

rrán reflexiona sobre la reescritura que la autora gallega hace de algunas crónicas periodísticas —como artículos necrológicos dedicados a Menéndez Pelayo y reseñas del estreno de *Parsifal* de Wagner en Madrid, y de una comedia de Linares Rivas—, para ajustar los textos a los diferentes públicos a los que estaban dirigidos. Dolores Thion Soriano-Mollá se centra en la etapa temprana de la creación de la autora, entre 1875 y 1880, para analizar los comienzos de su labor en la prensa regional gallega, su afirmación personal y profesional en la vida privada y en la pública.

Se trata de un volumen de colaboraciones desiguales y no todas responden al pacto de lectura propuesto por el título. Hay planteamientos novedosos, que proporcionan información útil y documentación inédita, otros que empujan al lector a revalorar la posición de las escritoras españolas y desvelan diferentes aspectos de su integración en periódicos y revistas de prestigio, otros que revisan y reformulan trabajos precedentes, pero que no suponen la apertura de nuevos itinerarios de análisis. No obstante, el volumen ahonda y pone de manifiesto una cuestión fundamental: la incorporación creciente al trabajo profesional, periodístico, de muchas escritoras que pretendían incorporar otras realidades a la trayectoria vital de las mujeres.

García-Manso, Luisa, *Género, identidad y drama histórico escrito por mujeres en España (1975-2010)*, Oviedo: KRK Ediciones, 2013. 412 págs. ISBN: 978-84-8367-451-2

DOI 10.5944/rei.vol.2.2014.13247

Reseña de RAQUEL GARCÍA-PASCUAL

Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)

Los pilares de este volumen se construyen sobre la base de tres conceptos clave: género, identidad e historia, que son puestos

en relación con el teatro contemporáneo en lengua española escrito por autoras, en concreto en la cota temporal 1975-2010. Aplaudimos la novedad de esta publicación, ya que no hay hasta el momento un estudio de estas características que cubra el periodo iniciado en la etapa democrática. Pero quisiéramos subrayar que no sólo se trata de una continuación de las monografías que han trabajado el drama histórico en épocas precedentes, sino que supone una revisión del estado de la cuestión sobre este tema y una ampliación del mismo al aportar una visión panorámica, diacrónica e integradora de tendencias y de sellos autoriales. Añadimos a las virtudes del mismo el que se haya orientado desde los Estudios de Género, ya que se analizan en él las características del drama histórico de las últimas tres décadas teniendo en cuenta a las autoras que lo han cultivado, las estrategias que han desarrollado para publicar y estrenar sus textos, así como la contribución de estas obras a la construcción de la identidad colectiva.

Este ensayo estructura el estudio del drama histórico contemporáneo en tres grandes capítulos. El primero, de orientación teórica, desvela bajo el título de “El drama histórico contemporáneo: los límites de un género” las características de esta modalidad teatral con una definición adaptada a las nuevas formas dramáticas que está adquiriendo. Además de hacer mención a otros campos que estudian el discurso historiográfico como son la filosofía de la historia, la sociología o la antropología social, se da cabida en estas páginas a la diferenciación del drama histórico de otros subgéneros, ya que frente a ellos, éste se basa en criterios fundamentalmente temáticos. Además de integrar aquí los estudios esenciales sobre el drama histórico, García-Manso propone adoptar una perspectiva teórica amplia, que recoja las formas diversas con las que la historia se ha planteado en el teatro de las últimas décadas. Ofrece por lo tanto una definición sincrónica, adaptada a nuestros tiempos fundamentalmente por relacionarse con la cosmovisión de nuestra época —como señala, en una perspectiva histórica y sociológica— y por tener en cuenta las nuevas tendencias de la escena —en su perspectiva artística. En esta sección se documenta cómo el drama histórico puede adoptar formas tan diversas como la tragedia, la comedia o la farsa, pero en todas

las ocasiones construye discursos sobre la historia o hace referencia a acontecimientos, situaciones, figuras y procesos históricos como materia dramática. Se erige así como portador de una “capacidad única para condensar un gran número de signos, ideas, imágenes y motivos que, dependiendo de la intención creadora, refrendan, revisan o desmontan las visiones asentadas sobre la Historia” (p. 34). De esta forma, en este género las ideas se comparten, se intercambian, se debaten o se distancian de las heredadas.

García-Manso señala asimismo que es de especial interés la capacidad que tiene el drama histórico de relacionarse con el teatro mitológico contemporáneo, sobre la base de que los mitos son frecuentemente utilizados para reflexionar sobre nuestro pasado. Destacamos en este punto el epígrafe destinado a “la construcción de la identidad colectiva en el drama histórico contemporáneo” (pp. 55 y ss.), en el que se explica que el teatro, como portador de imágenes y creencias, está también modelando la construcción identitaria. De este modo, si las autoras pueden proponer reconstruir identidades colectivas, entre los procesos individuales de construcción identitaria García-Manso destaca aquellos que incorporan al discurso dramático “una indagación —normalmente protagonizada por personajes jóvenes, los “descendientes” de la memoria— sobre la historia familiar” (p. 70).

El segundo capítulo de este volumen, titulado “Creación dramática y proyección escénica: las autoras ante la Historia”, hace una disposición en cuatro epígrafes de toda una genealogía de sellos autorales ordenados por promociones según franjas de edad y épocas de creación, de acceso a la publicación y al estreno. Están sucesivamente destinados al estudio, en primer término, de la recuperación del legado de las autoras teatrales exiliadas (María Teresa León, María Zambrano, Luisa Carnés, Carlota O’Neill, María Luisa Algarra, Teresa Gracia), cuyas obras fueron censuradas por el régimen y se han ido recuperando durante la democracia gracias a acciones tan decisivas como la promulgación de la Ley del Teatro de 1985, la incorporación de profesionales del Teatro Independiente a la gestión de los teatros

públicos, la intervención de las editoriales españolas, la recuperación de la memoria histórica y del legado cultural del exilio por parte de la crítica académica, o los homenajes de autores y autoras más jóvenes. A continuación son analizadas las obras de autoras formadas durante el franquismo (María Aurèlia Capmany, Ana Diosdado, Lidia Falcón, María José Ragué-Arias, Carmen Resino, Concha Romero, Maribel Lázaro, Pilar Pombo, Lourdes Ortiz, Paloma Pedrero, Petra Martínez, Antonia Bueno, Maite Agirre, Margarita Borja, Diana Raznovich, María Manuela Reina), cuyos dramas históricos comprometidos fueron teniendo acceso a la escena y a la publicación gracias, entre otros, a los posibles contactos familiares con el gremio teatral, a la creación de galardones a favor de la dramaturgia femenina —como el Premio Lisístrata—, el interés del hispanismo internacional por las autoras al calor de los *Women Studies*, el asociacionismo de mujeres en las Artes Escénicas —se citan la Associació Teatro-Dona y la Asociación de Dramaturgas Españolas, pp. 105-113—, la práctica de la dirección de escena en el teatro independiente o su participación en la gestión y promoción cultural. Tras estas creadoras es estudiado un corpus de dramaturgas formadas en los sesenta (Angels Aymar, Lluïsa Cunillé, Beth Escudé, Laila Ripoll, Yolanda Pallín, Angélica Liddell, Itziar Pascual), en las que destaca su perfil académico específicamente teatral por sus estudios en escuelas de arte dramático y talleres de dramaturgia, su profesionalización escénica y su relación continuada con los escenarios, su participación como gestoras culturales o su trabajo como directoras de sus propias compañías, así como su participación en montajes de creación colectiva y su colaboración en asociaciones y redes de mujeres creadoras, formas diversas que han contribuido a dar a conocer sus creaciones en los escenarios. En este periodo, García-Manso subraya que en el sistema teatral español han tenido lugar cambios tan trascendentes como la potenciación del teatro en las diversas comunidades autónomas, la intervención del estado con subvenciones a la creación escénica y la creación del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas (CNNTE), aunque las autoras dramáticas tuvieron una mayor facilidad para llevar a cabo montajes de sus obras en los escenarios de las salas de teatro alternativo

como espacios para una escena comprometida con la actualidad y con la indagación en nuevas formas de expresión. Se analiza de forma personalizada el modo en que algunas de ellas han dado el salto al circuito teatral público, y en que han participado asimismo en creaciones colectivas firmadas por todos sus realizadores, que ofrecen visiones poliédricas, que suscitan la reflexión y el debate, además de hacerlo con lenguajes expresivos novedosos. Explica García-Manso que por ello estamos ante iniciativas con gran proyección en los medios de comunicación, que son fundamentales como plataforma de visibilización de los autores contemporáneos (p. 132).

Cierran esta sistematización las últimas generaciones de creadoras teatrales (Victoria Szpunberg, Lola Blasco, María Velasco, Zo Brinviyer, Pilar Campos Gallego, Diana de Paco Serrano, Vanesa Sotelo, Marga Llano, Autora Materos, Vanessa Montfort), que han podido estudiar dirección escénica y dramaturgia en las escuelas de arte dramático y han conocido programas dirigidos a promover la investigación en el ámbito escénico —como el *Projecte T6 del Teatre Nacional de Catalunya*, el *ETC de la Cuarta Pared* o “*Escritos en Escena*” del CDN— gracias a los cuales se ha podido favorecer en algunos casos su acceso a salas de teatro alternativo más consolidadas y a teatros de titularidad pública, en un momento en el que es mayor el apoyo institucional a la comunidad de autores españoles vivos. García-Manso ofrece datos precisos del dominio de las nuevas tecnologías por parte de esta comunidad creadora, lo que les permite proyectar con mayor alcance sus creaciones y difundir las mismas a través de páginas web que las dan a conocer o autoeditan los textos, a través de blogs sobre obras teatrales o gracias al recurso a las redes sociales como plataforma de divulgación de sus propuestas.

Desde este punto de vista, este epígrafe relaciona a las creadoras con sus textos y con los montajes de estas obras, de forma que pone de relieve las estrategias de visibilización y de empoderamiento de las dramaturgas. Este volumen invita asimismo a entablar un diálogo intergeneracional, ya que estudia cómo las autoras de épocas posteriores se miran en el espejo de las más veteranas, ya no sólo

en las temáticas, sino para inspirarse en sus figuras o para dirigir títulos creados por ellas. De las autoras de la Transición se destaca la dramatización de los procesos históricos del pasado reciente y la presencia de seres anónimos como protagonistas de sus obras, una visión que engloba los dramas de la intrahistoria y el teatro de la memoria.

A lo largo de esta diacronía han ido cambiando los enfoques y las formas con las que las autoras han reflejado la historia. Pero es común a todas las épocas que tras todo avance puede venir un retroceso. García-Manso recuerda que ha habido hitos históricos en el empoderamiento femenino en las artes escénicas, pero pone también énfasis en señalar que el teatro escrito por mujeres sigue padeciendo “el doble olvido de la invisibilización política y la invisibilización de género” (p. 78). Por esta circunstancia, porque sigue siendo necesario actuar a favor de la igualdad y en contra de la discriminación de género, en sus incursiones en el género histórico las autoras siguen reivindicando una óptica femenina sobre los hechos, subrayan mensajes emancipistas y modelos de mujer emancipatorios, escogen en muchas ocasiones patrones identitarios proclives a la tolerancia hacia lo diferente, recuperan la intrahistoria que marginó o escondió el discurso oficial, participan en encuentros comprometidos con el feminismo y/o la igualdad, además de defender el asociacionismo femenino en el ámbito escénico. En este punto se explica que en los ochenta el movimiento asociativo sacó del territorio de lo invisible sus trabajos y reivindicó sus mensajes, y posteriormente ha ayudado a consolidar la presencia de mujeres en el sistema teatral al calor de leyes que lo apoyan, como es el caso de la plataforma virtual *Paso Cebrá*, el *Teatro de las Sorámbulas*, la asociación *Teatre-Dona*, el *Projecte Vaca*, la asociación “*Federikas*”, la *AMAE de Málaga*, las “*Mariás Guerreras*”, *Donesenart* o “*Clásicas y Modernas*” (pp. 135 y ss.).

En el tercer capítulo, “*El drama histórico de autoría femenina y la construcción de la identidad colectiva en España (1975-2010)*”, la agrupación es temática y da detalle del momento en el que estas temáticas han ido teniendo un espacio propio. En esta sección, las

autoras cuyas creaciones han sido anteriormente ordenadas de forma cronológica, se ven convocadas ahora en relación con unos contenidos de tanta envergadura como los que reseñamos a continuación. Abren esta agrupación la revisión de episodios traumáticos del siglo XX, en la que se sistematizan títulos que muestran que con la llegada del siglo XXI es cada vez más frecuente la presencia de la historia española reciente (la guerra civil, el franquismo, el exilio republicano de 1939) en nuestros escenarios. Para ello, las obras recurren a historias inspiradas en fuentes documentales y testimoniales (p. 184), con las que sus autoras buscan hacer justicia a sus antepasados, honrarlos con su recuerdo y con su rememoración escénica, de ahí que haya en estas propuestas tanta presencia de la memoria espectral del pasado para materializar la memoria, es decir, “presencias fantasmales, sombras, seres surgidos de la imaginación, el delirio o el recuerdo de personajes de carne y hueso, convertidos en metáfora y personificación de la memoria” (p. 185). Se integran así las memorias individuales y las memorias compartidas en el imaginario colectivo, y lo hacen con una amplia gama de registros y técnicas que, como señala García-Manso, pueden ser la intertextualidad, la metateatralidad, el teatro-documento, el discurso autorreferencial, la estética grotesca y paródica, la superposición de planos temporales, los espacios liminales y simbólicos, la creación del espacio escénico a través de recursos sonoros y lumínicos o la presencia de fantasmas que dan cuerpo a los testimonios del pasado para incorporarlos al imaginario del presente (pp. 204-219).

La recuperación de la memoria del exilio republicano de 1939 es el segundo de los ejes temáticos centrales de este capítulo. El interés por este tema se deja sentir tanto en los autores y autoras consagrados como en las nuevas promociones, una tendencia que coincide con el debate suscitado por la Ley de Memoria Histórica y por la indagación en el pasado familiar de la generación de los descendientes, de los nietos (p. 220). Así, las voces de los exiliados se suman a las voces de quienes se interesan por el exilio de sus antepasados. En este sentido en las autoras son destacados tres enfoques: la perspectiva

de las exiliadas al denunciarlo en primera persona en sus piezas, la mirada retrospectiva de autoras de generaciones siguientes que las convierten en protagonistas de sus obras, y el enfoque de un teatro de recuperación de la memoria que escoge a personajes anónimos y pasajes de la intrahistoria (pp. 220-221). Acto seguido, la tercera de las temáticas de este capítulo la protagonizan los modelos emancipatorios para la Democracia, en esta ocasión en obras que recuperan vidas de reinas que rompieron barreras sociales del género y en otras que ensalzan a las doncellas guerreras y las Amazonas, dos muestras de cómo se revaloriza el papel de los personajes femeninos en espacios de poder predominantemente masculinos. A continuación, ocupan el cuarto lugar de esta sección la indagación en los conflictos identitarios y la violencia política y social en la actualidad, en piezas que tratan el racismo, el terrorismo, los conflictos étnicos o las guerras y su impacto en mujeres y niños (p. 323). Nos parece también muy relevante la tesis de García-Manso que subraya que una forma de “mover hacia la identificación con el otro” es la “tendencia a relacionar los movimientos migratorios hacia España de finales del siglo XX con otros momentos de la Historia, entre los que destaca el pasado medieval como puente de unión entre la España de las tres religiones y la España multicultural del presente” (p. 324). Se ofrecen también ejemplos paradigmáticos de la forma con la que las autoras se han interesado por temas candentes en relación con nuestra historia reciente y con la realidad política y social de las últimas décadas. Aparece sistematizado que lo han hecho especialmente en torno a tres temas: los flujos migratorios en España, la violencia terrorista y las guerras, entre otras las de los Balcanes y el conflicto árabe-israelí especialmente en su vertiente palestina. Por esta causa se han basado en la prensa y en imágenes extraídas de diferentes medios de comunicación, por lo que se incide en “la influencia mediática en la selección de los temas y los enfoques brindados” (p. 376).

Quisiéramos detenernos también en otro de los puntos fuertes del volumen, como es la selección bibliográfica que lo cierra. Va seguida de dos apéndices, en el primero de los cuales se ofrecen unas

tablas que con datos estadísticos sobre el alumnado matriculado y titulado en las escuelas de arte dramático en España revelan un notable aumento de las mujeres en las áreas de dramaturgia y dirección de escena, una información obtenida del Ministerio de Educación y del Instituto Nacional de Estadística. El segundo de los apéndices ofrece una cronología de las autoras y de sus textos dramáticos, en los que se ordenan sus piezas en función de las fechas de publicación y de estreno o primera lectura dramatizada.

Un centenar de obras pertenecientes a más de cuarenta autoras han sido analizadas en este estudio panorámico del drama histórico creado por mujeres desde la Transición hasta nuestros días y en este estudio de la contribución de las autoras al proceso de construcción de la identidad colectiva española. Entre sus muchos valores destacan las labores de documentación y de catalogación desarrolladas, el intenso trabajo de sistematización y de análisis comparado de las obras y la certeza de que estamos ante un mapa ejemplar del drama histórico más reciente de creación femenina y a su vez ante una hoja de ruta que lanza ideas iluminadoras como punto de partida para investigaciones posteriores.

Francisca Vilches-de Frutos, Pilar Nieva-de la Paz, José-Ramón López García, Manuel Aznar Soler (eds.), *Género y exilio teatral republicano: entre la tradición y la vanguardia*, Rodopi: Amsterdam/ New York, 2014, pp. 360. ISBN: 978-90-420-3802-8

DOI 10.5944/rei.vol.2.2014.12728

Reseña de MARIA CRISTINA ASSUMMA

Universidad IULM Milán

A cargo de dos especialistas en la literatura del exilio republicano de 1939 —los profesores de la Universidad Autónoma de

Barcelona Manuel Aznar Soler y José-Ramón López García— y de un binomio intelectual más que experimentado en estudios de género y artes escénicas —Francisca Vilches de Frutos y Pilar Nieva de la Paz, investigadoras del CSIC— este libro colectivo de veinticuatro contribuciones acierta en su propósito de ahondar en el papel que el teatro de la diáspora republicana desempeñó en la defensa de valores igualitarios. Arrancando del supuesto de la potencial diferencia de las creaciones en relación con la identidad sexual de sus autores, *Género y exilio teatral republicano* aspira a rescatar y dar visibilidad a la labor artística femenina, generalmente silenciada en las historias de la escena, de cuyo discurso ideológico se resalta el alcance innovador. Efectivamente, una vez sustraídas al retroceso iniciado en España en la posguerra, que halla en la censura una de sus armas más afiladas (como ilustra Berta Muñoz Cáliz al estudiar el caso del teatro de Gregorio Martínez Sierra y María del O Lejárraga, cuya obra dramática del exilio es aquí estudiada por Julio E. Checa Puerta), las republicanas exiliadas actuaron como vehículo de valores progresistas acordes con el ideario feminista que en España se había abierto paso en la preguerra, y ello no obstante su difícil socialización en las realidades latinoamericanas de acogida, fuertemente androcéntricas (Nieva de la Paz). El amplio abanico de contribuciones destaca, pues, la puesta en escena de modelos de feminidad disidentes, que cuestionan los ejes del paradigma identitario femenino en la sociedad patriarcal —la maternidad, la conyugalidad y la domesticidad (véase la María Teresa León de las piezas radiofónicas *La madre infatigable* y *La historia de mi madre* y de las piezas teatrales *Historia de mi corazón* y *Sueño y verdad de Francisco de Goya*, analizadas por Francisca Vilches de Frutos; y véase también la puesta en escena en Buenos Aires en 1963 de una pieza consagrada al tema de la maternidad, como *Yerma* de Lorca, que ve unidas a Margarita Xirgu, como directora y a María Casares, como intérprete, como ilustra Aznar Soler)— y promueven la imagen de la “mujer moderna”, en contraposición con la imagen del “ángel del hogar” y en conflicto con hombres incapaces de interiorizar los cambios identitarios experimentados por las mujeres. A este propósito Nieva de la Paz trae a colación a la protagonista