

nuevo título, el de *El vergonzoso en palacio*, comedia magníficamente editada, anotada y estudiada por Blanca Oteiza.

FRANCISCO FLORIT DURÁN
UNIVERSIDAD DE MURCIA

Silvia Monti y Paola Bellomi (eds.). *Scene di vita. L'impegno civile nel teatro spagnolo contemporaneo*. Alessandria. Edizioni dell'Orso. 2012. 148 páginas.

El presente volumen, editado por las profesoras Silvia Monti y Paola Bellomi, de la Universidad de Verona recoge las ponencias presentadas en un simposio que tuvo lugar en esa universidad en diciembre de 2011 y en el que participó un grupo de académicos italianos y españoles estudiosos del teatro español contemporáneo. La convocatoria del encuentro, promovida con el propósito de reflexionar sobre la función que el compromiso puede desempeñar en el teatro que se escribe y se representa (en menor medida) en la España de nuestros días, ha producido un conjunto de aportaciones interesantes, caracterizadas por una coherencia que no sólo se manifiesta en la coincidencia temática (en cuanto todas se centran en obras que afrontan problemas acuciantes de la realidad social contemporánea) sino además, y especialmente, en las reflexiones sobre la propia noción de compromiso y en cómo ésta, para los dramaturgos actuales, carece de la seguridad con que sus colegas de generaciones precedentes abordaban la crítica su sociedad y proponían soluciones; frente a ellos, sus obras son, en gran medida, expresión de sus dudas y de su impotencia (reflejo también de las del espectador) ante la compleja y cambiante realidad a la que se enfrentan.

La profesora Monti en su "Introduzione" prefiere hablar por ello de "compromiso civil" más que de "compromiso político", ya que el adjetivo político en este momento, "ha perdido gran parte de la nobleza de su significado". Y se refiere a cómo la inseguridad de los autores se traduce en una cierta desconfianza del lenguaje y en una potenciación de los elementos performativos como instrumento más valido para dar cuenta de "la violencia de nuestra sociedad, la soledad, la desorientación de los individuos". Ello trae como consecuencia que muchos de los textos que analizan los autores del volumen compartan características como "la rarefacción de la palabra, la presencia de lo no dicho, de los silencios, de la sustracción, de las elipsis narrativas". Otra conclusión importante que extrae de los trabajos recopilados es el evidente cambio que, con relación a las décadas precedentes, se ha producido en la relación autor-espectador: se ha reducido el alcance de la voz autorial que, más que afirmarse, busca una mayor responsabilidad en su apelación al espectador. Se ha perdido, entonces, la noción del teatro como fiesta, como ritual de participación colectiva y se deja al espectador solo frente a lo que se le propone desde el escenario haciéndolo consciente de su propia soledad; en un mundo cada vez más complejo y difícil de descifrar, el dramaturgo no puede o no quiere proporcionar certezas válidas para todos sino que se limita a trazar recorridos que los espectadores deben reconstruir y asumir individualmente para llegar a una solución personal. Tras resumir esta introducción de la profesora Monti en la que sitúa con nitidez la problemática común a los siete trabajos que integran el libro y los rasgos que comparten las piezas en ellos analizadas, daré cuenta con la obligada brevedad del contenido de cada uno de ellos pues mi misión como reseñista, en este caso, no puede ser otra que suscitar el interés de los lectores hacia este conjunto de trabajos

El primero de ellos, firmado por Ana Fernández Valbuena lleva por título “Tres ejemplos teatrales del siglo XXI sobre la inmigración norteafricana”. La autora, también dramaturga, ha elegido tres piezas que tienen en común el tema de los inmigrantes magrebíes y un tratamiento escénico “posdramático”, caracterizado por la primacía de la “presentación” sobre la “representación” y el subrayado de “su condición de acontecimiento en el aquí y en el ahora del encuentro teatral”. Las obras analizadas son *Harragas* (2005), de Marina Bollaín (montada a partir de las historias propias que cuatro auténticos inmigrantes cuentan sobre la escena); *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* (2004), de Angélica Lidell (constituida por fragmentos de noticias periodísticas sobre muertes de inmigrantes en el Estrecho, que se recitan grabados en *off* mientras una actriz declama un texto dirigido a los espectadores en el que se mezcla el oratorio y la invectiva) y *Los desterrados hijos de Eva* (2001) de la propia autora, quien explica la gestación de la obra constituida sobre varias historias de migraciones en diversas épocas (un filósofo andalusí del siglo XIII, un inmigrante español a Argentina a comienzos del XX, un *piéd noir* tras la independencia de Argelia...).

El segundo trabajo “La forma della memoria. La Shoah nel teatro di Juan Mayorga” lo firma el profesor de la Universidad de Pisa Enrico de Pastrana y desarrolla un análisis en profundidad de dos textos de Mayorga que tienen en común el tema del Holocausto: *Himmelweg* (2003) y *El cartógrafo* (2010). Su análisis va acompañado de una rigurosa exposición de la poética de Mayorga (muy influida por las tesis benjaminianas), de su concepción del teatro como instrumento que, mediante la indagación en acontecimientos traumáticos del pasado y la recuperación de la memoria histórica, contribuya a iluminar nuestro presente: un teatro, que “se propone como estímulo a la reflexión promoviendo la inquietud de quienes lo contemplan y que, desestabilizando sus expectativas sobre el pasado, consiga que puedan aspirar a intervenir sobre el presente”.

La presencia del tema del terrorismo en el teatro es el núcleo del tercero de los trabajos, firmado por Emilio Peral Vega y cuyo título es “Después del miedo... la esperanza: dos diálogos de Ignacio Amestoy y Jesús Carazo sobre el terrorismo”. El autor pasa revista a las diversas obras que se han ocupado del tema desde el comienzo de la transición citando a autores como Alfonso Sastre, Lourdes Ortiz, Luis Riaza, Alberto Miralles o Pedro Vllora entre otros, que se han acercado a él desde diversos planteamientos. Comenta cómo en los autores vascos (Genua, Ortiz de Gondra, Barrena) el conflicto ha sido abordado metonímicamente a partir del enfrentamiento dialéctico en el seno de un núcleo familiar. Esa es la óptica desde la que lo tratan las dos obras que analiza: *La última cena* (2008), de Ignacio Amestoy y *Y entre la hierba el miedo* (2007), de Jesús Carazo”, las cuales tienen en común, en opinión de Peral, su “reflexión integradora sobre el terrorismo vasco”, y el “tono confesional”. En ambas, además, la palabra adquiere una importancia primordial como instrumento al servicio de la reflexión sobre el pasado y del acercamiento de posiciones ideológicas enfrentadas.

El profesor Simone Trecca, de la Universidad de Roma 3, firma la siguiente contribución titulada “Il brusio degli ultimi: l'emarginazione sociale como linea drammatica nel teatro di Antonio Buero Vallejo (alcuni esempi)”. Se centra en cuatro obras del dramaturgo muy dispares entre sí pero que comparten como núcleo temático la marginación de la mujer: *Las palabras en la arena*, *La tejedora de sueños*, *Casi un cuento de hadas* y *Mito*. El autor pone de manifiesto cómo, pese a lo diverso de sus tramas y a la tradición narrativa de la que parten (bíblica, épica, fabulística y romancesca) todas presentan una tipología femenina, muy recurrente en el teatro bueriano, que “se encarna en mujeres situadas al margen de un rígido régimen moral e ideológico, trasunto

del sistema de valores franquista”. En todos los casos, Buero utiliza el pasado para referirse a su presente histórico, pese a que sus tramas discurran en espacios o tiempo muy distantes de la realidad española y deriven de hipotextos anclados en una rígida tradición literaria. El análisis de Trecca se centra en poner en evidencia el proceso de dramatización que Buero superpone a los textos originales, en ninguno de los cuales el tema de la marginación de la mujer constituía un factor esencial del argumento.

La aportación de la profesora Bellomi, que ocupa el capítulo 5, tiene un carácter más histórico pues se ocupa del teatro de Fernando Arrabal y de las conflictivas relaciones del autor con la dictadura franquista. Su título es “*Fernandito el poeta: El teatro político de Fernando Arrabal*” y en él se detiene especialmente en el “teatro de guerrillas”, en el que la estética surrealista de provocación es puesta al servicio de la concienciación política; y explica cómo ese objetivo lleva al autor a la utilización progresiva de elementos tecnológicos en la puesta en escena (radio, altavoces, magnetófonos, proyecciones) a medida que su compromiso se hace más explícito y se radicalizan sus posiciones políticas. Arrabal, concluye Bellomi, “cree profundamente en el teatro como instrumento de libertad y de innovación” y, por tanto, como la ceremonia “no está sólo para ser contemplado sino que exige la complicidad del espectador” para que a través de la experiencia escénica sea posible la transformación del individuo y de la sociedad.

La profesora Manuela Fox, de la Universidad de Trento, firma el trabajo titulado “El recuerdo de la dictadura franquista en *Bagaje* de Jerónimo López Mozo: un ejemplo de teatro metamnemotécnico”. Se refiere en él a la importancia que ha desempeñado el teatro español contemporáneo a la hora de rellenar los huecos que la historiografía franquista había ido creando en la memoria colectiva. Diferencia este teatro frente al modelo de teatro histórico tradicional por una serie de características como el multiperspectivismo, la importancia de la subjetividad, la estructura abierta (que exige la participación del espectador) y la reflexión metaficcional. Utiliza para referirse a este teatro el adjetivo “metamnemotécnico”, en el sentido de que sus objetivos no se limitan a poner en escena el pasado sino que “muestra en el escenario la memoria misma, la dramatiza y la convierte en un elemento estructural de la pieza”. Tras ello analiza la obra de López Mozo (escrita en 1982 pero no publicada hasta 1988), que considera paradigmática de este tratamiento escénico del pasado cultivado luego por otros dramaturgos contemporáneos como Sanchis Sinesterra (*¡Ay, Carmela!*), Alonso Santos (*El álbum familiar*), Amestoy (*Gernika, un grito*) o Arrabal (*Carta de amor*).

El volumen se cierra con “El teatro de José Manuel Mora”, la aportación de la profesora Veronica Orazi de la Universidad de Torino. Se centra uno de los dramaturgos más jóvenes (nacido en 1978), cuya obra permanece en parte inédita. La autora, que ha tenido acceso a toda ella, analiza los dos textos que considera más representativos (*Mi alma en otra parte* y *Los cuerpos perdidos*, que tratan respectivamente el tema de la pedofilia y el de los asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez) y los sitúa dentro de esa línea en la que se inscriben los dramaturgos estudiados en los trabajos precedentes. Afirma que, al igual que ellos, Mora “parte de una verdad subjetiva, de la auto-desestabilización del autor” porque su teatro “no se limita a proyectar el mensaje hacia el exterior, hacia el público, sino que expone la crisis de su mismo creador”. De tal modo, el teatro político se hace intimista, a la vez que resulta “profundamente enraizado en la realidad, en la cotidianeidad, menos ideológico e ideologizado y menos adoctrinador”.

En resumen, puede decirse que se trata de un libro iluminador, pese a su limitado alcance, del panorama teatral español. Los autores en los que se centran los trabajos constituyen una muestra representativa de una nueva dramaturgia que, rompien-

do con los moldes del teatro histórico y político tradicional, ha encontrado nuevas vías para enfrentarse a la compleja realidad contemporánea. Cabe agradecer a las editoras la cuidada presentación del volumen, que incluye en las páginas finales un indispensable índice de nombres.

JOSÉ A. PÉREZ BOWIE
UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

José Ricardo Morales. *Obras completas. 2. Ensayos. Edición, prólogo y notas de Manuel Aznar Soler. Institució Alfons el Magnànim. València. 2012. 1316 páginas.*

La publicación reciente del segundo volumen de las *Obras completas* de José Ricardo Morales es una oportunidad para recordar que en 2009 apareció el primero, cuyas 1471 páginas acogían sus piezas de teatro, precedidas de un estudio introductorio y una bibliografía a cargo de Manuel Aznar Soler, responsable de la edición, que también incluía unas “Notas sobre el teatro más reciente” a cargo de Ricardo Doménech. Esas presentaciones insistían en la condición dramática de desterrado que fue la del autor desde que en 1939 encontró refugio en Chile, además de trazar las distintas etapas seguidas por su trabajo de dramaturgo, iniciado España –*Burlilla de don Berrendo, doña Caracolines y su amante* es lo único conservado de aquella época– y desarrollado en la capital chilena hasta fechas muy recientes, pero dejaban de manifiesto que el exilio fue sobre todo un acicate para dar a su obra una significación universal: desde el extrañamiento personal José Ricardo Morales descubría el absurdo de un mundo deshumanizado por la tecnificación, con lucidez extrema conseguía conjugar la riqueza verbal con los estereotipos lingüísticos que reflejaban la incomunicación, y hacía de la creación teatral una continua reflexión sobre sí misma. Conviene recordar, no obstante, que el hombre de teatro que siempre hubo en él encontró sus mejores ocasiones para manifestarse en los primeros años de exilio, cuando participó en la creación y desarrollo del Teatro Experimental de la Universidad de Chile y colaboró estrechamente con Margarita Xirgu, quien estrenó en 1944 su obra *El embustero en su enredo* y en 1949 su adaptación de *La Celestina*. Después se incrementarían las distancias entre su obra y el teatro que se prefería en Chile, sin que en España se compensase adecuadamente aquel desinterés, a pesar de la atención que desde los años setenta le han dedicado revistas especializadas y grupos universitarios e independientes.

En efecto, aunque en España y en Chile no faltan los conocedores de esas creaciones, notablemente difundidas en libros y revistas, ni quienes han realizado un acercamiento detenido y profundo a ellas, la atención recibida no se muestra acorde con la riqueza y la calidad de una producción que ese primer volumen de las *Obras completas* permite comprobar. Sigue vigente lo que esas piezas significaron en su momento, cuando, frente al verismo de las prácticas realistas, se intentaba conquistar la libertad para la imaginación, la autonomía para el hecho teatral y el derecho a crear sobre el escenario un universo con leyes propias, ajenas a las del mundo exterior y sin embargo útiles para referirse a él. José Ricardo Morales las utilizó inicialmente para mostrar el conflicto entre realidad y ficción, lo que conllevaba descubrir la condición engañosa de las apariencias o el vacío que puede ocultarse tras las máscaras. Por otra parte, las conductas a veces delirantes y obsesivas de sus personajes, la inseguridad con que se enfrentaban a una realidad imprecisa, las consecuencias imprevisibles de sus actos y su lenguaje en ocasiones incoherente y plagado de estereotipos anticiparon rasgos de lo que habría de