dedica la segunda parte de su estudio, que reparte en dos estadios evolutivos. El primero, *inicio de su producción dramática*, arroja como fruto dos obras iniciales: ¡*Viva el Duque, nuestro dueño!*!, inserta en la línea de teatro histórico que, partiendo de Bertold Brecht, comienzan a ensayar los dramaturgos realistas ya en los años cincuenta (1958: *Un soñador para un pueblo*, de Buero Vallejo), y alcanza inmediatamente a Alonso de Santos desde la dirección del drama *La familia de Carlos IV*, de Pérez Casaux; la segunda, *Del laberinto al 30*, la inscribe Piñero como teatro experimental, vinculándola a la tendencia del absurdo. A esta etapa sigue *el acceso a la plena profesionalidad*, donde nos encontramos tres obras mayores: *El Álbum Familiar*, de carácter simbolista; *La Estanquera de Vallecas*, construida sobre la palabra como elemento dramático primordial; y *Bajarse al Moro*, que cierra magistralmente diez años de creación literaria.

Aquí se detiene el estudio, para despedirse con unas conclusiones generales a modo de recapitulación.

Una misma red heurística tiende Piñero para dialogar con cada una de estas obras: el grueso de su malla lo constituyen las preguntas sobre argumentos y temas; sobre los conflictos que determinan la construcción de personajes, sobre la inserción genérica de cada pieza con la particularidad de su estilo, sobre el armazón estructural y su teatralidad. De esta forma, el estudio parte de la experiencia propia de la escritura que Alonso de Santos sistematiza en su monografía citada anteriormente, procurando una perspectiva esencial y a la par objetiva al entendimiento crítico. Abren y cierran este diálogo otras cuestiones de valor complementario, como la noticia sobre la génesis de cada obra, las reacciones a su representación y una valoración final. En estos apartados la contribución documental es también muy notable, pues recoge un volumen cuantioso de críticas a estrenos, datos sobre la permanencia en cartel de los distintos títulos, estadios de elaboración de los textos, y variantes según ediciones.

¡Viva el Duque, nuestro dueño!, la escribe Alonso de Santos para dotar de repertorio a su grupo teatral, con el propósito asimismo de incorporar la tradición clásica al presente. De esta tradición aprende el sentido del humor que transforma la amargura. El sentido del humor constituye desde esta primera obra un distintivo en la producción dramática de Alonso de Santos, que ha servido para polemizar sobre el encuadramiento genérico de las diferentes piezas. Piñero pondera aquí las teorías procedentes de Lázaro Carreter, que hacen de ¡Viva el Duque, nuestro Dueño! un moderno entremés, con las de Medina Vicario para acabar concluyendo que el encuadramiento que más conviene tanto a esta obra como al conjunto de la producción de

nuestro autor es el de la tragicomedia. El humor podría considerarse como el hilo que conecta esta primera obra con la segunda, *Del laberinto al 30*, de carácter experimental. Si antes podía ser modelo la burla del desengaño barroca, tan próxima al expresionismo, ahora encuentra Piñero como referencia el más próximo teatro inverosímil de Jardiel Poncela o Mihura. Y si en ¡Viva el Duque, nuestro dueño! el magisterio al que se acogía Alonso de Santos era el de Bertold Brecht, para la construcción de las tramas; ahora recupera de sus años de aprendizaje las enseñanzas de Stanislavski para crear desde dentro a los personajes. El estudio se adentra en el análisis de la siguiente obra, *El Álbum familiar*, cuya concepción dramática coincide con la minuciosa lectura de Proust, donde agudamente señala Piñero cómo el arranque autobiográfico queda superado por la propia necesidad del personaje protagonista, «Yo», de construir sobre el escenario su mundo y dirigirlo hacia un orden simbólico de voces y apariciones. La afinidades que ahora descubre son las del dramaturgo norteamericano Thornton Wilder, *Nuestra Ciudad*, y el polaco Tadeusz Kantor, a quien el mismo Alonso de Santos había entrevistado para *Primer Acto* con motivo de la presentación en España de su espectáculo *Wielopole, Wielopole*. Más atrevida y original resulta la propuesta de Piñero al emparentar las siguientes obras que trata, *La Estanquera de Vallecas* y *Bajarse al moro*, con la poética de la experiencia, aunque no carezca de razones para ello. Paralelo al desarrollo dramático de ambas obras, que tienen por objeto de investigación la inadaptación producida en los procesos de cambio social, fluye la evocación al mundo del sainete por medio del humor y la conducción de la acción a través del diálogo. También propone Piñero como referencias la comedia neoyorkina de Woody Allen o el drama tan dialogado de

Chejov. La palabra dirigida no al pensamiento sino a la experiencia cotidiana de la realidad es la que dotaría a estas obras, soberbiamente dialogadas, de su áura poética. Contrariamente a la visión interiorizada del personaje que nos ofrecía *El Álbum familiar*, el teatro de José Luis Alonso de Santos propone la comprensión de unos personajes vistos y determinados desde su exterioridad, en los que la necesidad imperiosa de actuar priva sobre la reflexión. Con estos elementos este teatro pretende alcanzar al público de su momento, objetivo que sabemos ha conseguido plenamente y este estudio se encarga de constatar, aportando una abrumadora colección de documentos y citas bien medidas.

MIGUEL NIETO NUÑO

CORNAGO, Óscar, *Resistir en la era de los medios. Estrategias performativas en literatura, teatro, cine y televisión*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, La Casa de la Riqueza, Estudios de Cultura de España, 8, 2005, 300 pp.

En 1980, cuando la ciudad de Frankfurt concedió a Jürgen Habermas el premio Theodor W. Adorno, el autor de *Teoría de la acción comunicativa*, externaba sus dudas en relación con la posibilidad de hablar del final del proyecto moderno. En vez de subrayar esta terminación, dice el filósofo alemán, deberíamos aprender de los errores de aquellos programas extravagantes que han intentado negar la modernidad. Además, afirma, el fracaso de los programas de negación de la cultura, lejos de trazar un camino novedoso, una posibilidad, ha servido como pretexto a las posturas conservadoras para radicalizar sus enfoques.

En este mismo ensayo, Habermas procede a realizar una tipología mínima,

simplificada, de los grupos que a su juicio conforman el mosaico del pensamiento de la década de los ochenta en este sentido. Uno de los sectores, al que desde luego él no pertenece, estaba integrado por los *jóvenes conservadores*; ahí ubica la línea que va de Bataille a Derrida, vía Foucault. Según Habermas, los *jóvenes conservadores* recapitulan la experiencia de la modernidad estética. Reclaman como propias las revelaciones de una subjetividad descentrada, emancipada de los imperativos del trabajo y la utilidad. Estos jóvenes, dice Habermas, sobre la base de las formas modernas, justifican una actitud antimoderna irreconciliable. En *Resistir en la era de los medios. Estrategias performativas en literatura, teatro, cine y televisión*, Óscar Cornago parece adherirse resueltamente a este grupo para reflexionar de manera profusa sobre los modos de resistencia de las expresiones artísticas en la era de los medios. Al autor de este ensayo no le preocupa, aparentemente, la discusión iniciada por Habermas. Lo suyo no son estas taxonomías: visiones de los neoconservadores –primer Wittgenstein, Carl Schmitt– ni de los neoaristotélicos –Leo Strauss, Hans Jonas. Decididamente, con un enfoque inspirado en autores fundamentales como Baudrillard, Foucault, Deleuze, Derrida, Lyotard, y tomando como guía las obras de Juan Goystisolo, Miguel Romero Esteo, Carlos Saura y Peter Greenaway, Cornago intenta ir más allá de las etiquetas –Modernidad, Vanguardia, Posmodernidad– y realizar una reflexión que le permita encontrar distinciones tendientes a pensar en el arte como resistencia frente al embate de las expresiones de la tecnología de los medios de comunicación de masas.

El autor de *Resistir en la era de los medios* explora de manera detallada el diálogo intermediático que han establecido las distintas prácticas artísticas. Para ello, parte de dos supuestos: primero, las