

el coloquio del que emana esta publicación consiguiera reunir a una nutrida y prestigiosa nómina de estudiosos/as, muy atenta a la distribución equilibrada entre investigadoras e investigadores y procedente tanto del ámbito académico español como de otros tres grandes focos del hispanismo dedicado al estudio del teatro español contemporáneo (Alemania, Estados Unidos y Francia). En todos estos lugares y en el campo mismo ya se detecta un relevo generacional que resulta muy estimulante a la hora de confiar en el futuro de los estudios sobre el teatro español de los siglos XX y XXI.

JULIO E. CHECA PUERTA  
*Universidad Carlos III de Madrid*

María Delgado, *“Otro” teatro español: supresión e inscripción en la escena española de los siglos XX y XXI*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2017, 666 pp.

La profesora María M. Delgado es una pionera en el avistamiento de tendencias y en la definición continuada de patrones de lectura y de interpretación presentes en la escena teatral española de los siglos XX y XXI. En esta ocasión, nos ofrece un volumen presentado como “otro” teatro, porque no dirige su atención prioritaria a los autores y autoras dramáticos, sino que aporta miradas pioneras sobre otros participantes en el hecho escénico, entre los que destaca a los profesionales de la actuación, dirección, escenografía, fotografía, producción y empresa teatral. Su otredad radica también en la invitación a insertar nombres esenciales en una tradición teatral con la necesaria incorporación de la perspectiva de género, entre los que argumenta deben estar tanto la agencia profeminista de Margarita Xirgu como el activismo de Nuria Espert a favor de los derechos de las mujeres. El sello investigador de Delgado muestra, además, una forma de hacer historia de nuestra escena que no solo observa el circuito español y en castellano, sino también el producido fuera de este territorio durante el exilio y, en fechas posteriores, en otras lenguas, así como el estudiado desde el extranjero por investigadores no hispanohablantes y otro más innovador: el teatro foráneo representado en España. De esta forma, ofrece una descripción detallada del teatro del pasado con el fin de definir también su huella en los escenarios, en la documentación y en la creación presente.

Con una conveniente apertura, en la introducción del libro destacan unas reflexiones sobre el fenómeno de la “inscripción” y de la “supresión” en el ámbito escénico, entendiendo el primero como el intento de reconocer el mérito de unos montajes por encima de otros y el segundo como el borrado premeditado de los no tan publicitables

a juicio de quien escribe la historia del teatro. En este contexto, Delgado hace una reseña de un abundante número de obras historiográficas de referencia, llevadas a cabo por hispanistas que han trabajado dentro y fuera de España. Sin negar su valor, destaca que en ellas se ha encumbrado a determinados dramaturgos, estableciendo un corpus mayoritariamente repetido sin tener en cuenta figuras no canónicas. Tampoco se ha valorado en ellas a quienes no han podido fijar su trabajo en una obra literaria. Destaca, frente a esta tendencia centrada solo en la escritura dramática, que la representación teatral, por su carácter efímero, merece lecturas alternativas. Se remonta para ello, en primer lugar, a la escena de posguerra y a la perplejidad que, como investigadora instalada fuera de España, le despertaba que unas figuras fueran encumbradas en detrimento de otras y que títulos señeros se relegaran a la subalternidad. Así pues, estamos ante un reclamo de atención a personalidades que, aunque de primer nivel en las tablas, no han sido, por lo general, objeto de una investigación prioritaria: unas, porque ni han sido objeto de crítica profesional ni han generado atención académica a la altura de su trabajo; otras, porque han sido asociadas a géneros tenidos por “menores”.

Las protagonistas de esta monografía son seis figuras primordiales en el ámbito de las Artes Escénicas, que han permanecido en la vanguardia dramática y han supuesto un referente para la escena mundial en diversas esferas creativas. El capítulo 1, titulado “Autora de autores: Margarita Xirgu”, se abre reclamando un reconocimiento explícito hacia la labor de esta actriz, directora y empresaria que la sitúa al nivel de otras figuras. Delgado destaca que Xirgu se forma en los teatros aficionados de mediados del siglo XIX, por lo que pone de relieve la importancia del teatro *amateur* en Barcelona y la figura del actor-empresario, así como un particular entendimiento del teatro social y la introducción de una mayor profesionalidad en las producciones teatrales, que la han convertido en un referente. Se define el impacto que tiene la decisión de poner en escena determinadas obras en España y en Latinoamérica, se investiga cómo Xirgu eligió sus repertorios y cómo fueron percibidos por la crítica o el efecto que tuvieron en el público. Delgado señala que, pese a su envergadura, Margarita Xirgu no es considerada una figura de repercusión internacional al mismo nivel de las grandes damas del teatro como Sara Bernhardt, porque nunca actuó fuera del mundo hispanohablante. No obstante, es en su labor como promotora del teatro español donde la investigadora sitúa su principal valía. Califica a la intérprete catalana de intelectual y erudita del teatro, que contribuyó al resurgimiento de esta disciplina en los años veinte y treinta, siendo esencial para montar obras de Valle-Inclán, García

Lorca, Casona y Alberti. Para ilustrar este rol, Delgado escoge varios momentos clave: el polémico estreno de una traducción al catalán de la *Salomé* de Oscar Wilde en 1910; la conquista de la capital española después de ser una figura esencial en la esfera teatral catalana; la promoción de la dramaturgia española en Madrid al estrenar títulos de Benavente, los hermanos Quintero y Martínez Sierra; y la escenificación de obras extranjeras con las que contribuyó a la modernización del panorama teatral del momento. Se centra, asimismo, en su asociación con Rivas Cherif, las colaboraciones con Lorca, las giras por Latinoamérica y su labor pedagógica durante su exilio en Chile y Uruguay. Sin duda, el suyo fue un nombre esencial en la reateatralización de los escenarios españoles.

El capítulo 2 está dedicado a “Lo popular y lo interteatral: Enrique Rambal”, actor y empresario, director, adaptador y traductor que trabajó en escenarios de Madrid, Barcelona y Valencia, y que ha tenido un gran impacto en el ámbito de la actuación en promociones posteriores. Por esta razón, Delgado señala su invisibilidad para la crítica hasta que directores como Carlos Saura o Fernando Fernán Gómez han enfatizado su aportación, lo que ha motivado el interés académico por su trabajo. Rambal destacó en dramas policíacos y fue muy reconocido por sus historias de aventuras y melodramas, además de por las adaptaciones de películas y novelas de éxito –de títulos como *Drácula*, *Rebeca* o *Miguel Strogoff*–, que le llevaron a ser tan famoso como una estrella del celuloide en los años previos a la Guerra Civil y muy valorado durante el Franquismo por eludir la censura y llegar a ser un actor de proyección masiva. De este modo, se pone el acento en que ha sido olvidado por una historia escénica solo centrada en una parte de su extenso repertorio, motivo por el cual se ha minimizado su influencia en otros creadores.

En el capítulo 3, la profesora Delgado dirige su mirada a “Una actriz española en la escena francesa: María Casares”, considerada la intérprete por antonomasia de la tragedia en el país vecino, pero que la investigadora resitúa en la escena española para centrarse en los montajes no francófonos. Explica cómo María Casares fue esencial para abrir camino a los exiliados españoles en París y cómo la actriz franco-española alternó su residencia en Francia con breves periodos de estancia en Argentina y en España, donde impulsó el teatro en lengua española. Además de describirla como figura fundamental del teatro español en el exilio, también se destacan en esta monografía su prodigiosa memoria, sus costumbres previas a la actuación, su negativa a ser actriz de cine y cómo admiraron su forma de aunar un estilo grandilocuente con la flexibilidad de las nuevas tendencias Gordon Craig, Claudel, Genet, Koltès, Cocteau, Lavelli, Barthes o Vilar.

El capítulo 4 da paso a “Una actriz internacional en la escena española: Nuria Espert” para poner énfasis tanto en la labor de la intérprete, directora y empresaria en una escena dominada por hombres como en la peculiaridad de que una actriz catalana haya trabajado preferentemente en castellano. Son mencionados los repertorios que ha elegido como directora de escena, su esencial papel para poder ver representada en España la obra de Brecht y de O’Neill, sus colaboraciones con el director argentino Víctor García y su contribución al mensaje feminista en el teatro durante el franquismo. Desde un ámbito sociológico y recepcional, es señalada como un emblema del teatro físico y visual, opuesto al teatro filosófico permitido por el régimen. A continuación, Delgado combina esta perspectiva con la exploración de los rasgos físicos de la intérprete de *Medea*, su tono de voz, registro vocal, estilo de interpretación y presencia teatral. Destaca también su labor al frente de la compañía que lleva su nombre con un repertorio radical que le causa dificultades con la censura. Escoge para resumir sus contribuciones su debut como directora con *La casa de Bernarda Alba*; su trabajo en París con el director argentino Víctor García, con quien estrenó, entre muchas otras obras, *Les Bonnes*, de Genet, y exploró una técnica de actuación antirrealista; su labor como actriz en obras de Lorca y Valle-Inclán, así como su participación en montajes posteriores como *Maquillaje* (1990), *El cerco de Leningrado* (1994) y *Master Class* (1998), siempre apostando por personajes femeninos alejados del rol tradicional que les asigna la esfera doméstica, reclamando una atención primordial o relevante para ellas. Ha sido este un sello de su trabajo, mantenido en su regreso a la interpretación en 2007, con colaboraciones con directores como Robert Lepage, Adolfo Marsillach, Lluís Pasqual y Miguel del Arco. Delgado se acerca también al proceso de crear un papel por parte de este icono de la interpretación y consagrada directora dentro y fuera de España, con especial atención también a la ópera. Espert queda así definida como portavoz de una generación opuesta al franquismo, contraria al teatro no comprometido, intolerante ante la discriminación de las mujeres y crítica contra la politización de la cultura.

A continuación, el capítulo 5 es un homenaje a “La era del director: Lluís Pasqual”, realizador que ha supuesto una revolución en la escena barcelonesa desde la Transición y que es analizado a partir de algunos de sus trabajos más destacados. Entre ellos se encuentran sus colaboraciones con el escenógrafo Fabià Puigserver en el Teatre Lliure en los setenta, en el Centro Dramático Nacional en los ochenta –con montajes como *El público* en el teatro María Guerrero– y en el Odéon-Théâtre de l’Europe. También ha habido representaciones recientes como *La casa de Bernarda Alba*, coproducida

por el Teatre Nacional de Catalunya y el Teatro Español en 2009, que Delgado relaciona con la Ley de Memoria Histórica. Al describir estos montajes, se incluyen referencias al panorama político, al europeísmo de estas propuestas y a su alcance internacional, a la apuesta por un eclecticismo que combina los clásicos con títulos de autores contemporáneos, cuyo nombre Lluís Pasqual ha elevado a escala supranacional, de tal forma que su labor de programación escénica se sitúa a la altura de la de directores como Patrice Chéreau, Peter Stein, Deborah Warner y Robert Wilson. Para ello, la investigadora no hace una cronología de sus montajes, sino que pone de relieve su contribución al teatro español de la Transición, omitiendo describir aquellos textos llevados a escena que han despertado mayor atención crítica y apostando por definir su trabajo como director, menos atendido en el discurso académico.

En el capítulo 6, “Todo es mentira, pero se dicen verdades: La Cubana”, se presenta una compañía de gran éxito con montajes que cubren un amplio arco de variantes. Aquí se destacan solamente dos de sus proyectos: *Cegada de amor* (1994) y *Campanades de boda* (2012). Delgado examina su trabajo dentro de la escena catalana, realizando una comparación con La Fura dels Baus, ya que, a causa del idioma, La Cubana ha quedado más alejada de los circuitos de los festivales internacionales. Se sitúa su surgimiento en una época de cambio social en España y se contextualiza dentro de la promoción del cambio en el lenguaje teatral que supuso en el seno del teatro independiente el papel subversivo de sus montajes, su irreverencia y su capacidad para explorar nuevos formatos que rompen la ortodoxia de lo estético y lo acústico. Son estudiados los procesos de gestación en algunos de sus montajes, el trabajo con los actores, la adaptación de las producciones a la coyuntura política y el protagonismo otorgado al público no tanto como observante pasivo, sino agente implicado: un espectador al que La Cubana busca provocar y no complacer.

Las conclusiones son de nuevo una mirada a la escena anterior en sus relaciones con la más contemporánea. Dan un espacio preferente al sello de la maestría de Adrià Gual en la dirección escénica, al protagonismo de los diseñadores de escenografía como Pericot o Burmann y a la conexión entre los profesionales estudiados en el volumen. La trayectoria de Casares, Espert y Pasqual se asocia a la pedagogía de M. Xirgu y a la lectura artística e ideológica de las obras de Rambal o La Cubana, menos potenciadas en estudios académicos por la ignorancia de quienes no valoran la esfera de lo popular. De este modo, esta monografía de Delgado reclama la inserción de las figuras estudiadas en la documentación teatral oficial del periodo definido, trazando además una genealogía con quienes las han pre-