

DELGADO, María M. *'Other' Spanish Theatres: Erasure and Inscription on the Twentieth-Century Spanish Stage*. Manchester & Nueva York: Manchester University Press, 2003. 336 pp. (ISBN: 0719059755)

El teatro es, en la séptima acepción del *Diccionario de la Real Academia*, el “arte de componer obras dramáticas, o de representarlas”. Esta definición introduce las dos grandes dimensiones del arte dramático: el texto y su puesta en escena. Ocurre que, para la existencia de la segunda, es estrictamente necesario el primero (excepto en la mímica), pero no al revés: el texto puede existir sin necesidad de ser representado. Esto puede llevar a pensar que lo principal y necesario es el escrito, mientras que la representación es contingente, un fenómeno anejo del que se puede prescindir. Es una conclusión errónea, porque se contradice con la definición inicial. Es verdad que el texto puede vivir solo —muchas obras nunca se han estrenado—, pero será eso, texto: no teatro.

El estudio del que hablamos lucha contra esa concepción errónea del arte dramático, que está haciendo olvidar en España a una serie de personajes del mundo teatral del siglo XX cuya importancia debería mantenerlos despiertos en la memoria de los estudiosos. “Performers, directors, designers and producers have too often been decisively marginalised in chronicles of the period, relegated to secondary roles in narratives where theatre remains primarily a literary pursuit, the power of the playtext growing as the performance recedes from cultural memory” (3).

'Other' Spanish Theatres se organiza en seis extensos apartados dedicados, cada uno de ellos, a una figura señera de la escena española del XX, e incluye además una introducción y una conclusión. Esta estructura ofrece al lector un panorama bastante amplio, a pesar de la obligatoria selección a que la autora se somete para evitar el excesivo alargamiento. Además, el estudio no se ciñe únicamente a los hechos acaecidos en España, sino que da cabida también a la influencia de esas figuras en Europa y América, que parece mayor de lo que se hubiera podido prever.

Se puede señalar, por último, que ya en la introducción se anuncia un cierto tono feminista y político que luego queda desarrollado con bastante comedimiento, esto es: ajustado a los acontecimientos y reclamando lo reclamable. La labor femenina en el teatro del XX es importante, y la carga política de este siglo, innegable; María M. Delgado sabe referirse a ello con exactitud, pero sin incurrir en convencionalismos.

El primer capítulo está dedicado a la actriz catalana Margarita Xirgu. Aunque no se trata de una mujer especialmente conocida fuera del mundo hispanohablante (nunca actuó fuera de él), su labor teatral fue inmensa y de importantes consecuencias: “It was, however, her work in nurturing and promoting Castilian-language drama where perhaps her most lasting influence lies. Collaborating with living writers from both the generations of 1898 and 1927 she helped cultivate a theatrical renaissance in the 1920s and 1930s not seen since the Golden Age of Calderón,

Tirso de Molina and Lope de Vega” (22). El título del capítulo recoge esta idea central en una expresión graciosa y algo hiperbólica tomada de otro estudio: “An author of authors: Margarita Xirgu”.

A través de estas páginas el lector conoce un poco de su biografía temprana, cuáles fueron sus primeras actuaciones en el *Teatre Íntim* de Adrià Gual, cómo va manifestando desde muy pronto una conciencia política en la elección de las obras... Se tratan aspectos como el estreno de *Salomé*, el debut de Xirgu en el María Guerrero (entonces aún el Princesa), la promoción de obras extranjeras para el público madrileño mediante su representación directa o mediante visitas intercambiadas (con el Teatro de Arte de Moscú) o la vida en el exilio, con todas sus actividades.

Xirgu estrenó obras de los hermanos Álvarez Quintero, de Casona (*La sirena varada*, *Otra vez el diablo*, *La dama del alba...*), de Benavente (*Una señora*, *La mariposa que voló sobre el mar*, *Gente conocida...*), de Alberti (*Fermin Galán*, *El adefesio*), de Valle-Inclán (*Divinas palabras*), de Unamuno (*El otro*)... Sin embargo, se le suele asociar sobre todo a García Lorca. El poeta granadino escribió: “Ella es la actriz que rompe la monotonía de las candilejas con aires renovadores y arroja puñados de fuego y jarros de agua fría a los públicos dormidos sobre normas apolilladas” (39). La autora nos cuenta cómo Lorca agradeció la excelente actuación de Xirgu en *Mariana Pineda*, sin la cual la obra no hubiera obtenido tanto éxito, y más adelante comenta: “Gibson views *Bodas de sangre* as written ‘almost certainly’ for Xirgu” (42). También Benavente había escrito una obra para que ella la estrenara: *El mal que nos hacen*, en 1917.

El segundo capítulo trata sobre Enrique Rambal. El olvido que se cierne sobre él es mucho mayor, quizás porque sus obras de teatro, escritas en colaboración y a menudo adaptadas de grandes novelas, pierden fuerza e interés fuera de contexto. Además, Delgado indica que su intensa labor en las ciudades de provincias, más difícil de recordar y menos documentada, puede haber desdibujado algo su fama, aunque fue mucha. Es posible que aquella popularidad de población secundaria y gentes sin demasiada cultura haya provocado en la crítica una tendencia a soslayar su nombre. Sin embargo, no es correcta la adscripción exclusiva al ámbito provincial: “An extensive company tour of Andalusia and North Africa, punctuated by Rambal’s own travels across Europe, saw a widening of the company’s pool of productions. [...] For a number of years in the 1920s, he delighted audiences across Spain, North Africa and Latin America (and made a veritable fortune)” (71-72). Por añadidura, parece que durante los años que siguieron a la Guerra Civil cosechó múltiples éxitos en Méjico.

Rambal era un gran empresario: su compañía pervivió a lo largo de bastantes décadas. ¿Cómo fue su teatro para obtener tantos triunfos? Las obras escenificadas eran ostentosas y estaban repletas de asombrosos efectos especiales. Aunque no faltan algunas como *Juan José*, de Dicenta, o *Los miserables*, de Hugo, a menudo trataban sobre crímenes o versionaban novelas con motivos espectaculares, como las de

Julio Verne. El libro nos brinda este testimonio: “Here [en Valencia] he had a permanent staff of designers, carpenters, tailors and hairdressers with whom he worked intensely for at least two weeks a year over the summer. [...] In an arrangement with the Spanish rail company RENFE, he had two reserved wagons –one for actors, the other for sets, props and costumes– which would be attached to the end of trains for domestic travel. He was also known to have three warehouses in Madrid where a selection of the 15000 sets, 19000 costumes and props for 3000 different stage tricks were stored” (81).

El tercer capítulo es el dedicado a la actriz María Casares, exiliada durante el franquismo en Francia, país en el que desarrolló la mayor parte de su carrera teatral. Hija de Casares Quiroga, jefe de gobierno de la Segunda República cuando estalló la Guerra Civil, cualquier intento de quedarse en España tras esta le hubiera supuesto el encarcelamiento casi con seguridad. María Casares es una de los 400000 exiliados que acudieron a Francia al fin de la guerra; si la profesora Delgado le dedica el tercer capítulo del libro es porque se trata de una mujer de teatro que sintetiza con su vida la de muchos intelectuales que se vieron obligados a dejar España y a continuar su labor en el extranjero. Sin embargo, su cometido fue bastante especial, en tanto que abrió camino: “It was María Casares, however, who was to forge the way for these performers in pursuing her training in Paris and then cultivating a career on the Parisian stage” (95). En el capítulo conocemos con todo detalle la fructuosa colaboración de la actriz con Camus, su gusto por Valle-Inclán (representó *Divinas palabras* y las *Comedias bárbaras*) o cómo se produjo y qué reacciones causó el estreno en Madrid de *El adefesio* de Alberti.

Al paso de las actividades meramente teatrales, la autora del estudio va relatando también la vida política de Casares en Francia. La actriz mantuvo contactos con otros republicanos exiliados en París y no dejó de acoger en el oficio teatral a los que lo necesitaron.

Nuria Espert es la protagonista del cuarto capítulo, que termina con las siguientes palabras: “Her decision to remain in Spain has had far-reaching consequences for the country’s theatrical evolution; her collaboration with [Víctor] García provided a mould for director’s theatre taken up in the late 1970s and 1980s by such figures as Lluís Pasqual and more recently by a younger generation like Calixto Bieito and Àlex Rigola” (181). Esta cita constituye un resumen de lo expuesto a lo largo de sesenta intensas páginas en las que conocemos la sorprendente gama de actividades desarrolladas por la actriz y también directora Nuria Espert.

En la cita se menciona su colaboración con Víctor García, el director argentino. Su trabajo en común fraguó en diversas puestas en escena, como la de *Las criadas*, de Genet, la de *Divinas palabras* o la de *Yerma*. Esta, especialmente, fue un espectáculo innovador en el que los actores representaban su papel sobre una inmensa cama elástica cuyas ondulaciones sugerían diversos espacios: colinas y valles, cuevas, el cuerpo de una madre... Muchas de las obras que Espert ha ido ofreciendo al público español han sido extranjeras. Es loable su labor para introducir a Bertolt

Brecht en nuestro país y no podemos olvidar, por ejemplo, *La tempestad*, de Shakespeare, *¿Quién teme a Virginia Woolf?*, de Albee, o la ya mencionada de Genet. Estas y otras, como la clásica *Medea*, “have served to further consolidate Espert’s reputation as Spain’s premier tragédienne” (177).

En el quinto capítulo conocemos detalladamente al precoz Lluís Pasqual, director primero del Teatre Lliure, después del Centro Dramático Nacional y por último del Odéon-Théâtre de l’Europe. Precoz, porque ya antes de entrar en la Universidad había dirigido varias obras: “An early indication of the selective nature of Pasqual’s interests lies in the fact that, even before entering Barcelona’s Universidad Autónoma in 1969, he had directed new writing (*Roots*), Catalan writing (*Antígona*), and a European classic (*Eugène Labiche’s An Italian Straw Hat*)” (186). En efecto, estos son sus campos más trabajados, siempre con imaginación y con una delicada manera de organizar la acción en escena. “Interestingly, Pasqual has often stated that, if when he reads a play he knows how to do it, then he won’t stage it” (208). Este plantearse el teatro como un reto espinoso, pero fructífero si se supera, ha producido grandes representaciones de obras que, probablemente, antes se tenían por imposibles de representar. Podemos mencionar *Luces de Bohemia* (que solo había llevado a las tablas José Tamayo) y, sobre todo, *El público*, uno de los dramas surrealistas lorquianos. La descripción pormenorizada de su realización y de su recepción es bastante representativa de la finura con la que la autora hila el estudio.

Por último, el capítulo sexto realiza un minucioso recorrido por los pasos de la compañía “La Cubana”, nacida en el año 1980 en Sitges, y cuyos padres fueron Jordi Milán y Vicky Plana. Es imposible presentar aquí un resumen que abarque la gran cantidad de datos que proporciona el capítulo pero sí un mínimo bosquejo de las dos etapas que ha vivido la compañía. “La Cubana’s trajectory [...] has relied, especially in its first three productions, almost on ‘accidental’ spectators who stumble across the performance, rather than those who make a conscious decision to go to the theatre” (229). Dentro de esta línea, el mayor éxito fue alcanzado por *Cubana Delikatessen* (1983), que, con ochenta actores y múltiples escenas, se realizó en distintos lugares públicos donde nadie podía prever un espectáculo. Así, uno de los números fue el titulado “Adoquinado macrobiótico”. Se realizó en el mercado de la Boquería; los actores habían alquilado un local y trataban de vender piedras mágicas que, decían ellos, curaban algunas enfermedades. Entre los compradores se habían situado otros intérpretes que lanzaban preguntas incisivas.

La segunda etapa está constituida por espectáculos más tradicionales en cuanto a su ubicación, pero igualmente sorprendentes en lo relativo a la técnica. *La tempestad* (1986), *Cómeme el coco, negro* (1989), *Cubana Marathon Dancing* (1992), *Cegada de amor* (1994), *Equipatge per al 2000. Més de pressa, més de pressa* (2000) y *Una nit d’Òpera* (2001). Falta *Mamá, quiero ser famoso*, quizá porque es plenamente actual.

“Xirgu, Rambal, Casares, Espert, Pasqual and ‘La Cubana’ have all played a seminal role in constructing what is understood to be twentieth-century Spanish the-

atre” (279). Esta escueta afirmación, extraída del breve apartado final de conclusiones, queda plenamente demostrada por las casi trescientas páginas que la preceden. Interesa decir que el libro, publicado en un formato más bien grande y con un tamaño de letra pequeño –a veces incluso incómodo–, bien podría haber ocupado cien o doscientas páginas más: ello da idea de la exhaustividad del estudio. La bibliografía manejada es ingente: entran en ella gran cantidad de artículos tomados de diarios y otras publicaciones periódicas, además de todos los estudios pertinentes. Sin embargo, es más meritoria quizás la labor de síntesis que entre todos ellos realiza la autora, tomando de aquí y de allá datos que ella presenta juntos para una mejor aproximación a la realidad estudiada. Además, ese pequeño tamaño de letra no va en menoscabo de la elegancia plástica del volumen, agradable de leer y de mirar, en tanto que presenta veinticinco ilustraciones, todas ellas fotografías, que acompañan y aclaran el texto.

En resumen, *‘Other’ Spanish Theatres* es un excelente estudio sobre el teatro español del siglo XX que cumple sobradamente con la finalidad que se propone y que conviene conocer a todo el que desee adentrarse en este campo de nuestra cultura más reciente.

Víctor Alonso Corral
Universidad de Navarra

LOUREDA LAMAS, Óscar. *Los nombres de los tipos de texto*. Pamplona: Eunsa, 2003. 309 pp. (ISBN: 84-313-2139-3)

Si bien no se enmarca estricta y únicamente en el ámbito de los estudios de la etnolingüística, este libro viene a dar respuesta a una de las cuestiones que plantea esta disciplina y a la que el propio autor alude citando la obra de Manuel Casado Velarde *Lenguaje y cultura* (1988): ¿Qué palabras tiene una lengua para nombrar hechos del lenguaje y cómo están organizadas tales palabras? En efecto, en *Los nombres de los tipos de texto*, Óscar Loureda analiza, siguiendo las pautas metodológicas de la semántica léxica estructural, el modo como una lengua concreta –el español peninsular actual– ha estructurado en significados una de las parcelas de la realidad: el lenguaje. Esta obra se integra de este modo en un conjunto de trabajos dedicados a los diferentes hechos metalingüísticos que pueden encontrarse en español (marcadores, fraseología, refranes...), haciéndose cargo de una parte del léxico, ámbito en el que se acumula el patrimonio cognoscitivo de una comunidad hablante. Así pues, partiendo de la idea de que las unidades léxicas constituyen el depósito del saber y de las apreciaciones “mancomunadas”, que sirven a un colectivo histórico de habla para identificar la realidad, este estudio del léxico metalingüístico estructurado del español se propone descubrir la conciencia –intuitiva y no reflexiva, pero no por ello irrelevante– que la lengua española muestra sobre la realidad del hablar.