

*Aeroporto de Funchal* (2009), con el cual el autor clausura una etapa de su producción caracterizada por la tendencia a la fantasía y el suspense, que desde entonces no ha vuelto a cultivar (p. 172).

Los tres últimos capítulos se ocupan del auge del microrrelato fantástico en el panorama español actual. En el primer capítulo –“Exploradores de lo (ir)real” (pp. 175-208)–, partiendo de la antología *Perturbaciones. Antología del relato fantástico español actual* (2009), editada por Juan Jacinto Muñoz Rengel, los autores presentan una excelente panorámica del relato fantástico español de las últimas décadas; en el segundo de estos capítulos –“Fantástico e hiperbrevedad: el microrrelato en España” (pp. 209-230)–, exponen algunas de las especificidades del microrrelato fantástico español; y en el tercero –“La reescritura fantástica del mito en el microrrelato español” (pp. 231-253), estudian el carácter metaliterario, paródico e intertextual del microrrelato posmoderno español, y sus relaciones con los procesos de resignificación semántica de los mitos (p. 249).

Con *Voces de lo fantástico en la narrativa española contemporánea*, los profesores David Roas y Ana Casas no solo nos ofrecen un excelente estudio panorámico destinado a convertirse en un auténtico manual de los estudios de lo fantástico de la narrativa española de las últimas décadas, sino que, además, ponen a trabajar, con perspicacia y claridad, muchos de aquellos conceptos y teorías que habían estudiado en sus obras teóricas acerca de lo fantástico y la autoficción.

BERNAT CASTANY PRADO  
(UNIVERSIDAD DE BARCELONA)

María M. Delgado: “Otro” teatro español. *Supresión e inscripción en la escena española de los siglos XX y XXI*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2017. 666 páginas.

El teatro como un “acontecimiento” (p. 31) global y plurimedial es la idea que María M. Delgado toma como punto de partida para encadenar los seis casos prácticos de los que se compone este volumen, que podemos leer como una excelente obra documental del teatro de los siglos XX y XXI, o como una apasionante historia novelada de la escena de esa época, contada por seis de sus protagonistas.

Las actrices Margarita Xirgu, María Casares y Nuria Espert; los directores Enrique Rambal y Lluís Pasqual; y la compañía La Cubana son erigidos en figuras representativas del teatro español de los siglos XX y XXI, al mismo tiempo que se articula una reflexión sobre la forma en que se han inscrito y suprimido hechos y personalidades en el relato de nuestro teatro, conformado a partir de la figura preeminente del dramaturgo.

Se trata, por tanto, de otra historia de la escena española, una historia *alternativa*, en el sentido de *marginal* y *feminista*, ya que estas seis figuras están unidas por su consideración de artistas marginados, en diferentes sentidos, y por su compromiso, tanto con las circunstancias políticas y sociales, como con el teatro mismo, promoviendo su internacionalización y colocándolo al lado de las grandes corrientes del teatro europeo e iberoamericano.

Intelectuales y eruditas, Margarita Xirgu, María Casares y Nuria Espert, las actrices, directoras, formadoras y promotoras del teatro español y europeo, a

quienes María M. Delgado dedica los capítulos primero, tercero y quinto, respectivamente, manifiestan similar interés por promover el teatro español y europeo, así como por subvertir la representación de las mujeres en el arte.

En cuanto a Margarita Xirgu, figura fundamental e irreplicable para el desarrollo del teatro anterior a la Guerra Civil, Delgado nos lleva desde su Cataluña natal hasta Latinoamérica, inmiscuyéndonos en sus luchas por interpretar y promover un teatro en el que prevalecieran los valores sociales, políticos y que, por otro lado, presentara modelos femeninos fuertes e independientes, como puede verse en sus interpretaciones de *Salomé*, de Oscar Wilde; *La dama del alba*, de Alejandro Casona; y *La zapatera prodigiosa* y *Doña Rosita la soltera*, de Federico García Lorca.

Incomprensiblemente reducida a musa de determinados dramaturgos, Xirgu es una actriz y formadora de referencia para construir la historia del teatro español del primer tercio del siglo xx. Valiente y transgresora, de su trabajo dependieron muchos de los éxitos, la repercusión y la recepción de Jacinto Benavente, Alejandro Casona, Rafael Alberti, Ramón María del Valle-Inclán y, sobre todo, de Federico García Lorca, a cuya relación Delgado dedica más espacio, debido a su influencia determinante en la conformación del teatro del granadino, así como en la difusión e institucionalización de su legado, su mito y su promoción por Latinoamérica.

La ópera *Ainadamar* (2005), de Osvaldo Golijov, reivindica esta relación tan fructífera y determinante de la actriz con el dramaturgo. Este montaje está protagonizado por quien es considerada su sucesora, Nuria Espert, que ocupa el cuarto

capítulo. Espert, de la misma manera que Xirgu, intelectual e introductora en España de la dramaturgia europea vanguardista, fue promotora, en torno a los años setenta, de montajes muy arriesgados, gracias a su asociación con el director argentino Víctor García. De ese modo, protagonizó espectáculos señeros en la historia de la escena española, como *Yerma*, de Lorca; *Las criadas*, de Jean Genet; o *Divinas palabras*, de Valle-Inclán. De hecho, la representación de *Las criadas*, en 1969, es uno de los momentos más importantes en su carrera, porque supuso su lanzamiento internacional, además de significar el reconocimiento del dramaturgo francés fuera de su país.

Las producciones citadas, asimismo, supusieron una predilección por personajes femeninos con significaciones sexuales, que simbolizaban la emancipación femenina en esa época y estaban alejados del estereotipo de madre y esposa. Me refiero a obras como *Salomé*, de Oscar Wilde; *El cerco del Leningrado*, de José Sancho Sinisterra; *Play Strindberg*, de Heine Müller; o en el cine, *Actrius* –adaptación del texto teatral *E.R.*, de Josep Maria Benet i Jornet–. Este interés por las protagonistas femeninas no fue un obstáculo para que Espert se decantara, en determinados momentos, por la interpretación de personajes masculinos, como Hamlet, Próspero o el rey Lear.

Sus trabajos con los directores extranjeros y españoles ya citados –a quienes hay que añadir, ya en este siglo, a Lepage, Lluís Pasqual, Adolfo Marsillach y Miguel del Arco– la han convertido en una gran dama de la escena española, en una actriz trágica, lo cual la une a la próxima protagonista del volumen, María Casares,

la *tragédienne* de la escena francesa, quien ocupa el tercer capítulo.

Actriz e intelectual, exiliada en Francia a causa de las filiaciones republicanas de su familia, desarrolló su carrera en este país, participando activamente en su vida cultural y en el desarrollo de la nueva dramaturgia francesa de mediados del siglo xx. Su carácter de exiliada definió su repertorio teatral, poblado, fundamentalmente, por personajes marginales y extremos, como los protagonistas de *Le malentendu*, de Albert Camus; *Les paravents*, de Jean Genet; *Orphée*, de Jean Cocteau; o *Quai Ouest*, de Bernard-Marie Koltès, con cuyos autores mantuvo fructíferas asociaciones que contribuyeron a la conformación y difusión de sus respectivas trayectorias artísticas. Amiga de intelectuales europeos de referencia, como Gordon Craig o Antonin Artaud, Casares mostró interés tanto por la creación colectiva y como por la renovación constante y la experimentación.

No solo impulsó el teatro francés, sino también el español, protagonizando *El adefesio*, de Alberti, en Madrid, dirigida por José Luis Alonso y siendo responsable de la segunda vez que se ponía en escena la trilogía de las *Comedias bárbaras*. Dirigido por Jorge Lavelli, en 1991, en el Festival de Avignon, este espectáculo significó un momento clave en la escena europea, aunque controvertido, por haber decidido interpretarlo en francés. Esta indefinición en cuanto a su identidad gallega, española y francesa colocaron a María Casares en una posición marginal, aspecto que tiene en común con sus predecesoras en este libro y con los otros tres protagonistas que le siguen.

“En *El Público* de Pasqual, la teatralidad era el idioma definitivo” (p. 394),

esta es la cita que une a Enrique Rambal y Lluís Pasqual, dos directores de dos momentos diferentes, aparentemente distanciados por el populismo del primero y el experimentalismo e intelectualidad del segundo, pero que comparten la concepción del teatro como servicio público y como espectáculo total. Enrique Rambal, productor, adaptador y director, gozó de una gran fama en España durante los años cuarenta, que le permitió obtener importantes beneficios para sufragar sus faraónicas producciones, con las que viajó por todo el mundo. María M. Delgado decide hacer justicia a la historia del teatro español dedicando el segundo capítulo a esta figura apasionante y desconocida, un hombre de teatro en constante búsqueda de la fórmula teatral sorprendente y experimentadora, a través de la explotación de su dimensión espectacular.

No obstante, no se ha considerado merecedor de ocupar las historias del teatro debido, por un lado, a su dedicación a un teatro populista; y, por otro, porque sus trabajos en colaboración le impedían que fuera tratado como un autor canónico. Entre estas producciones colectivas se encontraban sus adaptaciones de *Drácula* y de novelas de detectives y de misterio. Por tanto, el teatro como acontecimiento total, como hecho colectivo, en el que participan tanto actores y actrices, como escenógrafos o diseñadores, es la idea que gobierna el trabajo de Rambal y la que María M. Delgado toma como referencia para articular esta *otra* historia del teatro español. Enrique Rambal dio lugar al adjetivo *rambalesco*, un adjetivo del exceso, que tiene su origen en los trucos visuales y efectos especiales que empleaba su creador en el escenario —los cuales ensa-

yaba e inventaba específicamente con su equipo y en secreto—. Algunos de estos efectos incluían fuego real en el escenario, numerosos cambios de lugar en cada obra —alrededor de veinticinco localizaciones en *Miguel Strogoff*—, desapariciones de actores en la escena, proyecciones cinematográficas, realizadas en EE UU con anterioridad a la puesta en escena o telones encargados a Madrid, París o Milán, todo lo cual le llevó a cosechar un gran éxito tanto en España como en el norte de África y Latinoamérica.

En el último cuarto del siglo xx —y hasta nuestros días— vuelve a aparecer otro director que coloca en un lugar preeminente la faceta espectacular del teatro. Se trata de Lluís Pasqual, un director internacional que programó representaciones en Europa, trabajó con directores extranjeros, así como ejerció de director en diferentes teatros de Europa y el resto del mundo, como lo demuestra su montaje de *Roberto Zucco*, de Bernard-Marie Koltès, en San Petersburgo. Desde sus inicios como fundador del Teatre Lliure, en 1986, con Fabià Puigserver, entre otros, sus trabajos en el Odéon-Théâtre de l'Europe, de París, en el Teatre Lliure y en el Centro Dramático Nacional le colocan entre una importante generación de directores de escena europeos que trabajaron a lo largo de los noventa.

Su preferencia ha sido trabajar en una estética antinaturalista y crear montajes provocadores en espacios no convencionales, que enfrenten a la audiencia espectadora con la polémica realidad. Esta pretensión, junto con la de dar a conocer clásicos europeos y norteamericanos en catalán, representar autores de fuera de la capital, como Rodolf Sirera con *El veneno*

*del teatro*, poner en escena obras arriesgadas de clásicos, como *Luces de bohemia*, en coproducción con el Odéon-Théâtre de l'Europe, *La vida del rey Eduardo II de Inglaterra*, de Marlowe, o *El balcón*, de Genet, estrenada en París, conecta con su compromiso artístico y con su concepción del teatro como servicio público.

Reseñable fue su dedicación a la recuperación y resignificación de la obra de Lorca en el Centro Dramático Nacional, con los montajes *5 Lorcas 5*, *El público* o *La casa de Bernarda Alba*, con —Nuria Espert—, entre otras, que supusieron una reapropiación del autor granadino bajo un prisma alternativo, eliminando cualquier vestigio de su anterior recepción como autor andaluz y folclórico. Especialmente, *El público* constituyó una reinterpretación, en colaboración con su gran aliado Fabià Puigserver, donde se quiso experimentar con el espacio escénico, al mismo tiempo que se pretendía demostrar la multiplicidad de significados que un texto podía expresar.

La idea del teatro como servicio público lleva implícita la colaboración estrecha con la masa espectadora, por lo que una de las estrategias para promover este acercamiento es la metateatralidad. Los efectos metateatrales permiten que el público participe de la acción de la escena y del compromiso con cuestiones que afectan a la realidad inmediata (explotación, consumo o manipulación de los medios de comunicación), como bien nos enseña la compañía catalana, La Cubana, protagonista del último capítulo. Este sexto apartado se convierte, así, en un final apoteósico en el que María M. Delgado articula la trayectoria de este grupo, con orígenes en el teatro independiente, a través de su

pretensión de transgredir los géneros escénicos, perseguir la provocación al público y realizar una crítica al contexto social.

La investigadora reivindica, de este modo, la importancia de esta compañía que, aunque no ha tenido la repercusión internacional de La Fura dels Baus o Els Joglars, ha contado con éxitos del mismo calibre y ha manifestado, asimismo, un interés por la experimentación y la postura crítica ante la realidad española. La Cubana se caracteriza por experimentar con los límites de diferentes géneros artísticos, como los *happenings*, las instalaciones de arte, el musical, el cine, el teatro, la ópera, la televisión, los rituales sociales o incluso los propios límites realidad/ficción, como puede verse en *Cómeme el coco negro*, *Cegada de amor*, *Equipatge per al 2000*, *Una nit d'òpera*, *Mamá, quiero ser famoso* o *Campanades de boda*. En todas ellas, la realidad extrateatral alcanza la cotidianidad de los espectadores, saliendo del estricto ámbito teatral, para convertir en ficción el programa de mano, la ambientación exterior del local escénico —que puede ser tanto un teatro, como una sala de exposiciones o un escenario tradicional invertido—, o la rueda de prensa que anuncia el estreno. Cuando el público accedía al recinto se encontraba, frecuentemente, con que no iba a presenciar el espectáculo cómodamente en su asiento, sino que se le dirigía hacia una exposición en la que tenía que recorrer varias salas, como en *Equipatge per al 2000*; que tiene que ayudar a desmontar la escenografía del musical de *Cómeme el coco negro*; o que va a presenciar *Aida* desde los bastidores, como en *Una nit d'òpera*. La audiencia espectadora, de este modo, se convertía en personaje que par-

ticipaba efectivamente del desarrollo de la función, para después hacerle dudar de esta misma ficción y, por extensión, de las otras realidades que la televisión, el cine y otros medios de comunicación populares fabrican para convertir a la masa en dócil consumidora. Por encima de todas estas producciones, habría que destacar *Cegada de amor*, que sitúa a La Cubana dentro de las compañías más taquilleras de España, con más de mil representaciones y más de un millón de asistentes al espectáculo.

“*Otro*” teatro español termina con unas conclusiones —en las que cita a otros actores, directores, diseñadores y escenógrafos que, igualmente, podrían haber formado parte de este estudio, por su aportación al desarrollo de la escena española y su repercusión internacional—, a la que le siguen una extensa y rigurosa bibliografía, un índice onomástico y conceptual, y otro índice de obras estudiadas. En definitiva, una publicación escrita con rigor y apasionamiento, imprescindible para conocer la historia de nuestro teatro reciente.

MARÍA DEL PILAR JÓDAR PEINADO  
(IES NUEVE VALLES,  
PUENTE SAN MIGUEL, CANTABRIA)

**Daniel Escandell Montiel:** *Mi avatar no me comprende. Cartografías de la suplantación y el simulacro*. Salamanca: Delirio, 2016. 344 páginas.

*Avatar*, término incorporado al español a partir del francés, procede el sánscrito y denota cada una de las encarnaciones de una divinidad en un humano. Desde ese contexto original, religioso, hasta la actualidad, en que utilizamos el término