

Estos puentes y conexiones directas e indirectas son establecidos por algunos de los autores en sus estudios, con pequeñas introducciones previas o referencias expresas; otros son establecidos por el lector según avanza en la lectura del libro. Tal vez sea precisamente ése el objetivo de la editora, que el propio lector establezca los vínculos entre los materiales surgidos a lo largo del tiempo. Sin embargo, puesto que parece estar destinado a un lector que conoce poco o nada de la tradición teatral italiana, considero hubiera sido muy útil una introducción de la editora que estableciera las líneas maestras del contexto histórico-teatral italiano; delimitando a grandes rasgos el recorrido del libro se explicarían las influencias de unas manifestaciones en otras, los resurgimientos, reciclajes y relecturas de las diversas manifestaciones del hecho escénico.

Las pequeñas erratas tipográficas o algunas citas que, por descuido, se dejan en italiano, así como palabras sin traducir que se cuelan en algunos estudios de autores italianos, no empañan la calidad de un libro necesario. Queda patente la voluntad de Sanfilippo de albergar en este volumen la herencia de un teatro que habla por sí mismo, capaz de crear y reinventar las realidades plasmadas en las tablas, que necesitaba de este acopio de estudios para echar la vista atrás con certeza. Una oportunidad única para cualquier hispanoparlante amante del teatro.

JUAN OLLERO  
*Director de Escena*

**María M. DELGADO, *Federico García Lorca, Londres - N. York, Routledge, 2008, XI+245 pp.***

MUCHO se ha escrito sobre Lorca. Tanto que, las más de las veces, el investigador queda anegado por una ingente cantidad de información que, más que allanar su labor, la entorpece enmarañando el objeto de estudio. En *Federico García Lorca*, perteneciente a la colección «Modern and Contemporary Dramatists» de Routledge, María M. Delgado, no sólo examina e interpreta su producción dramática sino que, a través de un exhaustivo y valioso recuento analítico, clarifica el panorama de los montajes británicos y estadounidenses más emblemáticos. La autora traza el itinerario estético y dramático manejado por García Lorca desde el simbolismo de *El maleficio de la mariposa* hasta el surrealismo de *El Público* deteniéndose en todas sus obras. Merced al examen de la concepción escénica de cada una de ellas en el mundo anglosajón así como de los montajes españoles más influyentes, este

estudio nos ofrece un completísimo y soberbio tratado sobre la historia de la *mise en scène* lorquiana ergo de la evolución en la recepción y aprehensión de los textos.

Delgado pretende demostrar cómo la sombra del Lorca-personaje –el escritor de izquierdas, el mártir de la causa republicana, el poeta homosexual...– es demasiado alargada y suele deturpar la interpretación de su dramaturgia. Por esto, la primera parte de este monográfico «Life, politics and mythology» pasa revista a algunos de los aspectos biográficos que coadyuvieron en la creación de ese *mito lorquiano*. El carácter andaluz de parte de su obra, su querencia por Granada, su *entronización* como poeta nacional así como su relación con otros artistas de la época son factores cuya interpretación por parte de las gentes del teatro ha llegado a condicionar la puesta en escena de sus obras.

En el segundo y el tercer capítulo, que conforman el grueso del volumen, encontramos una encomiable labor de documentación y análisis. Todas y cada una de las piezas aparecen espléndidamente analizadas tanto en su vertiente textual como en su trayectoria sobre las tablas. Las distintas dramaturgias se observan partiendo de la importancia y significado de la obra en el contexto de la producción lorquiana y de su filiación con estéticas y autores coetáneos. Además de las circunstancias literarias y de imaginario que motivaron su génesis y de los avatares de su estreno, la autora se sirve de algunos de los juicios críticos de los textos más influyentes a la hora de tratar cada pieza. Asimismo, se atiende también a las producciones españolas emblemáticas –en lo que a la interpretación del texto se refiere– que han sentado un paradigma fuera de nuestras fronteras y a las adaptaciones cinematográficas de las mismas.

En «The known Lorcas» Delgado se detiene en los montajes de las piezas que han convertido al de Fuentevaqueros en un autor canónico –*Mariana Pineda, Doña Rosita la Soltera, La zapatera prodigiosa, Yerma, La casa de Bernarda Alba, Bodas de sangre...*–. Se trata, en general, de las obras de raigambre andaluza donde reivindicó el paisaje y folklore granadinos. A lo largo de la historia de la representación de estos textos, la autora distingue dos líneas primordiales: aquellas puestas en escena que explotan la iconografía folklórica y las que optan por un acercamiento más conceptual –enfaticando su ritualidad– o por una relectura en clave musical. En este sentido, la dramaturgia de Víctor García en *Yerma*, del tándem Gades-Saura en *Bodas de sangre* o, más recientemente, *La casa de Bernarda Alba* de Calixto Bieito ofrecieron distintas reinterpretaciones de la dramaturgia lorquiana que no pasaron desapercibidas y abrieron nuevas perspectivas en las tablas anglo-

sajonas. Tal y como nos indica María M. Delgado, estos *known Lorcas* han gozado de una enorme difusión y han sido adaptados a distintos contextos y situaciones –desde el chaplinesco zapatero de Kantor en su montaje de *La zapatera prodigiosa* pasando por la lectura política de *La casa de Bernarda Alba* que pudo verse en los escenarios londinenses de la mano de Polly Tealle o la universalista y arriesgada apuesta de Emily Mann en Princeton–.

En el capítulo tercero y, siguiendo con su denominación, la autora habla de «*unknown Lorcas*» al referirse tanto al «Teatro Imposible» –*Así que pasen cinco años, El público y Comedia sin título (El sueño de la vida)*– como a sus diálogos –*Diálogo del Amargo, Diálogo con Luis Buñuel,...* –, sus incursiones en el cine –*Viaje a la Luna*– y algunos borradores y proyectos fragmentarios de los que apenas conservamos referencias –*Sueños de mi prima Aurelia, Casa de Maternidad*–. Ninguna de las piezas de su «Teatro Imposible», fuertemente ligado a *Poeta en Nueva York*, llegaron a estrenarse en España en vida del escritor y lo hicieron ya muchos años después del final de la Guerra Civil. En estos casos, dado su cripticismo y las exigencias escénicas que conlleva su representación, han supuesto un reto para las compañías que se han atrevido a recoger el guante. Por lo general, éstas han optado siempre por una escenografía tendente a la metaforización y una lectura del texto que integra los hallazgos en la evolución del lenguaje teatral alcanzados durante los años transcurridos desde su escritura a su estreno –se refiere aquí la autora a las puestas de *El público* acometidas por Pasqual, Lavelli o Buch...–. Otra de las constantes en las producciones del «Teatro Imposible» que destaca María M. Delgado son las referencias surrealistas dalinianas y buñuelescas –especialmente a *Un chien andalou*– de estos montajes.

«Lorca afterlives», último capítulo de este monográfico, analiza la repercusión y la pervivencia de la obra de García Lorca, su importancia como icono dentro del imaginario español y como símbolo de la barbarie de la Guerra Civil –«la guerra española, que cambió mi poesía, empezó para mí con la desaparición de un poeta», declaraba Pablo Neruda–. La autora considera a Lorca como un *lugar común* –en el mejor de los sentidos– para muchos artistas. Su presencia en la obra de Alberti, Soneczny o Kostka Neumann; en la pintura de Dalí o en la música de grupos tan variopintos como The Clash, Leonard Cohen o Nick Cave dan muestra de esa perpetuidad. También las recreaciones biográficas en cine –Bardem, Zurinaga– y teatro –*Lorca*, de Trauder Faulkner o *Hace Lorca*, de Emily Lewis– se han sucedido en los últimos años y han situado la figura del poeta como paradigmática al abordar

temas como la forja de la identidad política o del acto de creación literaria. Por otra parte, examina el fenómeno de la «marca Lorca» y su importancia como reclamo turístico y comercial para la ciudad de Granada.

En tiempos en los que parece imposible que aún quede algo por decir sobre el autor de doña Rosita, Bernarda Alba o don Perlimplín, María M. Delgado reivindica al Lorca creador, esto es, exento de mitificaciones y desasido de los tópicos que, durante años, han adulterado la auténtica raíz de su dramática. Si, como él mismo afirmó: «El teatro es la poesía que se levanta del libro *para hacerse humana*», qué mejor manera de estudiarlo que atendiendo de forma clara y rigurosa no sólo a los textos, sino también al modo en que se le sigue dando voz, cuerpo y vida a esa palabra poética, esto es, la representación. Podríamos decir que García Lorca ha eclipsado el teatro de García Lorca pero, con este monográfico, Delgado se lo ha devuelto y se lo devuelve también tanto a quienes se acercan por primera vez a su obra como a quienes, quizá por conocerla demasiado bien, tenían dificultades a la hora de encontrarse con ese dramaturgo genuino, verdadero; de *desenterrar* a ese Lorca «bajo la arena».

MARTA OLIVAS FUENTES

*Universidad Complutense de Madrid*

**Óscar CORNAGO (coord.), *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización. La creación escénica en Iberoamérica, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha (Colección «Caleidoscopio», n° 8), 2010, 325 pp.***

EL INVESTIGADOR Óscar Cornago ha reunido un valiosísimo cuerpo crítico desde el que abordar las cuestiones fundamentales de la teatralidad contemporánea. Desde la diversidad de aproximaciones metodológicas y la reflexión interdisciplinar, se documentan las prácticas escénicas que, con un constante proceso de investigación, pretenden responder a los contextos culturales, políticos y sociales iberoamericanos.

El primer apartado sirve, como reza su mismo título, «A modo de introducción»; para este objetivo, se expone el ejemplo de la evolución teatral del grupo Yuyachkani. Santiago Soberón presenta la trayectoria escénica del grupo limeño en paralelo a la historia de los últimos treinta años del Perú, desde el compromiso político y social más acentuado de los años del gobierno militar al optimismo en la construcción identitaria de los primeros años de la democracia, para acabar con un teatro más complejo y autoreflexivo que refleja el cansancio y el desengaño moti-