


10-2012

## Reseñas

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>

 Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

---

### Recommended Citation

"Reseñas," (2012) Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies: Número 25, pp. 157-180.

This Book Review is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact [bpancier@conncoll.edu](mailto:bpancier@conncoll.edu).

The views expressed in this paper are solely those of the author.

***Teatro español entre dos siglos a examen.* José Romera Castillo. Madrid: Verbum, 2011.**

**Reseña Berta Muñoz Cáliz, Centro de Documentación Teatral**

Desde hace más de dos décadas, el SELITEN@T, fundado y dirigido por José Romera Castillo, viene generando muchas y muy productivas investigaciones sobre el teatro español. Numerosas tesis, tesinas, artículos publicados en la revista *Signa*, comunicaciones y ponencias publicadas en las actas de sus congresos anuales... Resultan especialmente destacables los trabajos sobre la cartelera teatral de ciudades de toda España durante los siglos XIX y XX, los cuales nos ayudan a conocer mejor la realidad escénica y a reconstruir la historia de nuestro teatro, así como los estudios sobre dramaturgos y otros temas tratados en sus congresos, especialmente en lo referente al teatro español de finales del siglo XX y principios del XXI, materia a la que se dedica íntegramente este nuevo libro del profesor Romera Castillo. Toda una labor que será imprescindible tener en cuenta a la hora de escribir la historia del teatro español en cualquiera de sus épocas, pero que, sobre todo, resultarán ineludibles a la hora de reconstruir la historia del teatro español del período aquí tratado.

Por todo ello, esta obra que, entre muchas otras cosas, es una guía para conocer la labor realizada en este ámbito por el SELITEN@T, constituye una ayuda bibliográfica irremplazable para el estudio del teatro español de este último medio siglo; no solo en lo que se refiere a muchos de sus dramaturgos, desde Lauro Olmo, Rodríguez Méndez y Carlos Muñiz hasta Íñigo Ramírez de Haro, pasando por Antonio Gala, Jerónimo López Mozo, Domingo Miras, José Luis Alonso de Santos o Paloma Pedrero; también en lo que se refiere a algunos géneros, como el teatro histórico, el teatro de humor, el teatro breve o el teatro musical, e igualmente en lo referente a las relaciones entre teatro y prensa, teatro y cine o teatro y nuevas tecnologías. Aspectos todos ellos que han sido abundantemente tratados por el SELITEN@T y a los que se dedican distintos epígrafes de este libro.

El volumen está dividido en tres grandes bloques, dedicados al teatro histórico, al teatro de humor y a otros aspectos teatrales. Su división nos anuncia una manera distinta y novedosa de estructurar los estudios sobre autores, más allá de la consabida clasificación generacional. Así, por ejemplo, si nos fijamos en el tratamiento que lleva a cabo de los dramaturgos realistas, vemos que Rodríguez Méndez y Muñiz aparecen incluidos en el bloque dedicado al teatro histórico mientras que en el bloque dedicado al teatro de humor encontramos un estudio dedicado a una de las obras de Lauro Olmo. Antonio Gala, por su parte, aparece tratado en ambos bloques. Una propuesta novedosa y distinta que no se limita a repetir esquemas

prefijados sino que se basa en criterios relativos a la forma y al contenido de las propias obras analizadas.

Estos tres grandes bloques o partes aparecen precedidos de un “Prólogo” en el que el autor resume la labor del SELITEN@T durante todos estos años: realiza un inventario de los estados de la cuestión que existen hasta el momento sobre la labor de este seminario enumera los temas tratados en los distintos congresos internacionales celebrados hasta la actualidad, así como los distintos monográficos sobre teatro publicados en la revista *Signa*, y las tesis, tesinas, memorias de investigación y DEAs elaborados dentro de este grupo de investigación destinadas a reconstruir la vida escénica; e igualmente se recogen aquí los textos teatrales publicados por el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías.

Dentro ya de su Primera Parte (“Sobre teatro histórico”), el primer capítulo, “Teatro e historia”, es sin lugar a dudas uno de los más útiles de todo el libro para cualquiera que se inicie en la investigación de nuestro teatro histórico más reciente e incluso para el investigador experimentado que desee disponer de un resumen del estado de la cuestión y una copiosa bibliografía sobre esta materia. Se recogen aquí los estudios sobre el tema realizados desde el propio SELITEN@T, las reflexiones de algunos de los principales dramaturgos (Buero Vallejo, Rodríguez Méndez, López Mozo...), y se incluye un completísimo epígrafe dedicado a “Apoyos bibliográficos”: sobre la historia y su concepto, sobre el discurso histórico, sobre literatura e historia y, sobre todo, sobre teatro e historia. Dentro de este último punto se ofrece una bibliografía sobre las características de esta modalidad teatral, desde Aristóteles hasta Kurt Spang, y ya acercándonos a nuestros días, una muy amplia bibliografía de estudios generales sobre el teatro español desde la posguerra hasta la actualidad, y una no menos completa relación de obras sobre el teatro histórico o historicista español, referida especialmente al teatro posterior a la posguerra. Por todo ello, este apoyo bibliográfico resulta inexcusable para cualquier estudioso que desee profundizar en el tema.

El resto de capítulos de esta Primera Parte se dedican al realismo “historicista y crítico” de José María Rodríguez Méndez, al teatro de Jerónimo López Mozo, al teatro “con referencias históricas” de Antonio Gala, a dos obras de Carlos Muñoz y Domingo Miras, a las dramaturgas españolas del exilio, y a la dramaturgia femenina actual. Todos estos capítulos van acompañados de un abundante aparato bibliográfico en el que se compendia lo fundamental de los estudios sobre cada uno de estos autores, así como sus principales publicaciones. Además, de cada dramaturgo se recoge un resumen de su producción, con sus principales hitos de creación, publicación y estrenos, así como de otras actividades relacionadas con el teatro, de

forma que su teatro histórico quede convenientemente enmarcado en la globalidad de su trayectoria. Así mismo, se recogen las ideas fundamentales de los dramaturgos, unas “pinceladas sobre su teatro” y una serie de epígrafes destinados igualmente a enmarcar el estudio del teatro histórico del autor, para, finalmente, abordar el análisis de algunas de sus obras históricas en particular. Cierran esta Parte, como se dijo, dos capítulos dedicados a la dramaturgia femenina, en los que se aborda el estudio de autoras como Carlota O’Neill, María Luisa Algarra, Paloma Pedrero o Concha Romero.

La Segunda Parte de la obra, “Sobre teatro de humor”, se inicia, al igual que la primera, con un capítulo introductorio: “Teatro de humor y sus alrededores en los inicios del siglo XXI”. En él se analiza el concepto del humor, se repasa la bibliografía sobre el humor en la literatura española del siglo XX, y se enumeran igualmente las obras sobre humor y teatro centradas en la dramaturgia española del pasado siglo. El resto de los capítulos de esta segunda parte están dedicados a Lauro Olmo (con especial atención a su obra *Historia de un pechicidio*), al “buen humor” en el teatro de Antonio Gala, a José Luis Alonso de Santos y sus adaptaciones de Plauto, y al “humor ácido” de Iñigo Ramírez de Haro. Siempre, al igual que en la primera parte, con abundantes notas y referencias bibliográficas, y enmarcando las obras analizadas de estos autores en su trayectoria global.

Finalmente, la Tercera Parte, “Sobre otros aspectos teatrales”, incluye capítulos dedicados al teatro breve más actual, al teatro musical y la globalización en la España actual, a las relaciones entre teatro y prensa, así como entre teatro, cine y otros medios de comunicación en España en los inicios del siglo XXI, y a los vínculos entre teatro y nuevas tecnologías. En total, cinco capítulos que vienen a sumarse a los trece de las dos partes anteriores y que ofrecen un panorama amplio y diverso.

En suma, nos encontramos ante una obra que demuestra rigor y erudición, que combina la profundidad y la seriedad con una acusada vocación de resultar útil para quienes se inician en la investigación del teatro español más reciente. Una obra de referencia que aúna documentación e investigación, abundancia de datos y profundidad en su estudio, que cubre un importante vacío en el panorama de estudios sobre nuestro teatro actual, y lo hace desde una metodología y unos presupuestos teóricos de gran solidez. Bienvenida, pues, sea esta nueva obra, tan necesaria en el panorama de los estudios teatrales y que tanta ayuda ofrece a quienes nos dedicamos a ellos.

***Arqueros en mi fiesta.* Miguel Mula Soler. Cuenca, España: Ediciones Olcades, 2011.**

**Reseña Elizabeth Rivero. U.S. Coast Guard Academy**

*Arqueros en mi fiesta* es el primer libro del poeta Miguel Mula Soler, publicado por Ediciones Olcades (Cuenca, España) en 2011. A través de logrados juegos intertextuales, esta ópera prima del creador murciano ha sabido beber con maestría de las fuentes de la tradición poética y cultural occidental, sin dejar de ofrecer por ello una poesía fresca, original y renovada, con un marcado sesgo personal muy prometedor. La elección del vocablo preciso (no en vano el poeta ha sometido su manuscrito a atentas revisiones desde 1989), de la metáfora efectiva y sugerente, de una sintaxis provocadora, deudora muchas veces del barroco hipérbaton, y el ahondamiento en una serie de temas tan íntimos y tan humanos a un tiempo, son algunos de los méritos de la obra. Estos se aúnan para ofrecer un poemario de elaborada factura lírica, belleza estética y obligada lectura para quienes se interesan en los derroteros de la joven poesía española del siglo XXI.

El trabajo se abre con dos poemas, “Contra todo pronóstico” (13) y “Como un jardín salvaje” (15), que de alguna manera sientan el tono y anticipan la temática desarrollada en las poesías que componen el resto del libro, y que se articulan en cuatro apartados: I. La flecha en el corazón, II El aire impreso, III El corazón en la flecha y IV El abrazo La herida. El erotismo, el deseo, el amor, la vida, la muerte, la soledad, la locura, el azar, la in/comunicación, la incompreensión, el olvido, la memoria, son algunas de las constantes que permean la obra, dotándola de un carácter universal. Estas pulsiones en conflicto, tan humanas y tan contradictorias, estructuran el poemario. Hábilmente, Mula logra replicar estas luces y sombras de la existencia del ser humano a través del léxico, la retórica y la sintaxis de sus poesías, imbricando estrechamente forma y contenido. Para traducir ese desajuste emocional, el poeta no duda en combinar, por ejemplo, las referencias cultas a la literatura mística (“Con su pose de San Juan de la Cruz...”), la Antigüedad griega (“solo una noche crucé tu Aqueronte”) , y la pintura del austríaco Egon Schiele con alusiones cotidianas como las “bolsas de desperdicios”, “el supermercado” y “la pescadera” (“Él abrazo del loco”, 19-20). De igual modo, recurre a la imagen bella, inesperada y sorpresiva, por su prosaísmo, como en el poema “Negra negrura de amor”: “dejad al claro el limón,/chupado ya del todo,/seco,/del verso;/y a mí, chupador viejo y desdentado,/agotadme/y guardadme en el

frasco,/para siempre” (22). Esto confirma sin duda la noción de belleza de Lautreamont que, como señala Ángel Luis Luján, director de la colección y prologuista de la obra, “radicaba en el encuentro fortuito sobre una mesa de disección de una máquina de coser y un paraguas” (9). En un mismo tenor, el poeta introduce sin pudor el epíteto disonante que perturba y enriquece el verso: “no toques nuestro amor con esas manos,/no seas cabronazo,/no pudras el cristal que aún no ha sido” (“Querido corazón” 35).

Es necesario señalar también que *Arqueros en mi fiesta* constituye una auténtica poética. A través de los cuarenta poemas que componen el volumen, Mula reflexiona sobre la creación poética y esboza su visión personal sobre la misma. La escritura poética es para el creador una búsqueda insaciable (“Como un jardín salvaje,/un solo verso pido, desflorado,/un verso que se salga de sí mismo/regalando azucenas a su paso”, “Como un jardín salvaje 15), una exploración del lenguaje hasta sus últimas posibilidades, con la conciencia de sus limitaciones y cortedades (“Tengo ese no saber decir nada como/un pálido aguacero de cenizas y estrellas”, “Un altar en mi tumba 49”; “Buscar recién nacida la palabra,/(...) y hallarla cáscara arrugada y vieja”, “Sobre poetas 59”). Por otra parte, en un gesto borgeano que trae a la memoria el Quijote de Pierre Menard, Mula construye su novedad y originalidad sobre la base de la reactualización de una tradición poética que recupera, homenajea y dinamiza. El poeta abreva fundamentalmente en una lírica española que sin duda conoce al dedillo. Bajo la línea de sus versos, el Barroco español aflora como un palimpsesto. En franco reconocimiento, Mula se apropia de versos de creadores como Garcilaso y Cervantes, entre otros, recontextualizándolos y dotándolos de nueva vida en este nuevo siglo. Un verso de la “Égloga I” de Garcilaso se incorpora al poema “Llorar”, resignificándolo y resignificándose: “No es costumbre llorar en estos tiempos./*Salid sin duelo, lágrimas,/ y anegad cuanto hay*” (54), mientras que un verso de “Al túmulo del Rey Felipe II en Sevilla” de Miguel de Cervantes, se integra a la composición “Sobre poetas”: “El gran maldito tomó la palabra,/miró al soslayo, fue, y no hubo nada:/yo que te hubiese amado” (59). En un final humorístico que sella el poema “Como dos sabios chinos. Recordando a Li Bo”, el poeta homenajea el recurso del hipérbaton, tan caro al culteranismo gongorino y tan caro también para el propio Mula: “En estas estábamos mi alma y yo debatiendo/cuando infernal monstruo rodado de cuatro ejes/ o dulce verso clásico de dorada plata/ en bucólica autovía hipérbaton nos hizo” (61). Finalmente, el poema “La cobardía apesta” recoge ecos de “Vida retirada” de Fray Luis de León: “Cuánta soberbia la del que se cree apestado y huye/ de su propio olor. Parece que busca, pero

horada,/ escupe, huye; nada más” (46). Más allá de los Siglos de Oro españoles, su poesía intertextualiza otras expresiones culturales como el expresionismo, el surrealismo (ejemplo de estos es la prosa poemática “El abrazo del loco” 19-20, citado anteriormente), el simbolismo francés (con su particular referencia a “Azur” de Mallarmé, en el poema “Azur y desnudo” 30), la poesía de la generación del 27 (con su alusión al “Romancillo de mayo” de Miguel Hernández, en el también citado “Negra negrura de Amor” 22), etc.

Lejos de constatar los pasos titubeantes de un poeta primerizo, *Arqueros en mi fiesta* representa una obra sólida y madura, de gran belleza estética y poder comunicacional. En ella, Miguel Mula Soler consigna una particular concepción de la creación poética que no oculta sino que ostenta su carácter antropofágico, fuertemente anclado en la tradición cultural occidental, sin por ello comprometer la originalidad y novedad de una producción poética singular. *Arqueros en mi fiesta* es sin duda un referente para los estudiosos de las manifestaciones de la joven lírica española actual.

***La música en la guerra civil española.* Marco Antonio de la Ossa Martínez**

**Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha; (Madrid): Sociedad Española de Musicología, 2011.**

**Reseña Luis M. González, Connecticut College.**

El libro *La música en la guerra civil española* de Marco Antonio de la Ossa Martínez, obra ganadora en 2009 del Concurso de Investigación Musical y Estudios Musicológicos de la Sociedad Española de Musicología, constituye un sólido y valioso aporte a los estudios sobre la cultura generada en España durante los tres años que duró la última guerra civil (1936-1939).

Con respecto a la organización del libro, éste se divide en tres partes precedidas de una introducción al tema donde se expone la tesis general de la obra que explicita De la Ossa Martínez de la siguiente manera: "De igual forma a lo que ocurrió en otros ámbitos, el desarrollo y las consecuencias de la guerra detuvieron y frenaron el brillante devenir que había caracterizado desde finales del siglo XIX a la música española. (...) Lo más evidente es que la guerra civil cercenó el devenir de las generaciones que surgirían en España desde comienzos del siglo. Sólo contadas excepciones continuaron avanzando musicalmente y crearon obras de altura". Con esta premisa, De la Ossa construye un completo y detallado panorama de la actividad musical en las dos Españas entre 1936 y 1939.

En la primera parte, titulada La música en la guerra civil española, tras un minucioso despliegue de información sobre los músicos y su circunstancia vital durante la contienda, el autor se centra en el surgimiento y actividades de la Orquesta Nacional de Música creada en la zona republicana mediante orden ministerial del 28 de octubre de 1937. A continuación se ofrece con gran detalle noticias de la vida musical culta en Barcelona, Madrid, Valencia y en el extranjero. Esta abundancia de eventos musicales confirma el extraordinario esfuerzo que hicieron las autoridades políticas republicanas durante la contienda por mantener la "normalidad" de la vida cultural. De especial utilidad es el listado de los compositores y obras escritas durante los tres años de guerra civil, que demuestra que los autores se afanaron por continuar su labor creadora al margen de los avatares bélicos. Antes de centrarse en la historia de la vida musical popular durante la contienda, De la Ossa hace un repaso a la trayectoria de la revista *Música*, dirigida por Rodolfo Halffter desde enero de 1938. Este primer bloque concluye con un exhaustivo e interesante análisis



del devenir de la banda de música de la ciudad de Cuenca durante toda la guerra civil, en la que esta pequeña ciudad de provincias, a medio camino entre Madrid y Valencia, permaneció leal al legítimo gobierno republicano.

El segundo bloque se centra en el Cancionero de la guerra civil. Tras un breve acercamiento a los conceptos de himno y canción, Marco Antonio de la Ossa se centra en el carácter propagandístico de las canciones, su papel en la vida diaria, sus características musicales, su procedencia y tipología y, finalmente, su función en la contienda. De especial interés es el apartado dedicado a las compilaciones y grabaciones de los cancioneros. Este segundo bloque termina con un fino análisis del Cancionero de la guerra civil desde el punto de vista literario.

El tercer bloque, Canciones e himnos de la guerra civil española, sin duda el más interesante y prolífico, presenta un vasto conjunto de canciones e himnos de la guerra civil española. Está dividido en tres partes. La más amplia está dedicada al cancionero del bando republicano. Viene seguida por una sección dedicada a las canciones usadas indistintamente en los dos bandos. Finalmente, se analizan los himnos del bando nacionalista. Hay que destacar la gran cantidad de canciones analizadas, lo que convierte a este estudio en indispensable para posteriores estudiosos de la música de la guerra civil española. Organizado en orden alfabético por el título de la canción, tras reproducir su partitura y letra, De la Ossa incluye para cada pieza un sólido análisis que la contextualiza y permite al lector una más completa e informada comprensión de la misma. Se incluyen en este apartado no sólo las canciones escritas en español sino también himnos de los brigadistas internacionales que acudieron en auxilio de la democracia española atacada por el fascismo internacional.

Para terminar este amplio y rico estudio de la música de la guerra civil, De la Ossa ofrece unas conclusiones en las que recupera la tesis central del libro sobre el impacto negativo de la contienda en una de las más brillantes generaciones de la historia de la música española y cómo los tres años de guerra acabaron con el extraordinario potencial artístico de un buen puñado de compositores.

El libro se cierra con un apartado de bibliografía, discografía, webgrafía y filmografía de utilidad para futuros investigadores del tema.

Por su fina y completa labor de recopilación de las manifestaciones musicales durante la guerra civil española y su sutil análisis y contextualización, el libro de De la Ossa se convierte en lectura ineludible para investigadores que se acerquen a este tema en el futuro. Una tesis clara y

sugerente, una acertada estructura que permite una lectura fluida y una solvente y profunda labor de investigación son los principales méritos de este trabajo que ofrece, sin duda, una perspectiva fresca y renovada sobre la vida musical del período.

***Vanguardia, exilio y traducción en las posguerras europeas: Nancy Cunard y Ramón María del Valle-Inclán.* José Manuel Pereiro Otero. Madrid: Verbum, 2010.**

**Reseña José Enrique Navarro, The University of Texas at Austin.**

Examina el presente volumen un proyecto fallido: el estreno en los escenarios londinenses de *Ligazón*, "auto para siluetas" de don Ramón María del Valle-Inclán, en 1951, casi dos décadas antes de la puesta en escena en el Reino Unido de la versión al inglés de *Luces de Bohemia*. La monografía reconstruye con detalle la génesis y desarrollo de la iniciativa de la legendaria escritora, editora y traductora Nancy Cunard (1896-1965), cuya correspondencia, diarios y escritos conserva el Harry Ransom Research Center, de la University of Texas at Austin. El análisis exhaustivo de ésta y otras fuentes permite a Pereiro Otero, reconocido valleinclanista, trazar un certero dibujo de la escena independiente londinense de la época y poner de manifiesto cómo Cunard, con el auxilio del exilio republicano, quiso servir de puente entre las vanguardias europeas. Subraya el autor que el hecho de que el fallido proyecto se produjera en un momento histórico, el de la postguerra europea, en el que la obra valleinclanesca no era objeto de atención ni en la Península ni fuera de ella, refuerza la necesidad de reevaluar "ciertas nociones tradicionales de la filiación estética y la recepción internacional de la obra de Valle" (12), objetivo declarado del libro.

El estudio consta de diez capítulos, precedidos de una introducción y seguidos de una conclusión y un apéndice documental que reproduce tres versiones diferentes de la traducción del texto teatral al inglés, así como diversa correspondencia.

Los dos primeros capítulos están dedicados a presentar a las principales artífices del proyecto (la británica Nancy Cunard y la estadounidense Velona Pilcher, codirectora del modesto Watergate Theater de Londres). De la semblanza profusamente anotada de Nancy Cunard llama la atención el círculo de intelectuales y artistas en los que se movió la británica. Acorde con su filiación vanguardista, entre sus amistades encontramos nombres tan destacados como Aldous Huxley, Louis Aragon, Tristan Tzara, T.S. Elliot, Ezra Pound, Nancy Oskar Kokoscha, Joan Miró, Man Ray, Pau Casals, Pablo Neruda, María Teresa León, Vicente Aleixandre o Ramón J. Sender, entre muchos otros. Unido a ello, su experiencia como corresponsal durante la Guerra Civil forjó su profundo interés por España y su dilatado apoyo al exilio republicano. En opinión de Pereiro Otero, la sensibilidad artística y política de Nancy Cunard serían los factores que explicarían su

interés por la traducción y la puesta en escena de una obra valleinclanesca (27). Por su parte, y como señala el segundo capítulo, el interés inicial en representar al dramaturgo gallego por parte del Watergate Theater se correspondería enteramente con su programación, de marcado gusto por el teatro vanguardista e internacional (36). Así, la idea del estreno de *Ligazón* conjugaría el propósito de incluir a Valle dentro del repertorio de vanguardia europeo junto a un implícito mensaje de apoyo a la República.

Los capítulos tercero al quinto refieren, con un completo aparato crítico, la participación de tres españoles exiliados en Francia, un periodista irlandés -Charles Duff- y don Jaime, hijo de Valle-Inclán, en la selección de la obra teatral que habría de ser representada y en la búsqueda física de algún ejemplar de la misma, que sería finalmente éste último quien facilitara. El conjunto de estos capítulos sirve para subrayar los lazos entre Cunard y el exilio republicano, personificado aquí por Juan Miguel Romá y Antonio Aparicio, escritores que colaboraron en distintos momentos con Miguel Hernández, así como por Juan Andrade, editor en España y cofundador de la Librería Hispano-Americana en París. Resulta significativo, aunque el autor no lo mencione expresamente, cómo la dificultad de encontrar ejemplares de la obra de Valle-Inclán refleja la debilidad de la industria editorial española, aún en fase de recuperación en aquel momento, trascurrida una década del final de la Guerra Civil.

Los siguientes cuatro capítulos abordan el frustrado proyecto de puesta en escena y publicación de *Ligazón*. A las dificultades aparejadas a su traducción se unieron en última instancia la larga convalecencia y posterior fallecimiento, en 1954, de Velona Pilcher, codirectora del Westgate Theater, y el clausura del mismo, un año después. El irlandés Charles Duff, fundamental en la labor de traducción de la obra, medió infructuosamente para que el texto fuera publicado o adaptado para su retransmisión radiofónica por la BBC. En 1957 se documenta un nuevo intento de publicar la traducción, posibilidad que trunca dos años más tarde el cierre de la pequeña editorial que se interesó por el manuscrito, Myriad Press.

De especial relevancia resultan el último capítulo y el epílogo, en los que Pereiro Otero documenta el temprano interés de Nancy Cunard por la obra de Valle-Inclán a mediados de la década de los cuarenta. En el legado de Cunard existen diversas notas biográficas sobre el autor gallego, varios pasajes transcritos del ensayo que le dedicara Ramón Gómez de la Serna, así como fichas bibliográficas y la copia a mano del texto completo de *Un drama vulgar*. Para Pereiro Otero, el empeño de Cunard desmiente la tradicional creencia de que la obra de Valle surja en el contexto del aislamiento internacional de España y fruto de la genial extravagancia del autor. Por

el contrario, el frustrado proyecto de estreno ratifica la sincronía del teatro valleinclanesco con las dramaturgias europeas de comienzos del siglo XX (110). De ahí que el valor del presente estudio supere la curiosidad historiográfica, y apunte a un objetivo mucho más alto: la correcta valoración de la obra de Valle-Inclán.

Nos encontramos pues ante una monografía que, cuidadosamente escrita y excelentemente apoyada por un sólido aparato crítico, supone una valiosa y original aportación al estudio sobre la recepción de la obra de Valle-Inclán más allá de las fronteras de España. Gracias al minucioso trabajo del autor, el libro demuestra además la relevancia de la colaboración entre los representantes de la vanguardia europea de postguerra y el exilio republicano, un más que interesante campo de investigación. Por este novedoso acercamiento a la obra de Valle, constituye una relevante contribución al campo de los estudios teatrales peninsulares tanto para los especialistas como para el público académico general.

***Monólogos con maniquí.* Antonio César Morón: Granada, Ediciones Dauro, 2012.**

**Reseña Pablo García Gámez, CUNY**

Protagonistas que narran. Sinestesia. Desplazamiento de puntos de vista. Tiempos que se cruzan. Las cinco piezas de *Monólogos con maniquí*, de Antonio César Morón, desafían el *habitus* del lector/espectador. Los personajes provienen de dos grupos. Por un lado están los que pertenecen a la periferia, a la marginalidad; marginalidad que expresa una inusual visión de mundo. Por el otro, están los caracteres que en apariencia han asimilado un discurso, que representan un mundo civilizado y posmoderno, pero ante los estímulos de la realidad articulan respuestas contrarias a las convenciones y reglas.

Morón ha explorado el monólogo anteriormente. En *La Tata Macha* (GEEPP Ediciones, 2011), el/la intérprete ejecuta cinco voces simultáneamente para crear y accionar las realidades planteadas respondiendo a la estructura de la teoría cuántica: la ruptura con la linealidad, el tratamiento alterado del espacio-tiempo, el intercambio de información de a una velocidad superior a la de la luz, la motivación como “toma de decisiones de los personajes” (31)... Los intérpretes de los cinco textos de *Monólogos con maniquí* encaran otro desafío: desde la alteridad, relatar una historia a través de la acción potenciada en la palabra, historia que ha de ser teatral.

Las cinco piezas son parte de un proyecto. Están unidas por determinados elementos formales. Los textos tienen un marcado carácter narrativo. Los personajes están a punto de saltar al vacío y antes de que ello ocurra, relatan las circunstancias que los han llevado allí. Algunos, a pesar de venir de la periferia, articulan lo que les ocurre y están conscientes de cumplir un determinado rol; otros, que provienen de los grupos dominantes, procuran estructurar un discurso amoroso que se transmuta en violencia.

Influye el hecho de que las piezas fueron escritas en Nueva York. Hay una aproximación particular al realismo que el autor observa en gran parte de las propuestas de los teatros de la ciudad. En el tiempo que Morón ha estado realizando su investigación sobre el teatro hispano de Nueva York, ha efectuado actividades de intercambio dictando talleres y conferencias. Abierto a otras visiones, ha compartido con autores como Eva Cristina Vásquez, Tere Martínez, Diana Chery, Álex Vásquez, José de la Rosa, Claudio Marte, Walter Ventosilla... por citar algunos nombres; parafraseando a *El pendejo electromagnético*, al tener polos opuestos los dramaturgos nos atraemos e intercambiamos. La presencia de los maniqués que inunda las vitrinas de la

ciudad, distintiva del paisaje urbano, representa en estos textos a grupos que no tienen voz o que si la tienen, es estridente. Los muñecos tienen roles definidos: secuestrados, la amada silenciada, mujeres que se han convertido en presa, un jurado, el aparato estatal. Los maniqués exploran la plasticidad escénica: los muñecos de tamaño natural y gesto congelado recrean el espacio como si fuera una vitrina.

Las piezas pueden agruparse por temática. Así, encontramos dos piezas, *Amada azul* y *Lasciate ogni speranza*, que se centran en las relaciones de género y en las que los protagonistas son personajes masculinos que intentan despojarse de lo aprehendido sin resultado. En los otros tres textos, *El pendejo electromagnético*, *Herencia de la desidia* y *Los hombres interrogan a la muerte*, destaca la relación entre el poder y el personaje.

#### *Cazadores.*

*Amada azul* y *Lasciate ogni speranza* exploran las relaciones afectivas y la sexualidad. Tiernín y Aldana son cazadores; en lo aprehendido por ellos, el hombre atrapa la pareja para ganar experiencia. La mujer es idealizada, sin mácula, y solo comienza a explorar el sexo una vez conquistada; su condición de mujer no representa peligro.

En Tiernín, protagonista de *Amada azul*, se cruzan tres conceptos básicos: un amor cortés que se torna grotesco y pinceladas del modernismo en un contexto contemporáneo. Del personaje sabemos que es un intelectual, probablemente progresista, pero al intentar relacionarse afectivamente brotan en él conceptos profundamente arraigados que se relacionan con los tradicionales roles de género.

Tiernín cuenta una historia que podría ser común ya que la violencia de género es un problema global. La particularidad es su condición de académico civilizado y racional; prueba de ello es que él utiliza la palabra para justificarse. Encuentra a la mujer con la que se quiere unir; como le ocurriría a un amante cortés, la dulce enemiga lo rechaza en el primer encuentro; en ese momento él la idealiza, la abstrae de la realidad para reinventarle una muy diferente en un marco de pureza y castidad. Tiernín se aferra a los tradicionales roles de género:

Si a mí me hubiera reprochado una mujer que he estado con otras muchas, me habría reído... Si esa misma mujer hubiera actuado como yo actué contigo, planteándome si quería seguir nuestra relación o no después del dato, hubiera pensado que era gilipollas y que no merecía ni un segundo más de mi atención (81).

La idealización es sinestésica: el mundo se vuelve azul. Sinestesia y azul, tal vez referencias al modernismo: “Pero tú, tus ojos azules, tu sonrisa azul también, tus labios también azules, tu aliento azul y tu palabra azul me hicieron idealizarte” (75). Azul hasta que la amada comenta haber tenido cincuenta encuentros eróticos antes de conocerlo. A partir de ese momento, comienza a esfumarse la aureola azul de la amada y empieza su desacralización: ella es cazadora, compite con Tiernín quien se atormenta al conocer a los que él presume hicieron un trío con la mujer. La personalidad de Tiernín cambia, así como el azul al que constantemente apela. De hombre metódico y formal, poco a poco se transforma para adquirir matices esperpénticos: “Espero que sientas con mi sangre en tu cara la misma frivolidad que semejaban tu lengua y tus narices cuando se corrían sobre tu rostro aquellos cincuenta tíos” (87).

Otro cazador cazado es Aldana Legaña, “El niño espada”, apodo de clara referencia fálica. Dirige sus palabras a “Un conjunto de mujeres maniquís” que “penden inalcanzables para ser humano alguno” (93). Como El pendejo, Aldana tiene esperanzas de transformar la realidad a través de las palabras y, como Único Hitab, le gustaría cambiar la historia, su historia: “¡Cómo me gustaría poder transformar el mundo con tan solo un pensamiento! Haría que este sobre contuviera un resultado agradable que transformase toda esta historia en un juguete cómico” (93). La historia de Aldana comienza cuando persigue por distintos antros a una mujer; a pesar de la renuencia y el rechazo de ésta, logra acostarse con ella. La mujer desea suerte a Aldana después de haber tenido sexo. La frase lo atormenta al punto de hacerse un examen y descubrir que es VIH positivo. La culpa, desde su punto de vista, recae en la mujer.

Aldana se desenvuelve entre la realidad y el mundo onírico: “Abandoné las pesadillas para entrar en un mundo irreal que, a través de un estado de semivigilia, me permitía olvidarme de todos los problemas que mi mente estaba construyendo para mi mundo” (102). En ese estado, aparecen las imágenes a las que dirige su soliloquio.

Aldana llega al punto de reflexionar que “No queremos ver de nosotros mismos la imagen del loco” (94): preferimos la máscara de la cordura. La frase tiene ecos de la concepción renacentista de la locura: “the symbol of madness was to be a mirror, which reflected nothing real, but secretly showed the presumptuous dreams of all who gazed into it to contemplate themselves. Madness here was not about truth or the world, but rather about man and the truth about himself that he can perceive” (Foucault, 23). Aldana pierde su máscara al haberse acostado con su presa.



En la progresión del personaje, éste no asume responsabilidad alguna y el resentimiento le lleva a buscar la revancha: vengarse de todas las mujeres contagiándolas con el VIH.

*Insurrección, guerra y terrorismo.*

*El pendejo electromagnético* es el monólogo que alude directamente al Estado. Éste es representado como un maniquí con: “Otras mil cabezas de maniquís pequeños” (129). El texto plantea una realidad utópica. En él, la religión pierde peso mientras que el Estado se adjudica funciones relacionadas con la reencarnación: controla entre sus ciudadanos el proceso que va desde poco antes de la muerte hasta reencarnar generalmente como objeto. El obstáculo de El pendejo es el Estado que a través de cédulas -o bulas- se beneficia económicamente de sus ciudadanos más allá de la vida y cuyas complejas y contradictorias normas van en detrimento de las clases menos favorecidas: “...la reencarnación, lleva adherido un nuevo impuesto que se nos está haciendo inviable pagar a la gente pobre” (134). El pendejo, anciano preocupado por su reencarnación, se rebela ante las medidas que impedirían lograr su objetivo: reencarnarse en una bolsa de macarrones.

El pendejo no es tan pendejo como suponen sus hijos. Tras obtener de sus padres los secretos “acerca de cómo transformarse en los televisores y las plantas” (131), el anciano desarrolla la manera de reencarnarse en otros objetos valiéndose de dos fuentes: la lingüística y la física. El sabio muestra que “todos los elementos de nuestro alrededor están formados por un sistema de relaciones eléctricas entre diferentes átomos” (132) y que la palabra influye en el cambio de apariencia. Si para Saussure “el signo lingüístico es arbitrario” (144), para El pendejo ya no lo es: “cada palabra tiene ya su nombre impuesto” (133) lo que le lleva a plantear que “Las palabras conllevan en su propia formulación la posibilidad de transformar el referente, de manera que la actitud del mundo real esté supeditada a la emisión léxica de los hablantes” (132); el personaje, aparte de revertir el principio del lingüista suizo, descubre que una persona, a través del habla, puede modificar la realidad. De allí a reencarnarse hay un paso. El viejo tiene dos ventajas sobre el Estado: la sabiduría y la humildad al hablar frente a la prepotencia de un organismo sordo y mudo. El resultado es que un ser débil y pequeño hace temblar al fuerte en su deseo de convertirse en un dios. La palabra desarticula la opresión.

La vida de Asterisca Itala, el personaje de *Herencia de la desidia*, es afectada por la guerra, una guerra cualquiera; el motivo es lo de menos. No importa cuál guerra sea ni contra quien, al fin

y al cabo Asterisca y su prole forman parte de la marginalidad, grupo de donde salen los soldados. Ella ha asumido el determinismo oficial, el *habitus*, el discurso hegemónico que imparte la sociedad civil a través de sus instituciones. El discurso del que se apropia Asterisca para referirse a sí misma recurre a frases que reflejan una visión clasista del mundo: “A las que somos como yo no nos está permitido quejarnos. Nacimos porque así lo quería la especie, no el gobierno de nuestro país”, “Me preñaron muy joven. A las que somos como yo nos pasan cosas como esta” (113), “Pasé de ser una ciudadana perdida a una carga para los planes sociales” (114), “Las que somos como yo no tenemos derecho a elegir al hombre con quien compartir nuestra miserable vida” (114). Dos hechos relevantes se integran en el texto: el último encuentro con su amante Sébiro frente a un “jurado de plástico”, como señala la acotación, y que vendría a representar la hegemonía de los grupos dominantes. Al tener este matiz confesional, el monólogo presenta cierta relación con la picaresca; si el *Lazarillo de Tormes*, “es como una deposición ante un juez para exculparse...” (González Echevarría, 16), el relato de Asterisca es la memoria y cuenta de una mujer que expone su fracaso ante un jurado. Asterisca desde el margen reafirma su defensa del discurso oficial y cae en el nihilismo que señala bell hooks: “If we only view the margin as sign marking the despair, a deep nihilism penetrates in a destructive way the very ground of our being” (150).

Asterisca aclara que es pobre, no una vagabunda sin techo; para ella la diferencia es importante: “A los sin techo los respetan tanto como los presidentes... El respeto a los sin techo nace del asco y del miedo” (112). En la primera salida romántica queda embarazada por lo que es expulsada del hogar de sus padres. Tiene a su hijo Tila y, siendo menor de edad, trabaja en la calle sin tener permiso de trabajo por lo es explotada y a veces usada sexualmente. Asterisca y Tila desarrollan una relación más allá de lo filial bordeando lo edípico; como ella afirma de Tila: “Él era el hombre que hubiera elegido por esposo, de haber tenido la oportunidad de elegir entre todos los hombres” (117). Posteriormente conoce a Sébiro con quien convive; el marido subalquila habitaciones a inmigrantes ilegales: “Estos inmigrantes me causaban una sensación especial, porque eran el único estrato de la sociedad al que consideraba muy inferior a mí en derechos” (114); con ellos, Asterisca tiene la oportunidad de despreciar a seres que considera inferiores, práctica común en países con altos porcentajes de población inmigrante. Ante el abuso físico y psicológico del padrastro, a los once años Tila abandona su rol de niño y agrade del que abusa de su madre al que deja tuerto de un ojo y expulsa de la casa. Madre e hijo trabajan para sostener el

hogar hasta que a los diecisiete años, el hijo de Asterisca recibe una carta del ejército ordenándole enlistarse para ir a la guerra. Asterisca se transforma en una mujer pro bélica:

Mi hijo es un soldado. Está defendiendo a un país en guerra como el nuestro. Por eso me indigna tanto ver todas esas manifestaciones en contra de esta guerra, realizadas por las madres de los niños universitarios y por sus hijos mismos. Ellos no conocen el porqué del enfrentamiento. Ellos solo son capaces de hablar a través de libros y códigos éticos lanzados desde los medios por gente como ellos (122).

La guerra justifica su existencia; al estar su hijo, lo máspreciado para ella, en el campo de batalla hace que su vida tenga un sentido heroico. Asterisca desconoce hasta qué punto la guerra puede afectarla. No sabe que puede convertirse en víctima de su mismo discurso.

Y mientras Asterisca está estrechamente ligada con la guerra convencional, Único Hitab se desenvuelve en el terrorismo: violencia ilegítima, guerra no declarada y sin campos de batalla. Único Hitab es el personaje de *Los hombres interrogan a la muerte*. Único, terrorista, junto al grupo de secuestrados representados por maniqués, espera el momento en que se convertirá en mártir. Tanto el día como la hora tienen relevancia: primero de noviembre, día de los muertos; las cinco de la tarde, cinco de la tarde que también está en la *Mariana Pineda* de Morón y en homenaje a Lorca, otro granadino que estuvo en Nueva York. Único Hitab es un terrorista. Para él, la palabra terrorista tiene una connotación diferente a la común: terrorista es la persona que lucha en contra de colonialistas que explotan a otra nación, que lucha contra el sometimiento a que ha sido mantenido su patria en la que los naturales son ciudadanos de segunda categoría. Si los colonizadores explotan económicamente a ese país aprovechándose de sus recursos y de su fuerza laboral, Único decide explotar físicamente a ciudadanos de la metrópoli que allí residen. En el texto confluyen dos tiempos coloniales: uno, pretérito, en el que era preciso que la metrópoli se apoderara políticamente de la colonia; otro tiempo se revela a través de dispositivos contemporáneos como el teléfono celular o el “artilugio iridiscente y cotidiano con aspecto de olla exprés envuelta en cables” (57), aparato construido para hacer volar un centro comercial. Dos aspectos del colonialismo se sugieren: la tradicional posesión que se manifestó hasta bien adelantado el siglo XX y las formas del capitalismo post-industrial que emergen a finales del siglo XX y que no precisan de la apropiación política de las colonias. Si se utilizan parámetros históricos para conceptualizar la visión del opresor, éste tendría una visión euro-céntrica; en

palabras de Quijano: “From the Eurocentric perspective, certain races are condemned as inferior for not being rational subjects... In a sense, they became dominatable and exploitable” (203); de allí que Único Hitab se rebele en contra de los explotadores de sus hijos.

En su calidad de marginal, el personaje de *Los hombres interrogan a la muerte* tuvo, cuando era niño, un solo contacto con la literatura, específicamente con la dramaturgia: la compañía teatral, que todos los primeros de noviembre iba a su pueblo. Esta expresión de carácter ritual refuerza la utilización de pasado y presente, el contraste entre el espacio urbano y el espacio rural, la tradición que permea el tiempo. En su condición de explotado, su acercamiento a las letras se debe al interés por desarrollar un cuerpo político sobre el que sostener su praxis; para él, la poesía es la venta de sentimientos, visión del personaje sobre el carácter individualista y burgués de la literatura en otra crítica a la cultura occidental.

Sin embargo, Único Hitab cae en lo que cuestiona. Es adiestrado por un grupo que, al saber que se ha enamorado, lo separa de la mujer como lo habría hecho cualquier colonizador para que rindiera la mano de obra; Único acepta con docilidad el cambio. Como el colonizador, Único cree tener derecho sobre la vida de los otros razonando que la condición de inocente no existe: no involucrarse es una manera de respaldar el poder. Cual occidental, Único pretende ocupar el lugar del opresor en una concepción monolítica y sin fisura de la historia: “Vamos a ser héroes. El día de mañana nos estudiarán en los libros de historia” (65).

Los textos de *Monólogos con maniquí* plantean una serie de retos formales por su carácter narrativo, la indagación del espacio y la potencialidad de la acción. Por otra parte, hay una serie de retos conceptuales: son historias cuyo punto de vista se desplaza a voces que justifican la violencia. En su salto al vacío empujan a la audiencia y hacen que ésta sienta vértigo. Los personajes plantean al espectador que detrás de cada “máscara de hombre cuerdo”, como dice Aldana, hay una locura escondida.

## Obras citadas

Foucault, Michel. “Stultifera Navis”. *History of Madness*. Trad. Jonathan Murphy and Jean

Khalfa, Ed. Jean Khalfa. New York: Routledge, 2006. 3-43. Print.

González Echevarría, Roberto. *Amor y ley en Cervantes*. Madrid: Gredos, 2008. Print.

hooks, bell. "Choosing the margin". *Yearning: race, gender, and cultural politics*. Boston: South End Press, 1990. 145-153. Print.

Morón, Antonio César. *La dramaturgia cuántica (Teoría y práctica)*. Granada: Dauro, 2009. Print.

---. *Monólogos con maniquí*. Granada: Dauro, 2012. Print.

---. *Estado antimateria. Pentarquía de dramaturgia cuántica*. Melilla, GEEPP, 2012.

Quijano, Aníbal. "Coloniality and Eurocentrism". *Coloniality at Large: Latin America and the Postcolonial Debate*. Ed. Mabel Moraña, Enrique Dussel y Carlos A. Jáuregui. Durham: Duke University Press, 2008. 181-224. Print.

Saussure, Ferdinand de. *Curso de lingüística general*. Trad. Amado Alonso. Buenos Aires: Losada, 2005. Print.