

Crítica
Bibliographica

Revista Crítica de Reseñas de Libros Científicos y Académicos

COORDINACIÓN
Mar Alonso

EDICIÓN
www.academiaeditorial.com

ISSN
1885-6926



LIBRO RESEÑADO

Teresa EMINOWICZ · Urszula ASZYK · Jesús G. MAESTRO (eds.)
Teatro español e Hispanismo polaco.
Theatralia, vol. 9,
Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2007, 176 pp.
ISBN 978-84-935541-4-9

AUTOR DE LA RESEÑA

Sergio ARLANDIS
Universidad de Valencia

FECHA

31 marzo 2008

Crítica

Bibliographica

Revista Crítica
de Reseñas
de Libros
Científicos y Académicos

et



En 1965 y con motivo del II Congreso Internacional de Hispanistas en Nijmegen, Dámaso Alonso hacía una efectiva radiografía de lo que el hispanismo significaba no sólo como institución creciente (referencia a lo que, en la actualidad, es el Instituto Cervantes), sino como esencia de una cultura, de unas inclinaciones lingüísticas y literarias concretas. De toda su intervención, titulada «Perspectivas del hispanismo actual», nos quedaríamos con muchos detalles; pero sobre todo queremos detenernos en uno en concreto: haciéndose eco del hispanismo en épocas pasadas, Dámaso lanzaba un claro veredicto a esa trayectoria pretérita entendiendo que «era un hispanismo de figuras aisladas o de pequeños círculos». Tan sólo el Romanticismo supo abrir esa tendencia, pero no fue hasta la segunda mitad del siglo XX cuando el hispanismo comenzó a forjar su imagen más cercana al vasto caudal de sus posibilidades, de sus relaciones, de sus afiliados, en plural.

Aunque parezca poco ortodoxo comenzar una reseña de un libro de publicación reciente haciéndose eco de tan lejanas batallas literarias y académicas, creemos que el presente volumen lo requería, pues, de un modo indirecto, responde a aquellos propósitos que Dámaso Alonso ya había postulado en fechas tan remotas. Sin duda, el número 9 de la revista *Theatralia. Revista de Poética del Teatro*, titulado *Teatro español e Hispanismo polaco* y coordinado y editado por Teresa Eminowicz, Urszula Aszyk y Jesús G. Maestro, es una clarísima muestra de cómo el hispanismo está avanzando geográficamente, pero, principalmente, de cómo va consolidando su trepidante calidad investigadora y, en suma, de cómo las figuras aisladas y perdidas en el ostracismo de sus aislamientos académicos, se han convertido en competentes grupos de trabajo cuyos frutos están comenzando a ser parte de los mejores listines de todas aquellas posibilidades que el amplio marco del hispanismo está deparando más allá de nuestras fronteras idiomáticas actuales.

Sobre el hispanismo polaco poco se sabe y, sin embargo, muchas y muy gratas son las sorpresas que depara para las tan engrosadas bibliografías sobre literatura española. Y creemos que un pequeño rastreo por sus pasos nos ofrece más señas de este extraordinario monográfico de *Theatralia*, porque se hacen más reconocibles los cauces que justifican y avalan los buenos artículos que lo componen y, en cierta medida, explica el porqué de su tema. También porque el hispanismo polaco no puede encajonarse en un escueto escaparate y la evaluación de sus logros excede cualquier intento de eventual publicación, aunque esta, al fin y al cabo, sea primordial para que su labor no quede relegada al simple registro, como si habláramos de una tierra lejana, ajena y sin contacto alguno con la nuestra.

Tras haber pasado su particular crisis facilitada por la convulsa situación política en la década de los 80 y principios de los 90, la Asociación Polaca de Hispanista (fundada en 1985), gracias también al impulso del Instituto Cervantes de Varsovia y Cracovia, que dirige Abel Murcia Soriano, se decidió a relanzar su encomiable labor en el año 2004, proponiéndose recuperar su status jurídico y fomentar, con ello, la incorporación de nuevos miembros que dieran aire nuevo y renovadas aportaciones al estudio de la lengua y la literatura española en Polonia. De aquella remodelación nos quedó como primera consecuencia la nominación como presidenta de la Asociación a Urszula Aszyk (una de las editoras del volumen que estamos reseñando); también surgieron voces, de considerable reconocimiento, como María Falska (que también participa en la revista), Jacek Perlin o Joanna Raciowska. Más tarde se añadirían, en el relevo de cargos, nombres

como los de Beata Baczynska y Karolina Kumor (también presentes las dos en el volumen) entre otros.

Pronto se fue reconociendo la importante labor que, desde el seno de la Asociación, unido a la aportación —ya mencionada— del Instituto Cervantes y del Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Cracovia (como pionera y como ejemplo a seguir que desde la década de los setenta): fueron surgiendo las actividades de diverso orden, la organización de congresos, entre los que destacan «Retos del Hispanismo en la Europa Central y del Este», celebrado entre el 14 y 16 de octubre de 2005 en Cracovia (Universidad de Jaguelónica); el Simposio Internacional de Hispanistas, celebrado del 30 de noviembre al 2 de diciembre de 2006 en Katowice (Universidad de Silesia); así como el celebrado en Olsztyn en el 2007 con el título «Del Siglo de Oro a la Edad de Plata de la Cultura española»; o como el que tienen programado para próximas fechas, el II Simposio Internacional de Hispanistas «Encuentros», del 17 al 19 de abril de este 2008 en Lublin; y el XV Coloquio Anglogermano sobre Calderón, que se celebrará los días 14 al 18 de julio de 2008 en Wrocław, etc. A lo que habría que añadir publicaciones de todo tipo, como, por ejemplo, el relanzamiento del *Boletín de la Asociación Polaca de Hispanistas* que, esperamos, llegue a consolidarse; la publicación de las *Actas* de muchos de los congresos que hemos citado u omitido (por no sobrecargar un medio tan poco ajustado como una reseña), junto a estudios como los de Piotr Sawicki, Anna Sawicka con *El hispanismo polaco a finales del milenio*, la revista que edita Roscislaw Pazukhin, *Hispanica Polonorum*, Leszek Bialy con trabajos como «Autos Sacramentales de Calderón en Polonia», la revista *Mundo eslavo. Revista de cultura y estudios eslavos*, impulsada desde la Universidad de Granada, además de las inestimables aportaciones editoriales todos los anteriores hispanistas ya citados o de los propios que participan en este número de *Theatralia*, etc.

Visto así, la senda que ha conducido a la publicación de *Teatro español e Hispanismo polaco* parece mucho más firme de lo que, a un lector poco familiarizado con la particular cartografía del Hispanismo, pueda parecerle. Por ello consideramos que el volumen de *Theatralia* no es una carta de presentación, ni un elemento más de reivindicación, sino el resultado más fehaciente de una tradición de crítica —teatral en este caso— que clava sus raíces en el tiempo, justo en la terminal frontera del siglo XVII hasta nuestros días. El lector, bajo este pretexto de querer acercarse a la tradicional lectura del país polaco, se deja llevar por la equilibrada disposición de un monográfico bien trenzado cuyo tema

principal no sólo es la visión del teatro español en una tierra tan ajena en muchos aspectos, sino también de cómo el patrimonio cultural español se ha convertido en claro signo de identidad de una gran parte de la población polaca.

Este dato es, sin lugar a dudas, el que más conmueve y más logra subrayarse si se leen entre líneas los buenos artículos que lo componen. Siempre que nos encontramos con monográficos con un único telón de fondo (en este caso, el teatro español) pero con varios autores uno suele encontrarse un libro, o revista, desequilibrado, desajustado por algunas partes, desigual e irregular. El motivo resulta lógico: la calidad siempre es variable y la profundidad de las exposiciones, así como el fundamento de los argumentos pueden cambiar de un autor a otro. Pero en este caso las cosas han ido por el cauce de rigor con las que suelen caracterizarse las publicaciones de la Editorial Academia del Hispanismo. El lector encuentra una amplia variedad de exposiciones, pero ninguna desigualdad de calidad: esto, de por sí, llama la atención, porque el hecho de que hayan tres coordinadores puede generar, también, fisuras por donde los estudios de escaso valor suelen colarse con avezada agilidad y poco pudor. En este sentido, Teresa Eminowicz (Universidad de Cracovia) y Urszula Aszyk (Universidad de Varsovia), destacadas hispanistas de reconocido prestigio y dilatada trayectoria, están escoltadas por el profesor Jesús G. Maestro (Universidad de Vigo), cuya labor editora, académica y crítica está empezando a tildarse de imprescindible para el sano desarrollo de los estudios literarios en España.

Los tres son, de por sí, garantía de éxito en cualquier libro, monográfico o revista que se precie, pero este camino —como dijo Dámaso Alonso— no puede seguir alimentándose de los ejercicios individuales, sino de la fuerza que el grupo desprenda, de su calidad, de su organización, de los resultados colectivos que consechen. Por ello, parece evidente que existe un relevo generacional definitivo, lleno de nuevas voces que continúen y superen, sin desdeñar la admiración y las deudas con los anteriores hispanistas, aquellos caminos que marcaron traductores y estudiosos como Edward Porebowicz; Stefania Ciesielska-BorKowska, Zofia Szleyen, Józef Dzierzyskraj-Morawski, Zygmunt Czerny, Maria Strzalkowa, etc. Para remarcar la definitiva constitución de un importante grupo de hispanistas polacos en el monográfico de *Theatralia* podemos encontrar nombres que, visto lo visto, están llamados a enriquecer el actual panorama de la crítica teatral española con sabia percepción del género dramático, por la lucidez del uso de los datos documentales del que hacen gala y por la inteligente lectura de los textos teatrales.

Con tal orden de méritos se secciona, además, el volumen y los nombres que los componen como si la visión de tales méritos intrínsecos fuera una de las ventanas por donde el lector debe asomarse, casi sin apreciar la perfecta articulación que lo sostiene y sin riesgo de desvariar entre tanta voz plural y tantos temas de variopinta naturaleza.

Comienza con una presentación firmada por Urszula Aszyk: la brevedad de la misma cabría tomarla como mérito añadido de lo que habitualmente debe ser un acertado pórtico de lectura para un monográfico, pues una presentación requiere de precisión, de brevedad cuando la ocasión se tercia y de funcionalidad. Con reseñable lucidez se confirman estos requisitos: primero, nos sitúa ante la tradición de estudios teatrales en Polonia, cuyo objeto de estudio fuera, primordialmente, el teatro español áureo; posteriormente nos acerca a la consolidación de este interés por el mundo y la literatura hispánicos por parte del pueblo polaco y la consecuente creación de una tradición crítica durante el período romántico, junto al florecimiento de voces críticas de reconocida calidad, hasta nuestros días. Finalmente, se hace una valoración del hispanismo actual y cómo la consolidación —lenta pero fiable— trae consigo nuevos campos de investigación, donde autores como Lorca, Gómez de la Serna o Valle-Inclán han seguido alimentando, con sus obras, el interés de los estudios polacos, tras la estela que marcaron autores como Cervantes (que conserva, para sorpresa personal, un busto en los jardines del Liceo n° XXXIV de Varsovia), Calderón de la Barca, Lope de Vega o Tirso de Molina por ejemplo.

Curiosamente (de ahí la precisión de las palabras iniciales de Aszyk), el volumen *Teatro español e Hispanismo polaco* traza ese mismo arco evolutivo a partir de una división coherente y clarificadora: una primera parte donde se reflexiona y se indaga en torno a la recepción crítica y teatral del drama español, y donde encontramos los estudios sobre Calderón, Tirso de Molina y su «Don Juan» o Valle-Inclán. Posteriormente, y sin olvidarnos que la recepción de los clásicos hispánico en Polonia tuvo como grandes filtros la cultura francesa y la alemana, tenemos una segunda parte dedicada a la comparación de textos, aprovechando, sin duda, la visión privilegiada que el conocimiento exhaustivo de dos o más culturas te proporciona para establecer comparativas, buscar similitudes y destacar diferencias. Aquí mismo nos encontramos cómo se comparan obras de Calderón con otras imitaciones francesas, o con un drama burgués polaco; también el teatro de Lorca entra en ese juego de las comparaciones para servir de puente entre el metateatro de corte español y el de signo polaco. En tercer lugar encontramos toda una sección dedicada a la doble naturaleza del

texto teatral: la lectura y la representación, donde entran en discusión las interpretaciones de lectores, directores y críticos y donde la tradición crítica se reconcilia con sus viejas batallas hermenéuticas en las que la interpretación logra zafarse de los datos y compagina los textos con los efectos teatrales, con el impacto no sólo como hecho social, sino también como hecho literario e, incluso, como hecho dignamente de efectismo espectacular. De nuevo encontramos un rico margen de estudios sobre Calderón y su *El jardín de Falerina* con sus disposiciones escenográficas, o en torno el teatro histórico de Bances Candamo junto a un estudio sobre el innovismo teatral de Gómez de la Serna o la reflexión en torno a algunos modelos del teatro del absurdo.

Pero este monográfico no podía cerrar su puesta en escena sin un pasaje donde el espejo (tan presente en muchas de las obras estudiadas en los correspondientes artículos de la revista) juegue su papel: concluye el celebrado número con una «Coda al hispánico modo», donde se devuelve el reverso de la moneda con un estudio, inteligente y bien elaborado, de tres dramas románticos polacos, *Los Antepasados* de Adam Mickiewicz, *Kordian* de Juliusz Slowacki (a quien tanto le debe póstumamente Calderón) y *La No-Divina Comedia* de Zygmunt Krasinski. Porque no era cuestión de generar lado equitativos, ni supuestas simetrías entre el hispanismo polaco y el «polaquismo» español. Entrar en un debate de esa índole hubiera resultado estéril y poco adecuado, pues para tal equilibrio de los intereses creados ha servido mucho más la presencia, durante años, de un jugador de fútbol como Jan Urban en el Osasuna de Pamplona que cualquier otro motivo de reivindicación filológica. No porque se carezca de claridad en dicha reivindicación sino porque el sistema actual está así diseñado y hoy en día es más efectiva, como reclamo de una lengua y de una cultura, la presencia de un determinado futbolista con cierto caché en su país natal que cree sensación y curiosidad en un país de adopción.

Desde luego, parecería absurdo plantear esta teoría del contrapunto sin tener en consideración qué elementos o factores activan realmente las sensibilidades más populares. Por tanto, muy sabiamente esta coda no trata de refrendar la atención española a la cultura polaca, sino la constatación de que todo núcleo de estudios académicos debe, necesariamente, alimentarse recíprocamente para que la relación siga siendo fluida y los logros alcancen mejores cotas de rendimiento.

Pero no nos desviemos del tema que nos ocupa, pues si con el diseño del monográfico el lector encuentra sensatez expositiva, en sus artículos se confirma tal apreciación e, incluso, se deja abierta la posibilidad de abordar nuevos debates. Creemos que el protagonista princi-

pal de la revista es Calderón de la Barca, pues de los once artículos que lo componen, cuatro atienden a su figura: un artículo en la primera parte, dos en la segunda y otro en la tercera. Como era lógico, el serrial de textos comienza con una exposición del auténtico origen de la tradición hispanista en Polonia: «*El príncipe constante* de Calderón y los actores polacos (1874-1965)», firmado por Beata Bacynska. En él se nos expone el origen de la especial predilección del pueblo polaco por esta obra de Calderón, gracias, sin lugar a dudas, al exiliado poeta romántico Juliusz Slowacki que tradujo de manera magistral en 1844 la obra del autor español. Y curioso resulta que, desde la mediación alemana, otras obras del propio Calderón no habían encontrado el estable reconocimiento del pueblo polaco, tal vez porque se encontraron con un debate a nivel interno entre los defensores del clasicismo y los partidarios de las nuevas tendencias románticas, en las que el drama calderoniano pasaba a ser paradigma revolucionario. La falta de ajustamiento de Calderón a las manidas tres unidades de tiempo, espacio y acción servía de bandera para unos y para otros era un elemento desestabilizador de inquietante y desconcertante resultado en la consideración purista del teatro.

Pero tal vez el debate debía buscarse en otros lares: ¿se ajustaron estas traducciones de obras como *La vida es sueño*, *El médico de su honra* o *El secreto a voces*, a la complejidad del idioma polaco o fueron víctimas del agarrotamiento del filtro alemán? Este artículo de Bacynska no se adentra en este debate pero parte de él, pues entra de lleno en la valoración de la obra traducida por Slowacki y de cómo la calidad de dicha traducción atrajo la atención de un pueblo que pronto se vio identificado en sus personajes (sobre todo Fernando, que, en el exilio, servía de espejo de muchos polacos). Pero la elección de este drama ya tenía en Slowacki un trasfondo político y propagandístico del que la preceptiva polaca se hizo eco rápidamente. Y es este punto donde el trabajo de Bacynska profundiza con reconocido éxito: la labor difusora del director de escena y actor Juliusz Osterwa con su compañía «Reduta» fueron fundamentales para que la obra de Calderón entrara en la conciencia nacional, pero sobre todo quedó en la memoria la puesta en escena de Grotowski y el Teatro «Laboratorio» (Teatr Laboratorium) que en 1965 dejó asombrado a medio mundo. Y al pueblo polaco rendido frente al poder del drama calderoniano. Hasta este punto hubo una treintena de estrenos desde que en 1874 se hiciera por primera vez, de ahí que estemos hablando de una obra cuya trascendencia, cultural, no deja duda alguna.

Posteriormente Maria Falska, en el apartado de estudios comparativos, rastrea y reflexiona sobre el filtro francés en la recepción de los

textos clásicos españoles por parte de los preceptistas polacos, con su artículo «*La dama duende* de Calderón y sus dos imitaciones francesas». Las obras francesas son *L'Esprit follet* de Antoine Le Métel d'Ouille en 1641 (publicado en 1642) y *L'esprit folleto u La dame invisible* de Noël le Breton de Hauteroche en 1684. Ante el exhaustivo análisis de las tres obras, Maria Falska llega a la conclusión de que si bien la obra calderoniana no sigue las reglas clásicas e, incluso, rompe con la norma del decoro hacia el público, en el desenlace de la comedia calderoniana «tiene un ritmo más lento, pero resulta más lógico». Porque las imitaciones buscan ajustar la historia a unas normas preceptivas pero «sin poder llegar, sin embargo, a la altura del estilo de Calderón y de su imponente fuerza cómica».

También Justyna C. Nowicka se centra en la minuciosa lectura comparativa de una obra de Calderón con su artículo titulado «El honor emancipado: el universo moral en *El alcalde de Zalamea* de P. Calderón de la Barca y *Burmitstrz poznanski (El alcalde de Poznan)* de Baudouin de Courtenay». Nowicka se plantea la lectura del texto calderoniano frente al drama burgués polaco de Courtenay tomando como referencia dos términos de larga tradición en los cenáculos de la crítica áurea pero que todavía no han agotado sus posibilidades y sus posibles reflexiones: el honor y la justicia. Entiende la autora que una obra como la de Calderón entroncaba con aquel espíritu revolucionario del siglo XVIII y de ahí el interés que en Francia y en Polonia suscitó la obra, justo en una época en la que el teatro barroco se miró con recelo y con temor ante la puesta en escena de valores poco adecuados para la formación y la educación del pueblo. Pero no olvidemos que la representación en 1782 de *El alcalde de Poznan* fue un hecho casi aislado, sujeto a la eventualidad de las circunstancias y tuvo que guardar fuerzas para el siglo XIX, donde sí encontró un caldo de cultivo más favorable hasta llegar al siglo XX (sobre todo en la época estalinista de posguerra). Un texto en el que se resaltaban valores como la sencillez, la nobleza de talante y la honradez del pueblo sirvió como referencia, pero en esta variante polaca el conflicto calderoniano alcanzaba nuevas cotas, nueva resolución, dada, principalmente, por la época de su escritura, pues si la primera podría tildarse de pre-burguesa, la segunda entroncaba perfectamente en el ideario burgués: «Otra peculiaridad de *Burmistrz poznanski* es el hecho de que Eusfrozyna pueda contribuir a la condena del secuestrador por medios legales, y que la resolución del conflicto se plantee desde el principio en esos términos. En *El alcalde*, a pesar del poder jurídico de Pedro Crespo, esa dimensión del asunto no destaca tanto. *Burmistrz* brinda una vez más un rasgo burgués a una trama marcadamente caballeresca».

Cerrando el peculiar repaso en torno a la figura de Calderón de la Barca como modelo desde el que se articula toda una tradición crítica polaca encontramos el artículo que firma Urszula Aszyk, titulado «El jardín mágico y la magia del teatro: notas sobre la fiesta teatral palaciega *El jardín de Falerina*». El principal logro del texto de Aszyk radica en la interpretación que se le da a la espacialidad barroca, la lectura en clave semiótica del espacio justo en un teatro donde la palabra copaba gran parte de la ambientación escenográfica a través de los propios diálogos. Pero la apreciación va más allá: Calderón, dentro de las posibilidades escenográficas, la espectacularidad y la mayor espacialidad que el escenario palaciego ofrece, articula la acción de su obra *El jardín de Falerina* con un esmero de significativa creatividad y elaborado diseño, donde los elementos decorativos se convierten en significativos referentes de alegóricas representaciones y la palabra se libera de la carga escenográfica en beneficio del ingenio conceptual. Precisamente en esta obra se nos muestra un Calderón que tienta al público y al lector, haciéndole ver toda una farsa, un juego de máscaras y de ficción, donde la verdad queda sujeta a la visión, a la agua contemplación: de nuevo surge el viejo lema de la vida como sueño, como fantasmagoría de confusa frontera entre lo real y lo onírico. Y Urszula Aszyk, con puntual precisión, se adentra en la relectura de esta obra para mostrarnos que en la comedia escrita por Calderón «solo la belleza del jardín impresiona a los personajes dramáticos y ha de impresionar también a los espectadores. Al aclararse que lo visto no era sino una engañosa obra diabólica, la bella imagen desaparece. Pero mientras dura la fuerza mágica, el espectador puede disfrutar del mágico espectáculo». El jardín, en cuanto naturaleza domesticada por el hombre, se elabora como espacio de un raciocinio que se trasmuta en engañosa belleza y en confusa certidumbre: de tal juego se descubre la capacidad creadora de Calderón de la Barca al combinar con inigualable calidad poesía, música y pintura en la escenografía de ese mágico jardín que refleja, con inigualable calidad, su obra.

Sin abandonar todavía el barroco, Anna Sawicka, a la hora de valorar la recepción del drama español, titula su artículo «Don Juan en Cracovia». Haciéndose eco de la obra de Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* se plantea una doble vía de reflexión: por un lado, la actualidad de Don Juan en la Polonia actual; y por otro lado, la relación de las obras clásicas de la literatura dramática donjuanesca con la práctica teatral. De sus interesantes reflexiones en torno a la siempre emblemática figura del Don Juan, podemos extrapolar la idea de que en Polonia, sin duda, parece que se adaptan mejor aquellas obras en las

que el pueblo adquiere una identidad, encarnando valores que, a pesar de la lucha, siempre son admitidos como ennoblecedores del espíritu. En cambio, aquellas obras en las que la individualidad se impone al colectivo, parecen quedarse al margen, como si no fueran recipientes de la justa medida de la sensibilidad polaca. No obstante cabría reflexionar por qué un texto —y una figura— como el de Tirso, o el de Zorrilla más tarde (pero que tuvo más suerte de cara al público polaco), siendo parte importante de la identidad cultural española no logra cuajar ni tan siquiera entre los hispanistas, excepción hecha de los estudios citados en el texto de Sawicka, Hajdecka, Aszyk o Wegryniak entre otros. Cabe tener presente que el mito de Don Juan, según la obra de Tirso, tuvo otros competidores contra los que pugnó en desigualdad de condiciones. Y esta desventaja jugó un decisivo papel en la aceptación del modelo tirsiano: los tópicos del personaje se articularon principalmente a partir del *Don Juan* de Molière y el *Don Giovanni* de Mozart y Lorenzo da Ponte. Incluso se representó sesenta años antes la obra de Zorrilla en el Teatro imp. Slowackiego (1925) que la de Tirso de Molina (1985) en Teart Bagatela. Y sin embargo —y tras un minucioso recorrido en el texto por los principales montajes de la obra en Cracovia— el 17 de abril de 1999 en Satry Teatr se estrenaba la obra escrita y dirigida por Marek Fiodor, como una muestra más de lo que Sawicka tilda como «Don Juan postmoderno», pues en la obra de Fiodor quedaban al descubierto varias de las teorías defendidas por los Lyotard, Jameson, Terry Eagleton, Marshall Berman, etc.: la disolución del sujeto, de la identidad como tal. No en vano, como nos apunta Sawicka, «La idea original de Fiedor consistía en la desintegración del personaje titular, dividido en tres personas e interpretado por tres actores: Don Juan (Zygmunt Józefczak); Don Juan Tenorio (Szymon Kusmider); Don Juan Marana (Janusz Storlarski), con sus acompañantes respectivos». Por todo ello, cabría preguntarse si el actual auge de la figura del Don Juan no depende en gran medida de esa pluralidad de perspectivas, de esa desintegración de su identidad en beneficio de una colectividad, tal y como ya habíamos apuntado líneas atrás.

Sin abandonar del todo ese marco de los siglos de oro, pero ya con una sucinta transición hacia el teatro neoclásico, encontramos en la tercera parte del monográfico, el estudio de Karolina Kumor, titulado «El teatro histórico de Bances Candamo: entre política y mitificación del pasado». Por muy aventurado que pueda parecer el adentrarse en los motivos que llevan a un autor a escribir sobre uno o varios temas, Karolina Kumor ha sabido desligarse de semejante enredo y con acertada interpretación de los datos se adentra en la formulación de una

hipotética explicación de los motivos que llevaron a Francisco Antonio Bances Candamo a buscar entre los avatares de la maltrecha historia nacional para darle nueva forma, con intención evidentemente propagandística, reivindicativa y, acaso, devota frente a Carlos II, de quien era dramaturgo oficial. De nuevo surge el telón de fondo: el reclamo político, social y el uso funcional del teatro. Quizás, mejor sería decir la valoración de sus posibilidades mediáticas, pues como afirma la propia autora del artículo, el dramaturgo no duda en aplicar los conflictos históricos a los problemas contemporáneos «con el fin de señalar su presencia y, en algunas ocasiones, sugerir respuestas para solucionarlos». Creemos, a tenor de nuestras modestas impresiones, que tal conflicto goza del entusiasmo del hispanismo polaco, tal vez porque hasta hace bien poco (finales de los años 80) la situación política era precaria y la conciencia social no era cuestión de solidaridad, sino de supervivencia. Porque Kumor no critica las posibles digresiones temporales e históricas de los hechos ni de los mitificados personajes de obras como *El Austria en Jerusalén*, *La restauración de Buda*, *Por su rey y por su dama*, etc. De hecho alaba el preciso conocimiento de Bances Candamo de la geografía y de la propia historia, aunque se encuentra con ciertas inexactitudes y anacronismos debido —de ahí la disculpa de la autora— «al resultado de su constante preocupación por la ejemplaridad del teatro y su finalidad pedagógica».

Cuando la alabanza se torno en burla encubierta surge la ironía, la crítica social y la parodia. El salto temporal parece grande, pero en teatro esas distancias no lo son tanto, pues si el espectáculo *ha podido continuar*, es porque siempre surgen nexos de unión en la tradición dramaturga que enlaza autor, obra y espectador bajo los mismos efectos de un espectáculo que, siglo tras siglo, sigue creando devociones. Por eso, de los dramas históricos de Bances Candamo trazamos un arco evolutivo hasta la obra de Valle-Inclán, con un artículo ciertamente revelador y bien trenzado: «La recuperación del guiñol en las farsas de *Tablado de marionetas para educación de príncipes* de Ramón del Valle-Inclán», de Elzbieta Kunicka. Valora la autora del estudio el uso de las marionetas para remarcar el comentario ético y crítico hacia la realidad circundante y de cómo el tríptico, publicado en 1926 con el título unificador de *Tablado de marioneta para la educación de príncipes*, queda compuesto de piezas escritas entre 1910 y 1920, confirmando, desde luego, la voluntad de Valle-Inclán de dotarlas de una concreta identidad dentro de la «tradición de retablos o *tablados* de marionetas»: *Farsa italiana de la enamorado del rey* (1920), *Farsa infantil de la cabeza del dragón* (1910) y *Farsa y licencia de la reina castiza* (1920). Pero en Valle-Inclán —defiende

Kunicka— ese teatro para niños se transmuta en «vehículo alternativo al teatro burgués al uso», eliminándose el patetismo y/o la moraleja que tanto caracterizó a aquellas obras cuya funcionalidad quedaba por encima de su potestad creadora y creativa. Y en el extremo de tal representación valleinclana, donde las marionetas parecen dar vida a unos seres deshumanizados e indignos, piensa Kunicka que acaba enlazando con la estética del esperpento, en el que los personajes se nos muestran como auténticos títeres en un mundo guiñolizado. Es decir, en sendos casos la parodia revela la ridiculez de los personajes y de sus actos, donde, de nuevo, surge el sintomático marco escenográfico del carnaval por cuanto constituye un perfecto ámbito de celebración dislocada de la «figura antinómica a la autoridad cotidiana». Sin embargo —y sin que sirva de crítica negativa (pues no creemos que se la merezca bajo ningún pretexto)— lamentamos la ausencia de una valoración mucho más firme sobre la recepción del tríptico valleinclano, no desde el impacto que el espectáculo de sus representaciones provocase en el público, sino como hecho social que fuera más allá de las simple contrarrestación de la ideología burguesa y el público que, finalmente, apoyó tal apuesta de Valle-Inclán. No obstante esta es solo una curiosidad más personal que una auténtica deuda del texto.

Casi coincidente en la época de escritura, encontramos la obra de Ramón Gómez de la Serna. En la tercera parte del monográfico Anna Ewa Marciniak le dedica un buen artículo titulado: «*La utopía* de Ramón Gómez de la Serna: una nueva propuesta para el teatro español de principios del siglo XX». Un texto que, en primer lugar, confirma la aportación del hispanismo polaco a otras áreas de la historia literaria española, más allá del importante legado áureo. Pero, además, se fija en un autor y en una obra que no ha tenido en España la obligada atención que merecía, quizás porque casi toda la producción teatral del autor fuera en edad temprana, casi juvenil frente a toda su producción posterior. Marciniak se centra en valorar la obra en la justa medida que le corresponde: la renovación de la escena española de la época, a pesar de la gran popularidad de la que aún gozaba a comienzos del siglo XX. La propia autora intenta reivindicar la figura de Gómez de la Serna destacando su incuestionable aportación a esta dificultosa tarea y entiende que su obra dramática, «aunque durante años olvidada, siguiendo el camino de búsqueda de un nuevo modelo de teatro, se inscribe dentro de la misma impronta innovadora que los dramas de Azorín, Unamuno o Valle-Inclán. Como se ha demostrado, *La utopía* constituye una valiosa, aunque frustrada, propuesta del joven dramaturgo para la escena española de la época, sumergida en una profunda

crisis». Pues con anterioridad Marciniec, tras su lectura interpretativa minuciosa, ya había marcado *La utopía* como «metáfora de la condición del teatro español de la época», donde se imponía la dictadura consumista del pensamiento burgués: una burguesía que adoptó los vicios de la aristocracia más arcaizada y no aportó nuevas perspectivas de progreso que hubieran llevado al rápido desarrollo de la cultura española y de su economía. De ahí que Gómez de la Serna no sólo criticara las poses de este sector social (consumidor de teatro), sino que, además, atentara contra el buen gusto y no dejara progresar, en calidad, al teatro español hacia nuevas cotas de vanguardismo frente al enraizado gusto decimonónico dominante.

Sin abandonar esa renovación de la escena española, encontramos, en la segunda parte del monográfico, el artículo «La dicotomía teatral en *El público* de Federico García Lorca y *Dwa teatry* de Jerzy Szaniawski. Convergencias metateatrales entre España y Polonia» de Justyna Ziarkowska. Dentro del estudio comparativo que Ziarkowska nos propone se remarca el discurso metateatral como nexo de unión entre ambas, no como simple influencia o trasvase de temas y motivos sino como auscultación de cómo se plantea, desde la diferente óptica de las culturas confrontadas, una misma reflexión y qué consecuencias pueden extraerse de dicha comparativa. Digamos que la autora no elige al azar a los dramaturgos: encuentra en ellos similitudes que bien pudieran destacar sobremanera en su diferente visión del teatro: la calidad económica de sus respectivas familias, la devoción temprana por el género teatral, su éxito relativamente prematuro, la consideración de prestigiosos actores de la época, el marco de un conflicto bélico como frontera de una trayectoria que se presuponía brillante, etc. Esta equivalencia en la vida real de los autores parece salpicar a las propias obras, pues como demuestra Ziarkowska, existen más similitudes que diferencias entre ellas: en ambos casos «a lo largo del desarrollo de la acción dejamos de estar seguros de qué es verdad y qué ilusión, quién es el actor y quién el espectador. Los personajes se multiplican y viven simultáneamente en dos mundos alternativos». Encontramos, en definitiva, un teatro consciente de su teatralidad que abre, en la obra polaca, la posibilidad de dejarse llevar por las alucinaciones oníricas; mientras que en el modelo lorquiano el público, en última instancia, se integra en ese juego de teatralidad, donde las barreras entre espectador y espectáculo se rompen en su lacónico diálogo final, como si se reconociera la necesidad del público «para lo cual, o se deja salir a los personajes teatrales, o se hace al público vivir en el teatro», tal y como apunta Justyna Ziarkowska en su acertado estudio.

Finalmente —y cerrando la tercera y última parte del monográfico— la visión del teatro español encuentra en el análisis del Teatro del Absurdo su última parada en el camino (del hispanismo polaco en este número, claro está). Joanna Mankowska se adentra en el análisis de ciertos ritos y ceremonias dramatizados y llevados hasta su máxima ridiculización. En consecuencia, su estudio lo titula «La obra dramática como recreación del ritual de sacrificio (modelos del Teatro del Absurdo)». Y su originalidad radica en compaginar y examinar un modelo teatral, fundamentado en la teoría dramática de Artaud (el teatro como fiesta), pero con motivos de profunda tragicidad en algunos casos e, incluso, encubierto trascendentalismo de estirpe cotidiana. Una fiesta que, dicho sea de paso, valora el teatro como propicio marco para la transgresión, sin control aparente y con desenfadada selección de temas, motivos y personajes que son capaces de aislar al público en un lugar y durante un tiempo en concreto, de cualquier atisbo de imperante realidad. Se propone, pues, desentrañar las claves que impulsan a que un buen número de obras características del mentado Teatro del Absurdo español, pero sin llegar a enredarse en la simple constatación de referencias, ya que Mankowska se aventura a su directa interpretación: «Tales actos remiten a las funciones que lo ritual desempeña en la vida, pero, debido a la exagerada acumulación y sofisticación de muchos de ellos, o a su uso para fines poco adecuados, los personajes, en sí grotescos, sufren una importante deformación, y contribuyen a intensificar el carácter absurdo y grotesco de las situaciones a las que asistimos como espectadores o lectores». Porque llegados a este punto la radiografía de obras como *Pizzicato irrisorio* y *gran pavana de lechuzos* de Miguel Romero, *Las planchadoras* de Martínez Mediero, *El desván de los machos* y *el sótano de las hembras* de Luis Riaza, *El gran ceremonial* de Fernando Arrabal y *La carroza de plomo candente* de Francisco Nieva, devuelve el diagnóstico de un teatro cuya crudeza refleja la teoría perspectivista que todo lo ridiculiza desde su atalaya de impresiones y juicios. Si bien, somos, en la actualidad testigos privilegiados de cómo la factoría de cine norteamericana llena, con escaso valor y nula calidad, la cartelera de películas cuyo fondo trata de emular este Teatro del Absurdo, usando, como *leit motiv*, ciertos rituales como el acto de casamiento, el entierro de un difunto, la sanación de un enfermo, las peregrinaciones purgativas, etc. Por ello, parece que las conclusiones de Mankowska se ajustan perfectamente al propio fenómeno del cine pero, sobre todo, nos ha abierto una vía de reflexión que, personalmente, no había sido tenida en cuenta en su justa medida: la ridiculización de los rituales más cotidianos devuelven, a modo de espejo con-

vexo, la imagen ingenua de unos procederes diarios tan cómicos como cotidianos, pues, desde ese prisma, queda al descubierto que a veces la realidad supera la ficción, tanto la extrañeza que suscita su visualización descontextualizada sobre el escenario, como su discutible trascendencia. Y dicha transgresión de la lógica adquiere, en el género dramático, categoría de detonante de la acción teatral y argumental.

Pero, lo curioso, es que este artículo se centra en un tipo de concepción del teatro de profundas raíces barrocas, como si el guión del presente monográfico de *Theatralia* quedara resuelto sobre su propia arquitectura interna y la misma identidad del hispanismo polaco con su revisión de la tradición crítica que lo sustenta durante algunos siglos.

La mayoría de los integrantes de este número dedicado al teatro español desde el enriquecimiento de la perspectiva de la crítica polaca ya formaron parte activa en aquel encuentro internacional titulado «Retos del Hispanismo en la Europa Central y del Este», celebrado en Cracovia en 2005. De sus conclusiones ha quedado mucho más que una notable *Acta*: un grupo de hispanistas que emergen en el panorama internacional y que ayudan a engrandecer la imagen del Hispanismo en el mundo, no por la cantidad que se supone que aportan, sino por la calidad que han demostrado en este monográfico publicado por la Editorial Academia del Hispanismo.

En aquel encuentro de Cracovia Maria Falska, en representación de Urszula Aszyk ya anunciaba la creación progresiva de diversas secciones de español dentro de los departamentos de románicas (Cracovia, Poznan, Wroclaw, Lublin, Łódz, Katowice) junto al creciente interés del español en los centros educativos. Una labor que, a estas alturas, no goza del reconocimiento de gran parte de la comunidad hispanista, no por desprecio, sino por puro (y poco justificable) desconocimiento de tales logros. Quizás esa tendencia innegable que tiene el hispanismo peninsular de girarse sobre sí mismo esté en vías de extinción y por fin la vasta comunidad de hispanistas se abra a la realidad de sus posibilidades de expansión y, fundamentalmente, a su enriquecimiento.

Parece contradictorio, o simplemente fruto del caprichoso azar, que Calderón de la Barca (con quien comienza realmente la tradición de la recepción de los textos teatrales españoles en Polonia) hiciera uso del imaginario marco escénico de Polonia, viendo en aquella remota tierra un espacio donde las acciones cobraban su justo desarrollo: entre mágica y literaria, Polonia quedaba sumida en la lejanía, casi sin puentes que la acercaran al pueblo español por algún resquicio. Lo realmente llamativo es que el romanticismo polaco (fiel seguidor del alemán) vio en España la misma imagen del espacio remoto, como ámbito de lo enigmático, donde el teatro formaba parte de la idiosincrasia de una

identidad nacional. En este sentido, andaban lejos en sus apreciaciones todos, pero cercanos al fin y al cabo, ya que el pueblo polaco hizo suyo el drama calderoniano no por excéntrico, sino por su carácter universal, por ese mensaje que se convierte en emblema de las libertades humanas. Quién sabe si la creciente atención española actual a los poetas polacos llegará algún día a enriquecer nuestro propio patrimonio histórico-cultural, pues estamos lejos, muy lejos todavía de tal logro. Si de algo sirven volúmenes como este es, precisamente, porque dan fe de la lejanía que, ciegamente, se sigue manteniendo entre Polonia y España, como si la barrera de aquel calderoniano espacio de la subversión y del sueño quedara reducida a la simple referencia, como mera comparsa. Pero esta vez detectamos *constructores* entregados (paradójicamente entre tanta crisis inmobiliaria) en acercar los dos países a golpe de trabajo y dedicación. Es destruir para construir: una apasionante contradicción que llena de fascinante ilusión a quienes confían en este proyecto unificador.

Dejemos que el muro caiga definitivamente, porque el hispanismo polaco atesora una calidad digna de mención capaz de reducir al mínimo las distancias geográficas. Y en este sentido, creemos que cabe resaltar la figura de Jesús G. Maestro quien ha ejercido de afortunado anfitrión editorial, como viene siendo norma habitual en todos aquellos proyectos en los que, como lectores, hemos podido seguir.

Hablaba Dámaso Alonso —con el que hemos comenzado esta reseña— que el hispanismo es ante todo una «posición espiritual, una lección de lo hispánico como objeto de nuestros trabajos y también de nuestro entusiasmo, de nuestra ardiente devoción. En unos, en los que somos hispánicos, es una inclinación bien fácil de comprender; pero en vosotros los no hispánicos, es ya una selección en la que tuvo que haber un cotejo y aun forcejeo de culturas que os querían atraer para sí». Sin duda, los grandes beneficiados hemos sido los amantes de la literatura española que nos hemos visto alimentados con nuevas perspectivas sobre el teatro español en este caso. Bajo esta premisa de voluntad y de elección personal, queda claro que *Teatro español e Hispanismo polaco*, de la revista *Theatralia* es, y será, un importante legado de ciega voluntad, en el que se mezclan rigor y pasión por el teatro español, sin desequilibrios, sin descompensaciones de ningún tipo y sin alardes de vana reivindicación institucional o de cualquier tipo: el lector se reconcilia con el buen gusto de la crítica teatral con el sano convencimiento de que tales aportaciones lucirán con luz propia en los catálogos bibliográficos del presente y del futuro con la misma fuerza y claridad que los textos destilan, pero también con la seguridad que da el trabajo bien hecho.