

DELGADO, MARÍA M.

«Otro» teatro español: Supresión e inscripción en la escena española de los siglos XX y XXI.

Trad. Mar Diestro-Dópico. Madrid: Iberoamericana y Frankfurt: Vervuert, 2017. 666 páginas.

Este libro de María M. Delgado no es simplemente una traducción de su obra de 2003, *'Other' Spanish Theatres: Erasure and Inscription on the Twentieth-Century Stage* (Manchester UP), sino más bien una ampliación que casi duplica la obra original, llevándola al siglo XXI. Tanto como el original, *«Otro» teatro español* analiza la contribución al teatro español de cuatro actor-empresarios (María Xirgu, Enrique Rambal, María Casares y Nuria Espert), el director Lluís Pasqual y la compañía teatral La Cubana. Delgado emplea un extensivo reportorio de fuentes, en particular, reseñas de montajes, biografías y memorias, prensa, y en el caso de obras más recientes, descripciones detalladas de montajes a las que seguramente estuvo presente ella misma. Como advierte Delgado en su introducción, su obra no es una colección de biografías de estos artistas, sino un análisis de sus obras respectivas, con el fin de hacernos ver la historia del teatro español de una nueva manera. Como hija de exiliados del franquismo, la obra de Delgado privilegia

Barnes

el teatro español del exilio, pero también incluye a figuras como Rambal que encontraron éxito dentro de las restricciones de la censura franquista.

La introducción es amplia y explica la tesis de Delgado de “delinea[r] una lectura alternativa del teatro español a lo largo del siglo XX y que continúa hasta el siglo XXI” (35). Esta lectura alternativa intenta descolocar la autoridad del texto escrito y de la personalidad del dramaturgo en los estudios teatrales, recordándonos que el teatro es más que un texto; es un producto cultural vivo al que contribuye un sinnúmero de colaboradores, incluyendo a autores, directores, actores, promotores, empresarios y diseñadores. Para los que trabajan en el campo de la crítica literaria teatral, esta lección es necesaria dado que muchas veces lo que tenemos disponible es solo el texto, o sea, solo la base de la que nace el montaje. En el caso de Xirgu, Casares y Espert, la lectura alternativa de Delgado llega a ser una reivindicación feminista de la contribución de estas mujeres como actrices, empresarias, jefas de compañías y directoras al teatro español.

El capítulo sobre Margarita Xirgu empieza con una cita de la actriz-empresaria que reconoce el estatus precario del actor cuya contribución a la obra de teatro parece borrarse con el tiempo mientras que el texto y la fama del dramaturgo sobreviven. Este capítulo reivindica a Xirgu y muestra que, aunque nunca alcanzó la fama internacional fuera del mundo hispanohablante, ella renovó el teatro en lengua española de su época, no solo por su actuación sino también por su estatus de empresaria y promotora de teatro. Delgado reconoce el estatus político de Xirgu, como catalana que trabajó principalmente en castellano, como exiliada del franquismo que llegó a simbolizar la Segunda Repúbli-

ca en exilio y como objeto de escándalo por ser mujer y defender el sensualismo propio de la mujer. Luego, la autora examina algunos de sus montajes más importantes, como *Salomé* de 1910 en España y sus montajes en Latinoamérica. Finalmente, Delgado explica los esfuerzos pedagógicos de Xirgu en Latinoamérica también.

La sección sobre Xirgu y Lorca será de interés particular para críticos del dramaturgo granadino. Delgado destruye el mito popular de que Xirgu era para Lorca una simple musa y demuestra eficazmente no solo la influencia de Lorca en Xirgu, sino la profunda influencia de Xirgu en Lorca. Explica que Lorca escribió algunos de sus papeles más importantes con Xirgu en mente, pero también explica que Lorca cambió algunos de sus dramas después de presenciar los ensayos. También arguye que Xirgu es, al menos parcialmente, responsable por la fama y mitificación de Lorca, al promover sus obras en Latinoamérica. Delgado analiza la participación de Xirgu en montajes específicos de *Yerma*, *Doña Rosita la soltera* y *La casa de Bernarda Alba*.

El segundo capítulo se trata no de un republicano exiliado sino de un actor, escritor y director que trabajó y encontró éxito dentro de los confines del franquismo. A pesar de esto, el capítulo sobre Enrique Rambal también es una reivindicación de una persona que, mientras gozó enorme popularidad dentro de su época e influyó a directores posteriores como a Carlos Saura, ha sido marginalizada y borrada de la historia del teatro en España. Delgado arguye que la razón de esta marginalización es doble: primero los textos que quedan de Rambal son parciales y hechos con colaboradores. El guion para Rambal siempre fue un simple punto de partida. La segunda razón radica en las preferencias de

Rambal hacia lo grande y melodramático. Delgado analiza muchos de sus más de 1800 montajes y demuestra su predilección por temas populares, exóticos, versiones de novelas y cine popular. Esta reconsideración de Enrique Rambal corrige la historia del teatro español que muchas veces olvida a este empresario.

En el tercer capítulo, Delgado vuelve a su meta de reivindicar la participación de la mujer en el teatro español y analiza la contribución de María Casares. El tema de este capítulo gira en torno al exilio y destaca la política pro-republicana que Casares mantuvo a lo largo de su vida. Intenta corregir el mito de Casares como una actriz principalmente francesa (se exilió a Francia con su madre a principios de la Guerra Civil Española) y como musa de Albert Camus. Sí analiza las colaboraciones entre Casares y Camus como *Le Malentendu* (1944) y otros montajes de obras en francés como *Orphée* (1953) y *Les Paravents* (1966). Enfatiza en particular, sin embargo, la predilección de Casares por el teatro español, incluyendo análisis sobre *Yerma* (1963) y *Divinas palabras* (1964). También considera las colaboraciones de Casares con Jorge Lavelli, director argentino-francés. Además, analiza *La Nuit de Madame Lucienne* (1985) y las *Comedias bárbaras* de Valle-Inclán. El capítulo termina con una examinación detallada de *El adefesio* de 1976. El capítulo sobre María Casares demuestra una de las pocas debilidades de la obra de Delgado, la de incluir tantos detalles que a veces los párrafos se leen como listas largas de obras, fechas, teatros y colaboradores.

En el cuarto capítulo, Delgado analiza la carrera larga y destacada de Nuria Espert, y es en este capítulo donde se nota un cambio importante en «*Otro*» teatro español. Al analizar

el teatro desde principios hasta mediados del siglo XX en los tres primeros capítulos, Delgado recurre a numerosas fuentes, principalmente de prensa, para reconstruir los montajes particulares lo mejor que puede. Empezando con las obras de los años 1990 de Espert, sin embargo, Delgado parece respaldarse más en sus propias interpretaciones de las obras, a las que seguramente acudió. Delgado critica que muchas veces Espert aparece como nota a pie de página en contraste con los directores y dramaturgos con quienes ha trabajado, y destaca a Espert como actriz, empresaria, directora de teatro y también de ópera (254). Examina la compañía teatral que Espert fundó con su marido, Armando Moreno, aunque curiosamente nunca llega a explicarnos el nombre de tal compañía. Entre las obras de Espert que Delgado analiza se incluyen *Las criadas* (1969), *Yerma* (1971), y *Divinas palabras* (1975), todas colaboraciones con el director Víctor García, con escenarios atrevidos y anti-realistas. También considera sus colaboraciones con Lluís Pasqual (tema del capítulo 5). Analiza su trabajo como directora de *La casa de Bernarda Alba* y como directora de ópera principalmente en Londres. El nuevo material que incluye Delgado a partir de la edición de 2003 incluye interpretaciones de *La Celestina* (2004), *La violación de Lucrecia* (2010) y el papel del rey en una versión catalana de *El rei Lear* (2015) a la edad de 80 años.

El capítulo sobre el director catalán Lluís Pasqual comienza con nuevo material relacionado a su vuelta como director del Teatro Lliure en 2011, pero gran parte del capítulo analiza sus montajes de los años 1970 y 1980. Delgado dedica espacio al estreno de *Camí de nit, 1854*, primera obra montada en 1976 por el teatro Lliure, grupo en cuya funda-

ción Pasqual fue partícipe. También analiza montajes de *La vida del Rey Eduardo II de Inglaterra* en 1978 y *Le Balcon* de 1980. Saltando cronológicamente, Delgado luego considera el montaje de *El jardín de los cerezos* de 2000 como despedida del Lliure. Al examinar la etapa de Pasqual como director artístico en el Centro Dramático Nacional (1983-89), Delgado demuestra que las preferencias de Pasqual durante ese periodo giran hacia obras difíciles de montar, como *Luces de bohemia*, y en particular algunas obras menos conocidas de Lorca (*El público* y *Comedia sin título*). Al final del capítulo, Delgado aborda un material posterior a su libro de 2003 e incluye un análisis del montaje de *La casa de Bernarda Alba* de 2009, obra en la que Espert hizo el papel de Bernarda. Si al principio resulta difícil comprender la inclusión de Pasqual en la categoría del “otro” teatro debido a su estatus privilegiado, Delgado arguye que la tendencia de Pasqual hacia la colaboración es lo que lo coloca como “otro” frente al mito del autor/director solitario. También dedica espacio considerable a su colaboración con el escenógrafo Fabià Puigserver.

El último capítulo de «*Otro*» teatro español se dedica a la compañía teatral catalana La Cubana, fundada en 1980. Delgado plantea la importancia de este grupo en la historia del teatro español posfranquista desde su nacimiento en el movimiento alternativo llamado teatro independiente de los años 1970 hasta su estatus actual como grupo de larga vida y gran alcance comercial. En ‘*Other*’ Spanish Theatres Delgado analiza las producciones tempranas de La Cubana *Delikatessen* (1983) y *Cubanades a la carta* (1988), obras experimentales y hechas a base de viñetas cuyo objetivo es borrar las líneas tradicionales entre público y reparto y sa-

car la obra a espacios públicos. La excentricidad de La Cubana continúa con un análisis del montaje de *La tempestad* en 1986, *Cómeme el coco, negro* de 1989, *Cuban Marathon Dancing* (1992, año de los Juegos Olímpicos en Barcelona), *Cegada de amor* (1994), *Equipaje para el 2000. Más de prisa, más de prisa* (1999), y finalmente *Una noche de ópera* (2001). A este análisis, Delgado añade consideración de las dos obras más recientes de la compañía, *Mamá, quiero ser famoso* de 2003 y *Campanadas de boda* (2012).

«*Otro*» teatro español ofrece una amplia selección de fotos, algunas de estas diferentes de las que aparecen en la monografía original, y de diferente tamaño y color. Los capítulos siguen una organización particular: Delgado selecciona un buen número de obras y montajes, los coloca históricamente y ofrece un poco de resumen. A continuación analiza los montajes, enfatizando colaboraciones con los directores, los actores y en particular los diseñadores de escenario y de vestuario. Para las obras más antiguas, su análisis se basa en entrevistas publicadas, memorias y biografías de las personas involucradas. Para algunas de las obras a partir de los 1980 y 1990, las descripciones parecen venir de la experiencia propia de Delgado. Luego, Delgado analiza la recepción de cada obra en la prensa nacional e internacional. Para los críticos que buscan información sobre obras específicas, «*Otro*» teatro español incluye un índice de obras, además de un índice onomástico y conceptual. Por el detalle, tal vez excesivo, creo que esta obra será útil sobre todo para especialistas en teatro contemporáneo español, latinoamericano y europeo. Tal vez este grado de especialización sea una lástima, ya que la reivindicación que hace Delgado de las figuras marginalizadas en el teatro español de los siglos

XX y XXI es una lección que se debe extender a nuestros estudiantes y al público en general.

Julia C. Barnes
Berry College