

REVIEWS

Jesús González Maestro. *La escena imaginaria. Poética del teatro de Miguel de Cervantes*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main; Vervuert, 2000. 382 págs. ISBN: 84-95107-51-1 (Iberoamericana), 3-89354-116-0 (Vervuert).

La escena imaginaria dedica sus casi cuatrocientas páginas y más de doscientas notas al teatro completo de Cervantes, incluyendo las tres manifestaciones dramáticas que utilizó. En este sentido, un hecho que llama la atención es que el gran esfuerzo documental realizado en este libro podría haber sido fácilmente mejor aprovechado por el lector, si se hubiera incluido un índice final de autores y/o nombres.

El propósito de la obra es, en palabras del propio autor, “explicar la teoría literaria del teatro cervantino, es decir, de la poética que puede construirse a partir de la lectura e interpretación de sus obras dramáticas, de la poética que subyace formal y funcionalmente en el análisis empírico de sus textos teatrales” (11-12). Se propone por tanto un análisis del teatro de Cervantes a partir de sus propias obras dramáticas, que además consiga establecer una teoría teatral válida. Para este fin se utiliza una aproximación crítica que se nos aclarará hacia la conclusión de la obra: “Este libro se ha escrito fundamentalmente desde la teoría de la literatura, es decir, desde la *poética*, o conocimiento científico de la literatura; no he buscado, pues, la exclusividad de los datos, la acumulación de las citas, y aún menos el contraste permanente de declaraciones seculares no vistas ni oídas hasta el presente” (364).

La tarea acometida por el autor de *La escena imaginaria* es ardua, sobre todo teniendo en cuenta la pretensión explícita de estudiar el teatro de Cervantes evitando “el contraste permanente de declaraciones seculares” que suele ser la base enriquecedora de los ensayos de crítica e incluso los “científicos.” Este *modus operandi* permea en el tono en que está escrito el libro, resultando en una obra llena de pasajes de gran complejidad, densas disertaciones y elocuentes tomas de posiciones. Si bien el estilo contribuye a dar la sensación de que el libro es un tratado erudito y bien argumentado, por otro lado

se establecen, en ciertos pasajes, afirmaciones no del todo precisas por su desmesura, tales como que el proyecto teatral de Lope de Vega "repercutió indudablemente en todas las manifestaciones del arte posterior a los comienzos del XVII europeo" (58), o que el teatro español de los Siglos de Oro empieza con Cervantes (64), algo evitable con una mayor prudencia a la hora de elaborar este tipo de juicios de valor.

El libro se divide en cuatro secciones: una introducción, un capítulo dedicado a la tragedia, otro a los entremeses y el último a las comedias. La introducción comienza con la siguiente afirmación: "en la tragedia, los entremeses y las comedias del autor de *Don Quijote* se encuentran germinalmente las cualidades esenciales que la poética del teatro moderno ha identificado en las principales formas y categorías dramáticas de la Edad Contemporánea" (18). Esta elevación de Cervantes como dramaturgo se mantiene durante toda la obra. El autor tampoco elude, en este sentido, el clásico debate Cervantes-Lope para encumbrar al primero. Se refuerza así la idea de un Cervantes autor-creador-incomprendido en su tiempo ante un Lope "recreador" que añade y no inventa (21), cuestión que se continúa tratando en las páginas 34 y 35 del libro. Esta introducción incluye además un apartado dedicado a la teoría de la literatura y la interpretación del teatro cervantino. En él se destaca, entre otros aspectos, el tema recurrente del intento de Cervantes de reflejar en su obra la complejidad de la vida real (21), es decir, el uso del medio artístico como reflejo de la realidad, algo por lo que se ha alabado al autor de *Don Quijote* desde su muerte. En la siguiente sección se reflexiona sobre el lugar del teatro de Cervantes en el canon literario occidental. Aquí se debate la formación y validez del propio canon y el papel que juega en él el drama cervantino, que según el autor "nace en los límites de una interpretación canónica de la Poética de la Antigüedad...de la que el mismo Cervantes se aleja" (37). Esta parte concluye con un interesante repaso de las representaciones de los entremeses y de las obras dramáticas largas en el siglo XX. Posteriormente, y bajo el sugerente título "Aristóteles, Cervantes y Lope: El 'Arte nuevo,'" se analiza la preeminencia canónica de la obra de Lope de Vega y se reflexiona sobre la teoría teatral defendida por éste, que le llevó a ser el representante del teatro del Siglo de Oro español por excelencia.

El contraste entre las poéticas de Cervantes (verosimilitud) y Lope de Vega (adaptación a los gustos del público) continúa en las páginas posteriores. A este debate se añade el uso del concepto de teatro "experimental" establecido por Canavaggio que el autor suscribe en diversas ocasiones (37, 38, 65, 67, 259) y que extiende incluso al teatro de Lope de Vega. Así, en *La escena imaginaria* se presenta a este último dramaturgo como seguidor de la poética de Aristóteles y al mismo tiempo como autor que presenta una alternativa a "la exégesis aristotélica de los preceptistas italianos del quinientos." (56-57) y cuyo valor empírico reside en su capacidad de observación y experiencia

como hombre de teatro, para apreciar y respetar que el gusto del público había de ser la norma dominante (86). Un Lope de Vega esclavo de las demandas de la audiencia contrasta con un Cervantes que ensaya nuevos recursos dramáticos y se adelanta a su tiempo. Así, se propone que el autor de *Don Quijote* aportó al drama de su época numerosos elementos experimentales que, de alguna manera, contribuyeron a distanciarle de la audiencia. Entre las innovaciones del teatro cervantino se destacan el uso irónico e irregular en la expresión del personaje, el debate de la importancia del sujeto o de la fábula en sus obras, la separación de la tradición teatral antigua, la reducción del personaje a un arquetipo lógico de formas de conducta y la negación de la experiencia subjetiva en la construcción del personaje dramático (71–72). Una pregunta que le surge al lector es si las ideas previas se podrían aplicar a todo el teatro cervantino o si sólo se manifiestan en las obras de larga duración, algo que habría que plantearse a la hora de justificar una teoría poética en obras tan distintas genéricamente como una tragedia y un entremés.

Finalmente se nos ofrece un apartado titulado “Poética de la transducción teatral” con la propuesta de presentar el nuevo término de la *transducción* en el estudio del hecho literario y espectacular del teatro, cuyo uso se sugiere para “objetivar...el alcance y la intensidad de cada una de las aproximaciones que en la investigación científica experimenta el sujeto frente al objeto de conocimiento...que determinan nuestro acercamiento a la realidad teatral y literaria” (96). Ya en la página 29 se había introducido este concepto teórico, sin duda el más original del libro, que además se utilizará para explicar la relación del autor con su obra:

El sentido del discurso no estaría determinado por sus formas estéticas, ni tan siquiera por la experiencia de tal o cual lector real o modélico, sino por la interpretación del *mediador*, es decir del *transductor*, del sujeto o agente encargado de transmitir—y transformar según sus propias competencias o intereses, o los del grupo ideológico al que preste sus servicios—la interpretación de los textos ante una determinada comunidad. (29)

Este término se amplía posteriormente, personificando al transductor en el director de escena, el cual “está obligado a *transducir* el texto autorial en representación espectacular” (98). Este capítulo concluye presentando la obra cervantina como un texto mediatizado por la crítica y por el propio autor, utilizando el citado concepto del transductor.

En el capítulo siguiente, dedicado a la tragedia y centrado en *La Numancia*, se destaca la importancia de esta obra dramática y su poco reconocimiento, no sólo en sus tiempos, sino en el propio canon occidental posterior (136).

A pesar de todo, se asegura que la obra aporta al universo teatral la novedad, expresa en el discurso cervantino de disolver "acaso por vez primera en la historia de Occidente, las utopías del mundo antiguo... a la vez que construye un modelo literario de arte que discurre por los límites y las posibilidades más extremas de la poética de la Antigüedad... para Cervantes el arte ha de expresar con cierta coherencia y complejidad la verosimilitud de la vida real" (151). El tema del realismo cervantino aparece de nuevo reforzando el contraste de Cervantes con un Lope de Vega dramaturgo de corte más idealista. El consiguiente estudio detallado de personajes, argumento y poética de *Numancia*, hace de éste uno de los capítulos más enriquecedores del libro. Primero se trata la tragedia dentro de la tradición dramática occidental, definiendo *La Numancia* como una de las tragedias formal y funcionalmente más singulares de la Edad Moderna (133) por, entre otros aspectos, llevar "a las últimas consecuencias la expresión espectacular de un ser humano al que sitúa en el límite de sus posibilidades de acción, responsabilidad y armonía, hasta hacerlo sucumbir en unas condiciones extremas de sacrificio y desolación" (132). Después se analiza la poética que se extrae de la lectura de *La Numancia*, ejemplificada en la originalidad de los papeles de los personajes míticos y realistas de la tragedia cervantina, que incluye, entre otros, un análisis de los seres inocentes (159), el heroísmo de los plebeyos (169), la ausencia de dioses y númenes (173), o la voz de la mujer (183).

En el capítulo tercero, que se ocupa de los entremeses, se estudian dos aspectos fundamentales, "las características más frecuentes del diálogo dramático en el teatro breve de Miguel de Cervantes" y sus "posibles relaciones con algunas de las figuras y formas específicas de la *commedia dell'arte*" (201). El capítulo se desarrolla mayormente alrededor del teatro italiano del siglo XV y XVI, efectuándose un estudio diacrónico de su poética y de cómo ésta llega hasta el Siglo de Oro español. Posteriormente se ofrece un estudio de corte estructuralista sobre la función del diálogo en los entremeses, analizando concienzudamente el aparte, el soliloquio, el monólogo dramático y los diferentes tipos de diálogos (de sordos, polifónicos, etc.). La sección concluye con la afirmación de que estas obras de Cervantes "serán punto de referencia para autores posteriores, en lo que se refiere sobre todo a personajes y motivos" (206). Dicha conclusión bien se podría aplicar al influjo que ha tenido el teatro breve cervantino durante el siglo XX, pero no tanto a la poca trascendencia literaria que tuvieron los entremeses cervantinos antes de ese siglo, a pesar de su indudable calidad.

La última sección es la dedicada las obras teatrales de larga duración, excluyendo la comentada *Numancia*. El primer tema que se trata y que no han evitado la mayoría de los críticos del teatro cervantino es el de justificar de un modo u otro el "fracaso del genio." El autor de *La escena imaginaria* considera que la razón del poco éxito del teatro cervantino tiene que ver con

dos aspectos. En primer lugar, su problemático uso de los preceptos dramáticos anteriores a su obra, ya que “no logra superar los imperativos lógicos exigidos por una poética clásica de la literatura, que ha sido elaborada para la explicación y percepción de un mundo antiguo, en el que el personaje está determinado y delimitado por su construcción lógica” (260), y en segundo lugar la presencia de nuevo del afán experimentador en la obra dramática cervantina (269). En este capítulo, también se ofrecen argumentos que refuerzan la originalidad de Cervantes y la influencia de la poética clásica, esta última resumida en la lógica del decoro y de las unidades de lugar y tiempo, en la coherencia de la verosimilitud y en la función del público ante la dimensión lúdica y moral del teatro (266). La actitud de Cervantes ante su obra dramática se resume en palabras del propio autor, que asegura que contempló el “teatro europeo del siglo XVII con los ojos del siglo XVI” (267).

En este capítulo se resume también la aportación del teatro cervantino de larga duración en cinco apartados, que son: la limitación de la expresión del personaje, la devaluación y subordinación del sujeto en la fábula, la construcción del personaje como resultado de la voluntad de un orden moral transcendente e inmutable, la reducción del personaje teatral a un arquetipo lógico de formas de conducta y la negación de la experiencia subjetiva del personaje en las formas del lenguaje dramático (280). Por último, destacaría además un concluyente estudio que sitúa las obras teatrales estudiadas en el contexto de la poética contemporánea a Cervantes, contrastándolas con términos como el decoro (281), el papel del sujeto en la fábula (300) el papel del personaje como resultado de la voluntad de un orden moral transcendente (313), la reducción del personaje teatral a un arquetipo (327) y la negación de la experiencia subjetiva del personaje en las formas del lenguaje dramático (350). A través de estos análisis individuales se consigue el propósito de construir una poética que nace enriquecida con los numerosos detalles concretos de aspectos dramáticos fundamentales y en muchos casos originales de Cervantes.

En resumen, *La escena imaginaria* es un libro que realiza un esfuerzo crítico importante por construir una poética del teatro de Cervantes a partir de su propia obra dramática. La erudición del texto y la cantidad de documentación utilizada para el estudio del teatro cervantino son notables. Además, se aportan conceptos originales para el estudio del teatro del Siglo de Oro como son el de la transducción y el de la figura del transductor, mediadores entre la obra y el receptor, que posiblemente abrirán nuevas vías para el estudio en adelante de otras obras dramáticas de la época. Del conjunto del estudio monográfico también se podría destacar el análisis de la tragedia de *La Numancia* y de las obras de larga duración. Éstos combinan muy bien un análisis detallado de los textos con la consecución de una teoría dramática. Además se establecen conexiones válidas entre conceptos de la dramaturgia

clásica y la recuperada en el Siglo de Oro por los preceptistas de la época. En el capítulo dedicado a los entremeses quizás se eche en falta una profundización sobre las conexiones entre el teatro breve cervantino y el de la *commedia dell'arte*, según propone el propio autor al principio de esta sección, que complementaría y enriquecería los trabajos de críticos precedentes. Sin embargo, ateniéndonos al propósito del libro, se consigue aportar datos y detalles para la creación de al menos parte de una poética entremesil cervantina, centrada mayormente en un estudio detallado de los diálogos y monólogos de los protagonistas. Finalmente, el capítulo dedicado a las comedias constituye la culminación de la búsqueda de la poética experimental en las obras dramáticas largas que concluye con su análisis minucioso del contexto de la teoría teatral del teatro cervantino.

Sea pues bienvenido el libro titulado *La escena imaginaria* y subtítulo *Poética del teatro de Miguel de Cervantes* de Jesús G. Maestro, y recibido como un estudio serio y riguroso, como reza el subtítulo, de la poética dramática cervantina. Sea destacada la gran aportación de debates sobre la teoría teatral aristotélica y su recepción, aceptación y renovación durante el Siglo de Oro, en un marco general de ideas sobre el teatro de estudiosos del drama moderno y contemporáneo. La lectura de *La escena imaginaria* nos enriquecerá con sus múltiples planteamientos teóricos, juicios de valor y análisis dramáticos sumamente aprovechables para cualquier amante de la teoría dramática y del teatro cervantino.

Vicente Pérez de León
Dept. of Hispanic Studies
Oberlin College
Oberlin, OH 44074
vdeleon@oberlin.edu