

en día cualquier trabajo crítico sobre Brecht tiene que referirse también a Jan Knopf, a Therese Hörnigk o Marc Silbermann, por mencionar solo tres de los especialistas internacionalmente conocidos hoy en día.

Sea como fuere, Hormigón ha conseguido despertar de nuevo el interés por un autor que sigue vigente. Y ojalá anime esta lectura a futuras investigaciones y ocupaciones con Brecht. Queda mucho por hacer.

ARNO GIMBER

Instituto del Teatro de Madrid, UCM

Francisca VILCHES-DE FRUTOS y Pilar NIEVA-DE LA PAZ (coords.), *Imágenes femeninas en la Literatura Española y las Artes Escénicas (siglos XX-XXI)*, Philadelphia, Temple University, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2012, 367 pp.

ESTE LIBRO es fruto de la actividad científica desarrollada en el marco de los proyectos nacionales de investigación «Representaciones del género en la industria cultural I. Mujer y Artes Escénicas» y «Mujer y esfera pública en la Literatura Española (1900-1950)», financiados por el Ministerio de Ciencia e Innovación. Estos proyectos dieron origen al Seminario «Imágenes femeninas en la literatura y las artes escénicas (siglos XX y XXI)», celebrado en abril de 2011 en el Centro de Ciencias Sociales y Humanas del CSIC.

Como explican sus editoras en la introducción, el libro comprende veintiún «ensayos que investigan los discursos existentes para representar a las mujeres en distintas obras de la Literatura, las Artes Escénicas, el Cine, la Televisión y la Radio en los siglos XX y XXI, sin olvidar la influencia que las nuevas tecnologías han tenido en su desarrollo»(7).

Los trabajos se disponen por orden cronológico de los autores tratados, o mejor deberíamos decir autoras, y cuentan con una muy completa y actualizada bibliografía. Manejan metodologías diversas y los resultados también son diversos, pero esta cierta falta de uniformidad es de agradecer pues cada investigador se enfrenta a los textos según lo requieran estos. Repasaré todos los trabajos, brevemente, porque ninguno de ellos merece ser dejado en el tintero.

El primer texto, «Representaciones de género en la Industria Cultural. Textos, imágenes, públicos y valores económicos», está a cargo de las editoras-coordinadoras, Francisca Vilches de Frutos y Pilar Nieva de la Paz. En él, analizan los marcos legales que velan por la igualdad

de género en la creación artística, con especial atención a las artes escénicas y los modos de captación de nuevo público, y constatan el interés creativo actual por temas como la violencia de género, la inmigración, el mestizaje, el tráfico de mujeres o la denuncia de la objetualización del cuerpo de la mujer.

En el segundo texto, «El retrato de mujer en la narrativa de la Edad de Plata», Ángela Ena Bordonada analiza la visión que las narradoras de esa época, conservadoras o progresistas, ofrecen de las mujeres. Así pasa revista a obras de Emilia Pardo Bazán, Concepción Gimeno de Flaquer, María de Echarri, María de Perales, Concha Espina, Federica Montseny, Ángeles Vicente, Margarita Nelken, Luisa Carnés y Elisabeth Mulder.

Margherita Bernard se ocupa de «Nuevos modelos: representaciones de la mujer en las obras de Concha Méndez». Caracteriza a la autora como a una «Eva moderna» (52), criticada por sus compañeros vanguardistas. Estudia la imagen que se ofrece de la mujer en sus obras poéticas y teatrales como *El personaje presentido* y repara en las relaciones entre niños y niñas que se dan dentro de un marco de igualdad en sus textos infantiles. Muy relacionado con éste, está el siguiente trabajo, el de Mercedes Gómez Blesa, que en «La mujer vanguardista» reconstruye la nómina femenina de las autoras del 27, y la extiende a ámbitos plásticos, periodísticos o musicales. Todas ellas nacidas entre 1898 y 1914, encuentran grandes dificultades familiares o sociales para adentrarse en el mundo de la creación y se señala de nuevo la incompreensión por parte de sus compañeros, como sucedió en el caso de Maruja Mallo y Concha Méndez que fueron ridiculizadas por un narrador progresista de vanguardia como José Díaz Fernández en su novela *La Venus mecánica* (1929).

Inmaculada Plaza-Agudo en «Estereotipos sobre las escritoras en los prólogos a las poetisas españolas de preguerra» estudia los prólogos a obras de Rosa Chacel, Ernestina de Champourcin, Carmen Conde, María de la O. Lejárraga, Ana María Martínez Sagi, Concha Méndez, Elisabeth Mulder, Lucía Sánchez Saornil o Josefina de la Torre. Llega a la conclusión de que independientemente de que los prólogos los escriban hombres o mujeres, manejan, generalmente, unos tópicos paternalistas.

Carmen Menéndez-Onrubia repasa la trayectoria de «Balbina Valverde, actriz de género: la comicidad a escena», y Sarah Wright en «De Alexia Ventura a *Pitusín*: Género, nación y actuación en dos estrellas infantiles del primer cine español» establece que ambas reproducen en el cine unas imágenes de masculinidad y feminidad patriarcal.

María del Carmen Simón Palmer en «Imagen sonora: escritoras en los inicios de la radio» expone que no se puede olvidar lo que los avances técnicos supusieron para la situación de la mujer a comienzos del siglo XX, por eso autoras como Matilde Muñoz, Magda Donato, Josefina Carabias, Carmen de Burgos, María de Echarri o Concha Espina, entre otras, se sintieron atraídas por el nuevo medio.

Laura Burgos-Lejonagoitia en «Maternidad y rol social de la mujer en el drama *El jayón* (1918) de Concha Espina», demuestra que en esta obra teatral, la autora no tiene una visión tan conservadora, como generalmente ha señalado la crítica. Ivana Rota estudia en «Madres y mujeres en *El templo profanado* de Halma Angélico» este libro de cuentos que versan sobre la maternidad, publicado en 1930 en el que se presentan personajes que, alejados de «El Ángel del Hogar», no se adscriben aún a la «Eva Moderna». Amparo Quiles Faz en «Soltera tenía que ser: ¿una imagen invisible en la literatura?», señala como incluso en el siglo XX esta imagen está poco dignificada.

El trabajo de Begoña Camblor Pandiella, «Mujeres sujeto / mujeres objeto: claves femeninas en la poesía de Aurora de Albornoz» se centra en poemarios de esta autora, en los que se ofrece una mujer hastiada de la mirada del hombre, deseosa de convertirse en dueña de su propia vida. Dedicación a *Poemas para alcanzar un segundo* y *Canciones para Guiomar*, en los que mediante el correlato objetivo, la apelación al Yo, y el monólogo dramático, recursos de la «poesía de la experiencia», da voz a personajes femeninos de la literatura universal o, incluso, a creadoras como Pilar Valderrama.

Lucía Montejo Gurruchaga en «Las primeras novelas de Susana March: los repetidos esfuerzos por romper barreras» reivindica a esta autora y muestra como incluso cuando se vio obligada a tratar el género rosa por motivos económicos escribe una novela muy moderna que roza temas poco ortodoxos para la época, otorgando nuevos roles a la mujer y reclamando el derecho a pensar por ellas mismas.

Nuria Capdevila-Argüelles se ocupa en su capítulo «Género e historia. Las madres del pensamiento feminista español», de la reedición de las pioneras feministas durante la Transición (María de Campo Alange o Margarita Nelken, entre otras). Siguiendo la metodología de Derrida considera la cultura del tardofranquismo, transición y democracia como cultura de fantasmas, pacto del olvido, y analiza un fantasma recurrente en la literatura y cine de esta época: el de la madre ausente, tratado en obras de Saura, Lidia Falcón o la autora egipcia El Saadawi.

Emeterio Díez Puertas en «El divorcio en *Anillos de oro* (TVE, 1983)» estudia el contexto en el que surge esta serie escrita por Ana Diosdado y la clara vocación pedagógica de la autora sobre el tema del divorcio, equidistante del feminismo extremo y de las ideas retrógradas, para concluir analizando, brevemente, la trama de la serie.

Raquel García-Pascual en «La escena española contra la impunidad del incesto. *A vueltas con los clásicos* (2008) de Carmen Resino», tras establecer el marco legal del tema, destaca cómo los abusos sexuales a menores han sido tratados por dramaturgas actuales como Alicia Casado en *Exorcismo de sirena* (2007), o Blanca del Barrio en *El gabinete de las curiosidades* (2008). Analiza, como si sometiera a un proceso judicial, la obra de Carmen Resino, en la que un profesor de literatura clásica comete incesto con su hija.

Luisa García- Manso en «Inmigración femenina y desigualdad de género en las artes escénicas. *La orilla rica* (1993), de Encarna de las Heras», reivindica la producción de esta dramaturga. *La orilla rica* inaugura la temática de la inmigración y la xenofobia, junto a la más conocida, *La mirada del hombre oscuro* (1992) de Ignacio del Moral, con la particularidad de que Encarna de las Heras le da voz a un personaje femenino.

El capítulo de Sonia Nuñez Puente «Cibercuerpos y otras figuraciones simbólicas en *Un busto al cuerpo*, de Ernesto Caballero», es el único dedicado en exclusiva a un autor masculino. Utilizando conceptos de la teoría ciberfeminista llega a la conclusión de que el autor está instalado en el discurso patriarcal más de lo que piensa, pues hace visibles de modo irónico contradicciones, que no son tales, en las mujeres actuales. Muy relacionado con este trabajo está el siguiente, el de Teresa López Pellisa, «El síndrome de Pandora. *Máquinas de amar*, de Pilar Pedraza», que va más allá del análisis de esta autora para establecer sus propias teorías. Analiza la sustitución del mito de Pygmalion por el de Pandora; si Galatea es el ángel del hogar, Pandora es la *femme fatale*. Dedicada atención a «las ginoides», que aparecen en obras literarias y cinematográficas como *Blade Runner*, *Quizá el viento nos lleve al infinito*, *Metrópolis*, *El hombre de arena*, *La Eva futura* y *The Stepford Wives*.

Marie-Soledad Rodríguez en «Algunas calas en la producción cinematográfica actual» estudia películas dirigidas por mujeres entre los años 1990 y 2000, mostrando cómo construyen un modo alternativo de ver las prácticas del cine dominante que cuestionan los estereotipos. Se ocupa de Iciar Bollain, Pilar Ruiz, Ana Díez, Chus Gutiérrez, Eva Lesmes, Ángeles González Sinde, Isabel Coixet, Patricia Ferreira, Marta Ballebó o Judith Colell, entre otras.

Finalmente, Julio E. Checa Puerta en «Dramaturgas españolas del siglo XXI. Lola Blasco (1983), del ditirambo al rap», señala cómo la dramaturgia española contemporánea apenas adquiere importancia fuera del teatro público y repara, además, en la escasa proporción de mujeres. Sitúa generacionalmente a Lola Blasco junto a otras autoras nacidas alrededor de los 80 (Zo Brinviyer, Blanca Doménech o María Velasco) muy galardonadas en los últimos años. Todas reclaman mayor visibilidad, no se circunscriben al ámbito de lo íntimo, y apuestan por la renovación formal y del lenguaje y por la reformulación de los géneros y un replanteamiento profundo de temas. Como muestra, analiza la obra de Blasco *Paisaje en un prólogo y un acto* (2009).

MARÍA DEL MAR MAÑAS MARTÍNEZ
Instituto del Teatro de Madrid, UCM

Ricardo DOMÉNECH, *El teatro del exilio*, ed. de Fernando Doménech Rico, Madrid, Ediciones Cátedra, 2013, 315 pp.

RICARDO DOMÉNECH (1938-2010) fue una de las figuras fundamentales en la crítica teatral española contemporánea, en concreto desde los inicios de la década de los años sesenta hasta su reciente fallecimiento. Narrador reconocido, estuvo vinculado a diversas revistas culturales españolas, como *Acento Cultural*, publicación oficial de corta existencia y muy comprometida con la renovación formal e ideológica de la cultura española en el tránsito de los años cincuenta a los sesenta, pero, sobre todo, colaborador muy relevante en *Primer Acto* —publicación imprescindible para seguir la historia del teatro contemporáneo español y de la recepción aquí del teatro extranjero— y, en menor medida, en *Cuadernos Hispanoamericanos*. También estuvo relacionado con el mundo universitario norteamericano y desde fines de los años sesenta ejerció como profesor en la madrileña Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD), de la que fue director en dos ocasiones y en la que fundó la muy solvente revista de creación y crítica teatral *Acotaciones*.

Como crítico estuvo muy atento al teatro que se hacía en España, para el que siempre preconizó caminos —propios o procedentes del extranjero— que lo pusieran al nivel del mejor arte dramático que se hacía en el mundo occidental, aspiración que, por motivos diversos, no siempre era factible conseguir, sobre todo en los años que él conoció del franquismo. Su crítica lo mismo atendía a los estrenos madrileños que se encaminaba hacia el análisis reflexivo propio del ensayo académico,