

*cubrimiento de Don Juan*, publicada en 1932, la de Juan López Núñez, *Don Juan Tenorio en el teatro, la novela y la poesía. Orígenes, antecedentes, historia y anécdotas de esta obra famosa*, Madrid, Prensa Castellana, 1946 u otras referencias de la atención al tema por editores modernos del *Tenorio*, como Aniano Peña en Ediciones Cátedra, y alguna recreación muy destacable como la de Luis de Riaza y su *Representación de don Juan Tenorio por el carro de la meretrices ambulantes*, publicada en 1973 por Cuadernos para el Diálogo junto a obras de Nieva y Hormigón.

Feliz iniciativa editorial, pues, y buena resolución como trabajo colectivo sobre una de las vetas más ricas de la literatura española en su capacidad de sugerir reescrituras y relecturas.

MIGUEL ÁNGEL LAMA  
*Universidad de Extremadura*

JOSÉ LUIS ALONSO DE SANTOS, *La escritura dramática*. Madrid, Castalia, 1998, 485 págs.

Es éste un libro necesario y deseado. Esta obra de uno de nuestros autores teatrales más activos y con una trayectoria más brillante era necesaria, por la casi nula tradición española en textos teóricos de esta índole, hecho desde dentro, por alguien que ha ejercido y ejerce la escritura dramática. Toda necesidad propicia un deseo, es obvio. Pero aquí el deseo primero no es del que a la postre recibe, sino del que da, pues se puede considerar este libro como uno de los más deseados por José Luis Alonso de Santos; una de sus obras más costosas, y, por consiguiente, una de las que más pueden justificar que el autor se sienta orgulloso e identificado con lo escrito. Me consta.

*La escritura dramática* contribuye a llenar el espacio que en España han ocupado las traducciones de obras de autores como John Howard Lawson (*Teoría y práctica de la escritura de obras teatrales*), Peter Brook (*El espacio vacío*), Phillip Weisman (*La creatividad en el teatro*) y de las ideas de Bertolt Brecht o, en menor medida, por mirar hacia otro nivel de la creación y la recreación teatrales, de Constantino Stanislavski. Llena ese espacio Alonso de Santos desde la militancia, como autor teatral, y el libro adquiere una novedad añadida, y como profesor de escritura dramática en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, por lo que esta obra se sustenta sobre la insistencia a lo largo de años en la enseñanza de unas pautas que faciliten la extracción, usando la misma imagen que Alonso de Santos, del petróleo que se halla en las capas más profundas de la tierra, del genio creador. Una imagen matriz que nace de la cita de Horacio que encabeza el libro y su primera parte: «Me han preguntado si un poema digno de lo a se consigue con talento o con arte. Yo no veo de qué puede servir la formación sin una rica vena poética, ni el talento sin formación». Sabiamente, José Luis Alonso parte desde

el origen y utiliza a los clásicos, no sólo como arranque paratextual de un epígrafe, sino como elemento articulador de todo el libro; porque conoce que en ellos, en los clásicos, se apoyan las recreaciones y las rupturas posteriores, hasta las más modernas.

La obra se ha construido en tres partes: «El proceso imaginativo», «El proceso técnico» y «El proceso filosófico». Inevitable puede ser que uno repare en que la articulación tripartita de *La escritura dramática* se acomoda a la división esencial de planteamiento, nudo y desenlace, y que el lector abone la relación entre la cara del teórico y la cara del practicante. Más allá podría ir si nos fijamos en la voluntad estructuradora de cada una de las secciones mencionadas del libro. Pues la primera parte se descompone en diez capítulos, desde las diferentes etapas en la creación teatral hasta la selección de ideas; la segunda se organiza en tres subpartes («La estructura dramática», «El personaje» y «El lenguaje»), cada una de las cuales, igualmente, se prolonga en diez capítulos; y, por último, la última sección, que aborda el papel del creador como tal en su relación con la sociedad, se divide en otros diez capitulillos, que recorren aspectos como el propósito y valor de la obra dramática, la relación entre filosofía y teatro, los conceptos de tragedia y mito, hasta llegar a los finales de las obras y su significado. No digo más, simplemente, que se tenga en cuenta que el índice general propone el siguiente esquema de cifras: I (10), II (10+10+10) y III (10). O sea, cincuenta capítulos.

Es indudable que el interés expositivo de Alonso de Santos se refleja en la elección de una disposición que explota los recursos esenciales para que su mensaje llegue de una manera mejor al receptor. En todos los capítulos se ha elegido como cierre de la unidad un fragmento de texto, un texto teatral en todos los casos menos en cinco ocasiones. Ahí se sitúan textos de Esquilo, Aristóteles, Brecht, Valle-Inclán, Shakespeare, el propio Alonso de Santos (con sus obras *Trampa para pájaros*, *Bajarse al moro*, *La estanquera de Vallecas*, *Yonquis y yanquis*, *El álbum familiar*, *Pares y Nines*, *La sombra del Tenorio*), Calderón, Lope de Vega, Fernando de Rojas, Mihura, Jardiel Poncela, Beckett, Albert Camus, Lawrence y Lee, Zorrilla, García Gutiérrez, Francisco Nieva, Tennessee Williams, O'Neill, Chéjov, Wilde, Molière, Sófocles, García Lorca, Darío Fo, Arthur Miller, Plauto, Buero Vallejo, Ibsen, y otros, que conforman una amplia y significativa antología de trozos teatrales traídos interesadamente a los asuntos particulares del libro y que es esencial para su propósito. Sólo en cinco casos, como antes decía, José Luis Alonso de Santos rompe esta fórmula de referencia a un texto teatral al final de cada capítulo, justamente en aquellos (10, 20, 30, 40 y 50) que cierran las partes generales de la obra y las tres secciones (la estructura dramática, el personaje y el lenguaje) en las que se subdivide la segunda sobre el proceso técnico. Así pues, la intención de Alonso de Santos es clara en esta forma de acompañar la exposición de los contenidos de una lógica estructural muy pensada y de este artificio de los ejemplos como cierre. Que el último capítulo de *La escritura dramática* sea «Los finales de las obras y su significado» y que éste se cierre con la cita: «El teatro ha de ser espejo de la vida humana, ejemplo de costumbres e imagen de la verdad», es nueva prue-

ba de todo esto. Sin embargo, Alonso de Santos, en este colofón, creo yo que cita de memoria y mal, pues dice que la definición de arriba la «sitúa Cervantes en su *Don Quijote*, tomada de Horacio» (pág. 478). Lo que escribe Cervantes, en el capítulo XLVIII de la primera parte, poniéndolo en boca del cura, es: «porque habiendo de ser la comedia, según le parece a Tulio, espejo de la vida humana, ejemplo de las costumbres y imagen de la verdad»...; de manera que no es Horacio, sino Cicerón, también recuperado por Lope en su *Arte nuevo* en el mismo sentido, quien sirve de fuente al novelista.

Pero es la materia de este libro necesario lo que lo explica y lo ensalza. José Luis Alonso de Santos repasa todo el proceso de creación del texto teatral, desde el punto de partida del escritor con todas las herramientas de su imaginación, pasando por la principalísima técnica de construcción del texto, hasta el significado de la tarea del autor teatral y su dimensión filosófica, como generalización de aspectos particulares que operan en su entorno como el contexto (dramático, lingüístico, histórico), el tiempo y el espacio, o los géneros y sus claves interpretativas. Puede achacarse a la primera parte sobre el proceso creativo falta de novedad por la rica tradición crítica en teoría literaria que ya ha explorado este camino con profundidad mayor; pero hay que entender que estamos ante el relato de una experiencia desde dentro de una profesión que se adoba con unas lecturas y unos conocimientos que efectivamente serían aplicables a todo proceso creador, pero que aquí tienen su sentido por utilizarse como preámbulo de una completa revisión de los elementos que funcionan en la estructura dramática. Muchos lugares de este libro son destacables por lo que uno encuentra en ellos, si bien otros podrían aducir faltas por lo que no se encuentra en aspectos particulares, como los personajes, el lenguaje, el público, la sociología teatral, etc. Mucho, efectivamente, se ha escrito sobre muchos de los epígrafes en que José Luis Alonso de Santos articula su estudio y cualquier reparo hecho desde la especialización en uno de los perfiles que aborda este trabajo debe tener en cuenta, insisto, el valor especial y fundamental de *La escritura dramática*, su condición de cuaderno de expresión teórica de una vida dedicada al teatro. Todo lo que leemos —todo lo que, puestos a recoger una de las motivaciones principales del libro, un estudiante de arte dramático recibe como clase de escritura— proviene de la experiencia del autor de *Bajarse al moro*, y esto es claro en la estructuración antes aludida del libro y en algunos procedimientos de expresión que dan ese aire al texto. Véase para esto, entre otros lugares, la combinación que Alonso de Santos establece entre su propia experiencia, esa perspectiva subjetiva, y la teorización sobre aspectos generales de la dramaturgia contemporánea cuando se refiere a la elocuencia y la verosimilitud en las páginas 337 y 338 de su libro.

Un libro como éste, manual de aproximación para el estudiante de arte dramático y para el interesado en general por esta forma de expresión literaria, puede convertirse en un título bien vendido y pronto necesitado de reedición, a la que habría que incorporar la corrección de algunas erratas y deslices con el fin de retocar tan esencial apariencia, como si se tratase de maquillar al actor antes de salir a escena; por ejemplo, en la pág. 196, la numeración de la cuarta

corriente en la controversia sobre el distinto valor y sentido del personaje, que, por error, va encabezada con «3.<sup>a</sup>»; la referencia a unas palabras de Genet en nota de la página 245 sin indicación de título, o la omisión en la nota 5 de la página 469 del título de la obra utilizada como cierre, *Pares y Nines*, o, de menor entidad, la cursiva que falta en el libro de Spang en pág. 333 (nota 5) o la que sobra de la editorial en la ficha de la página 467 del libro de Miguel Medina sobre la obra teatral de Alonso de Santos, minucias que no deben empañar los grandes valores de este libro de José Luis Alonso de Santos, deseado y necesario.

MIGUEL ÁNGEL LAMA  
*Universidad de Extremadura*

SEYMOUR MENTON: *Historia verdadera del realismo mágico*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998, 256 págs.

El profesor Seymour Menton regresa (con un título que humorísticamente remeda al de Bernal Díaz del Castillo) a una de las polémicas más necesarias pero menos candentes en el ámbito de los estudios hispanoamericanistas, teórico-literarios, pictóricos y artísticos en general. Tras la publicación de *Magic Realism Rediscovered, 1918-1981* (East Brunswick, Associated University Presses, 1983), el autor presentó varios artículos y ponencias que reincidían en su heterodoxo punto de vista con respecto al término «realismo mágico» (y otros a los que se asocia: «surrealismo», «literatura fantástica», «real maravilloso») que continuaban en la corrección de sus propias opiniones contenidas en su reeditadísima antología en dos volúmenes *El cuento hispanoamericano* (México, Fondo de Cultura Económica, 1964). El volumen que ahora publica supone una visión más amplia del fenómeno que se dio en llamar «realismo mágico» al considerarlo en la pintura y en la literatura pero no solamente en el ámbito hispanoamericano sino también francés antillano, norteamericano, israelí, europeo y de otras variadas latitudes, de modo que por igual trata a Borges, Cortázar, García Márquez, Carpentier, Arreola, y Asturias, por ejemplo, que a Schwarz-Bart, Capote, Jünger, Veiga, Rushdie, Morrison, Alexis, Condé, etc., o cierta literatura femenina hispana en los Estados Unidos.

El apéndice, «Una cronología internacional comentada del término realismo mágico», podría servir de prólogo puesto que regresa a asentar las bases y retoma algunos de los datos aportados por el libro para vindicar el término creado por Franz Roh a principios de los años 20 y utilizado en su libro *Nach-Expressionismus, magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei* de 1925, donde recoge sus veintidós rasgos distintivos. No evita, sin embargo, la posibilidad de que el concepto fuera ideado por otros críticos. El interesante recorrido que traza Menton concluye en la adopción hispanoamericanista de la idea por parte de Usigli a finales de los años 30 y al clausurarse la década de los