

Revista Canadiense de Estudios Hispánicos

DUNCAN WHEELER. La puesta en escena del teatro áureo: Ayer, hoy y mañana. Traducción de Mar Diestro-Dópido. Kassel: Edition Reichenberger, 2020. 275 pp.

Javier Rubiera



Volume 44, número 3, printemps 2020

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1089834ar>

DOI : <https://doi.org/10.18192/rceh.v44i3.6395>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Asociación Canadiense de Hispanistas

ISSN

0384-8167 (imprimé)

2564-1662 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Rubiera, J. (2020). Compte rendu de [DUNCAN WHEELER. La puesta en escena del teatro áureo: Ayer, hoy y mañana. Traducción de Mar Diestro-Dópido. Kassel: Edition Reichenberger, 2020. 275 pp.] *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 44(3), 812–814. <https://doi.org/10.18192/rceh.v44i3.6395>

© Javier Rubiera, 2022



Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

of Pardo Bazán's theatrical works and of articles by her. As I remarked earlier, few of Pardo Bazán's plays were ever staged, nor are they likely to be at this point. Thus, we are fortunate to have Versteeg's thorough and provocative readings that reveal a complex playwright whom we already loved for her abilities as a consummate novelist and storyteller.

ROBERTA JOHNSON
University of Kansas/UCLA

DUNCAN WHEELER. *La puesta en escena del teatro áureo: Ayer, hoy y mañana*. Traducción de Mar Diestro-Dópido. Kassel: Edition Reichenberger, 2020. 275 pp.

Escrito por un reputado académico británico, este libro parte de un título tan atractivo como prometedor, pero en conjunto deja una sensación decepcionante, pese a algunos destellos de crítica aguda sobre el mundo teatral contemporáneo. Duncan Wheeler, autor de la monografía de 2012 *Golden Age Drama in Contemporary Spain: The Comedia on Page, Stage and Screen*, es especialista en la puesta en escena contemporánea del teatro áureo y buen conocedor de su volátil objeto de estudio y la crítica correspondiente. Como nos recuerda en el Prólogo, su libro anterior le dejó la frustración de que su diálogo con profesionales y estudiosos del teatro en España “quedara incompleto por el hecho de que ... se publicara solamente en la lengua de Shakespeare”, esperando que “con la publicación de este libro recopilatorio esto deje de ser una asignatura pendiente” (viii-ix). Sin embargo, creo que se ha hecho un flaco favor a la lengua de Cervantes y a la visibilidad académica de los trabajos de Wheeler en español, que quizás en su inglés original luzcan de mejor modo.

El libro reúne la traducción de ocho ensayos, en su mayor parte inéditos, compuestos entre 2005 y 2015. Frente a “los acercamientos de corte filológico” que según Wheeler han dominado hasta el momento el campo del teatro áureo – afirmación que requeriría más matiz –, este volumen “interdisciplinario” se inspira “en algunos postulados del materialismo cultural y en las mutuas relaciones que se establecen entre teatro y sociedad” (vii). También es un diario personal que contiene su experiencia como espectador de varias puestas en escena de teatro clásico, particularmente en 2008, año del que pasa revista a montajes del Festival de Almagro y el Centro Nacional de Teatro Clásico. Los ensayos son variados y van, por ejemplo, desde una consideración de las teorías de José Antonio Maravall sobre la cultura barroca – puestas en el contexto de la España franquista y “refutadas desde la perspectiva de la representación

contemporánea" (63) – hasta un estudio de "notables paradojas" (97) en relación con la película argentina *La dama duende* (Luis Saslavsky, 1945), adaptación cinematográfica muy libre con guion de Rafael Alberti y María Teresa León. Se manejan, por lo tanto, con mucha flexibilidad los límites del término "puesta en escena", y resultan asimismo imprecisos aquellos otros que en el título del libro apuntan a la delimitación temporal: ayer, hoy y, sobre todo, mañana. Un prólogo más amplio, con puntualizaciones al respecto, o una conclusión habrían sido de ayuda al lector.

El capítulo primero, sin duda el más descuidado y desafortunado del libro, se titula "La escenificación de Sevilla en la época de Velázquez" (1-29). Interesa a Wheeler "el modo en que los fenómenos culturales dan forma y ofrecen un reflejo de la sociedad que los produce" (2) – no "la fórmula tradicional, basada en la documentación histórica o de textos". Para ello anuncia que estudiará la "teatralización de la sociedad sevillana para luego analizar cómo esta teatralización se trasladó a los escenarios, dando lugar a modelos expresivos y de comportamiento cívico que luego se exportaron a Madrid" (2), por lo que también pretende explorar las relaciones artísticas entre Madrid y Sevilla en la época. Tan atractivo y ambicioso proyecto no llega a desarrollarse convenientemente en este ensayo debido, en parte, a una traducción llena de anacolutos, de faltas de concordancia y de errores en la puntuación que dificultan que el lector siga, durante veintinueve páginas, la marcha de un pensamiento construido a base de párrafos yuxtapuestos en los que se va saltando de idea en idea, con una lógica difusa, y sin lograrse la articulación adecuada de un discurso en el que se ensartan a veces citas no pertinentes. El desconcierto se acentúa con sorprendentes afirmaciones de poco fundamento histórico o explicación insuficiente, como, por ejemplo, afirmar que Calderón y Velázquez "no solo colaboraron en proyectos a gran escala, como la construcción y decoración del Palacio del Buen Retiro, sino que frecuentemente trataban temas similares en sus obras" (26-27), ejemplificándolo con una cita impropia de Brown y Elliott.

Es realmente difícil establecer un diálogo con un pensamiento así caracterizado y expresado. Afortunadamente, la calidad de los ensayos mejora y alcanza muy buenos momentos, como en el ensayo dedicado a Pepe Estruch y la representación del teatro clásico, en particular durante el exilio. Con todo, no solo las erratas sino los errores de todo tipo son numerosos e inadmisibles en una obra académica publicada en una prestigiosa editorial como esta: en particular en la primera parte, parecemos estar ante la versión de un trabajo al que le falta una revisión completa. Sé que el juicio es muy duro, pero no hay espacio para detenerse a fundamentarlo. En una reseña se dedica un párrafo para, a modo de complemento, señalar descuidos corregibles en posibles ediciones

posteriores. En este caso debería tomar un primer plano por una razón de mucho peso, más allá de la simple exigencia de precisión que debe presidir cualquier trabajo académico: la descuidada expresión formal perjudica la comprensión correcta del pensamiento, y la acumulación de errores puede confundir al lector tanto y predisponerlo negativamente a la recepción.

El descuido afecta, por ejemplo, a varios nombres de críticos, de lugares y de títulos, al modo incorrecto de disponer los versos en la página (135), a una cita del *Arte nuevo* de Lope (54), no por su original castellano, sino, supongo, por la traducción castellana de la traducción inglesa que estaría en el original de Wheeler, etc. Las erratas se cuentan por decenas junto a otros descuidos que revelan la falta de una revisión elemental: “*La viuda celosa* (Fernando Cortés, 1946), basada en una versión escrita por Lope de *La viuda valenciana* de Max Aub” (130); “Esta no es la primera vez que un personaje femenino ha interpretado a un hombre” (224), etc. Podríamos señalar numerosas observaciones incorrectas que se suman a lo anterior y que, con frecuencia, interrumpen la lectura del que conoce la materia o proporcionan informaciones inadecuadas al que quiere saber. Algunos ejemplos: no se produce ninguna violación en *Peor está que estaba* de Calderón (52); en *La hija del aire*, Sirene no es “la novia de toda la vida” (55) de Chato, sino su esposa; el entremés de *La cárcel de Sevilla* no se compuso en 1617 ni se ha propuesto a Calderón (nacido en 1600) como su posible autor, aunque se cite a Arellano incorrectamente para autorizarlo (12); y, desde luego, para cualquiera que haya leído *El burlador de Sevilla*, esto que se dice del argumento de la famosa comedia es un atentado contra el buen sentido y la buena sintaxis: “En un momento dado de la trama ... el protagonista ... tiene que escapar a Nápoles, donde ha hecho creer a Isabel que es su prometido, don Octavio; éste último, con la ayuda de su tío, don Pedro Tenorio, entra en la península por Tarragona. El epónimo (anti)héroe sólo llega a Sevilla, su ciudad natal, al final de la obra” (19).

Sin duda hay buenos momentos en el libro con ideas y argumentaciones bien fundadas que desembocan en consideraciones muy valiosas sobre la puesta en escena en el siglo XXI, por ejemplo, al comentar diversos montajes del Centro Nacional de Teatro Clásico (187-207) o en el ensayo final sobre travestismo en los escenarios españoles y de Gran Bretaña. Sin embargo, todo este potencial crítico se combina con otros momentos, demasiados, en los que se manifiesta una falta de cohesión y de claridad en las formulaciones, cuya comprensión se ve además perturbada por una excesiva acumulación de imprecisiones y de errores.

JAVIER RUBIERA
Université de Montréal