

URSZULA ASZYK, *Fuera de contexto. Obras dramáticas, motivos y mitos españoles en el teatro polaco*, Warszawa, Biblioteka Iberyjska, 2017, 354 pp.

DOI 10.19195/2084-2546.27.21

Urszula Aszyk, catedrática de la Universidad de Varsovia, ha escrito un libro detalladamente trabajado sobre la recepción del teatro español en Polonia. Su objetivo es discutir los elementos trasladados de la cultura española a la polaca y cuáles de ellos han sido asimilados por esta última. *Fuera de contexto* pertenece a la larga serie de libros y artículos de la autora dedicados al teatro español. Contiene doce estudios recogidos en cuatro bloques temáticos, precedidos por la introducción y seguidos por la posdata, el resumen en inglés, la nota editorial, el índice de imágenes, la bibliografía y las fotografías.

La “Introducción” explica el título del libro y presenta los puntos claves de cada capítulo. Según la autora, *Fuera de contexto* se relaciona con el tomo de estudios *La obra de teatro fuera de contexto* publicado primero en inglés por Cambridge University Press y luego, en 1991, por la Editorial Veintiuno. La autora señala que el tomo y su libro comparten el interés por la transferencia de una obra teatral de una cultura a otra.

La primera parte titulada “Las huellas de la migración de los discursos míticos modernos” contiene tres estudios comparados que exponen paralelismos entre las obras españolas y polacas analizadas para demostrar que los mitos y leyendas considerados se integraron a la cultura polaca y que las obras polacas fueron inspiradas por ellos. En el primer ensayo la autora discute *Lilla Weneda* de Juliusz Słowacki y *La destrucción de Numancia* de Miguel de Cervantes, argumentando que las dos crecieron de la misma fuente, es decir, del mito del pueblo heroico, y sugiriendo una relación intertextual entre ellas.

En el segundo ensayo Aszyk presenta la realización de la leyenda de san Ginés —actor y mártir— en *Lo fingido verdadero* de Lope de Vega y la *Tragedia Genesisius* de un autor anónimo polaco de Poznań, estableciendo los paralelismos y las diferencias entre las obras. La autora subraya que ambas emplean los conceptos del teatro dentro del teatro, ya que Ginés es actor y director de la compañía, y el topos cristiano *theatrum mundi*.

El tercer estudio se enfoca en las transformaciones y reinterpretaciones del mito de Don Juan en Polonia. La autora expone las siguientes obras polacas: una obra de la segunda mitad del siglo XIX titulada *Ostatni dzień Don Juana: dramat fantastyczny w pięciu obrazach* (*El último día de Don Juan: drama fantástico en cinco cuadros*) de Stanisław Rzewuski, el drama *Bolesław Śmiały*

(*Boleslao el Atrevido*) de Stanisław Wyspiański estrenado en 1903, la comedia *Hamlet y Don Juan* de Adolf Nowaczyński estrenada en 1904, *Don Juan* de Tadeusz Rittner publicada y estrenada en 1913, el drama *Śmierć Komandora* (*La muerte del Comendador*) de Tadeusz Łubieński del año 1983, y una obra postmoderna: un guion del espectáculo *Don Juan* de Marek Fiedor realizado en 1999. La autora observa que las transformaciones que han sufrido las obras polacas con respecto a la obra de Tirso de Molina no suponen la desconexión entre ellas y el modelo tirsiano. Responde también a los defensores del “españolismo”, según ellos inscrito al mito, sosteniendo que la nacionalidad de Don Juan no es un elemento definitorio de él.

La segunda parte “Las puestas en escena interculturales de las obras maestras del siglo de oro” se compone de tres estudios y discute la recepción en Polonia de los siguientes dramas: *Fuente Ovejuna*, *El príncipe constante* y *La vida es sueño*. En el cuarto ensayo Aszyk expone la discusión de los críticos acerca del estreno de *Fuente Ovejuna* en el Teatro Juliusz Słowacki de Cracovia en 1948, destacando que éste fue el momento del cambio en la historia de la recepción de las obras lopescas en Polonia y enfocándose en la traducción de Ludwik Hieronim Morstin y el montaje de Bronisław Dąbrowski. La autora señala que las modificaciones del último causaron que la obra adquiriera un nuevo matiz social.

El quinto estudio discute el proceso de mitologización del drama *El príncipe constante*, recreando el paso desde la obra calderoniana hasta las versiones y puestas en escena polacas. Se trata sobre todo de *Książę Niezłomny*, la versión creada por Słowacki. Se comparan transformaciones del lenguaje poético y del espacio escénico previsto en ambas obras, así como cada vez más visible paso a lo experimental que se puede observar en las escenificaciones posteriores. Se trata de la representación de *El príncipe constante* puesta en escena en 1918 en Teatr Polski de Varsovia y dirigida por Juliusz Osterwa, la versión escénica de Jerzy Grotowski realizada en los años 60 del siglo XX y la interpretación de 2015 de Paweł Świątek en la cual los personajes se asemejan a los de videojuegos.

El sexto ensayo se dedica a dos espectáculos polacos de *La vida es sueño*. La primera, realizada por Jerzy Jarocki y estrenada en 1983 en el Teatr Stary de Cracovia, destaca por su extraordinaria escenografía. La segunda fue realizada por un director joven Kuba Kowalski en 2013 en Sopot y se distingue por la acción situada en el mundo de nuevas tecnologías.

La tercera parte, “Las obras de la edad de plata en los escenarios polacos”, se enfoca en la recepción en Polonia de los siguientes dramaturgos españoles de las primeras décadas del siglo XX: Valle-Inclán, Alejandro Casona, Federico García Lorca y Luis Buñuel. El séptimo ensayo es un estudio acerca de *Divinas palabras*, el drama valleinclaniano más conocido en Polonia. La autora comenta la recepción limitada de las obras de Valle-Inclán en Polonia y discute tres escenificaciones de *Divinas palabras* en la escena polaca, destacando la primera, realizada en 1966 en el Teatr Polski de Poznań por un director argentino Delfor Peralta en colaboración con Stanisław Hebanowski. La segunda fue llevada

a cabo por Bartosz Szydłowski en un escenario de Teatro Juliusz Słowacki de Cracovia conocido como Teatr Miniatura, en 1998. La última viene del mismo año, fue montada por Piotr Tomaszuk y estrenada en el Teatr Rozmaitości de Varsovia. Según Aszyk, el éxito de la primera representación se debe en gran medida a la traducción lograda de Hebanowski y su contribución al montaje.

El octavo estudio discute la asimilación del teatro de Federico García Lorca por las escenas polacas en relación con el proceso de mitologización de su figura, resaltando la omnipresencia del teatro lorquiano en Polonia por su dimensión simbólica y universal. La autora presenta la recepción de varios estrenos de *Bodas de sangre*, *La casa de Bernarda Alba*, *La zapatera prodigiosa*, *Yerma*, *Mariana Pineda* que fundaron el modelo estereotipado de escenificar las obras de Lorca y discute las escenificaciones que intentaron romper con dicho modelo, ante todo las inicialmente rechazadas piezas de “teatro imposible”: *El público*, *Así que pasen cinco años* y *Comedia sin título*. Además, Aszyk expone las representaciones más originales de *La casa de Bernarda Alba*, *Bodas de sangre* y *Yerma*. Finalmente, la autora nota que el canon lorquiano polaco es diferente del propuesto por Manuel Cabello Pino quien distingue tres obras de Lorca canónicas al nivel europeo y mundial: *Bodas de sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*. En cambio, al analizar los datos acerca de las escenificaciones de las obras lorquianas en Polonia la autora señala las siguientes piezas: *La casa de Bernarda Alba*, *La zapatera prodigiosa* y *Bodas de sangre*.

El noveno estudio se dedica a tres realizaciones escénicas polacas del único drama de Luis Buñuel —*Hamlet*— creado en colaboración con Pepín Bello. La primera representación polaca fue escenificada por Teatr Uniwersytecki de la Universidad de Silesia en Katowice en 2000. La segunda tratada es la representación estrenada en 2002 por Teatr “Pod Lupą” de Łódź titulada *Telmah czy też Hamlet* que cuestiona la relevancia del sexo del personaje. La tercera es la representación realizada en 2001 por el Teatr “BELFEgoR” en Tychy llamada *Hamlet i Małgorzata*. Aszyk resalta que esta puesta en escena emplea el concepto del teatro dentro del teatro de forma más destacada que las demás.

El décimo ensayo expone dos escenificaciones de *Los árboles mueren de pie* de Alejandro Casona, ambas estrenadas en Varsovia en 1958. La primera se realizó en polaco en el Teatr Klasyczny—Teatr Rozmaitości por Natalia Szydłowska y la segunda en yiddish en el Teatr Żydowski por la directora y actriz Ida Kamińska en colaboración con Edward Grajewski. En particular, Aszyk compara la recepción de las interpretaciones del personaje de Abuela creados por Ida Kamińska en su representación y Mieczysława Ćwiklińska en la escenificación de Natalia Szydłowska.

La parte final “El teatro polaco ante el drama español contemporáneo” está conformada por dos ensayos. El primero se dedica a dos piezas de Antonio Buero Vallejo: *El sueño de la razón* y *El concierto de San Ovidio*. La autora explica el fondo histórico y político polaco del estreno de *El sueño de la razón* y se centra sobre todo en sus dos representaciones en Polonia: *Gdy rozum śpi* estrenada por Andrzej Wajda en 1976 en Teatr na Woli de Varsovia y *Gdy rozum*

śpi, budzą się demony escenificada por Marek Fiedor en 2008 en Teatr Polski de Poznań. La autora compara la crítica acerca de los personajes de Goya interpretados por Tadeusz Łomnicki y Zbigniew Zapasiewicz respectivamente.

El último capítulo del libro discute el teatro de Alfonso Vallejo, ante todo su obra *El cero transparente*. La autora destaca el interés por el hombre manifestado en las piezas vallejianas que relaciona con la formación y vida profesional del médico de Vallejo y discute la puesta en escena de *El cero transparente* (*Przezroczyście zero*) realizada por el director Krzysztof Najbor en Teatr Stanisław Ignacy Witkiewicz de Zakopane en 2013.

Las realizaciones polacas que hemos indicado no son las únicas comentadas en el libro, sino las más destacadas por la investigadora. Cabe señalar que además de ofrecer estudios sobre la recepción de las obras consideradas, la autora proporciona las circunstancias de su introducción en la cultura y escena polacas. Las introducciones de los capítulos se llenan con detalles acerca de la situación ante todo histórica y política de los tiempos que vieron los estrenos tratados. Gracias a ello, el lector obtiene la información completa y necesaria para entender los procesos que acompañaron a la aparición de las obras españolas en los teatros polacos. Aszyk con frecuencia discute también sobre las traducciones de las obras tratadas.

La parte “Fotografías” situada al final del libro es su punto fuerte. Contiene treinta y dos fotos de las funciones consideradas que vienen acompañadas de comentarios detallados. Al tratar el tema de una función, la autora presenta al lector varias fotografías de la representación que muestran su forma gráfica. Gracias a ello, el lector puede ver una parte del universo teatral tratado lo que es imprescindible a la hora de abordar los estudios teatrales.

Aparte de sus valores indiscutibles, el libro contiene algunos fallos de maquetación, por ejemplo: cambio injustificado del tamaño de la tipografía, signos tipográficos duplicados o falta de encabezado. Sin embargo, hay que señalar que tales fallos son escasos y no afectan de ninguna manera la valoración final del libro.

Sin lugar a dudas es un libro de gran calidad académica que se lee con placer. Está estructurado de forma clara, cada bloque se divide en capítulos dedicados a un tema concreto, mientras que los ensayos se dividen en apartados temáticos que facilitan la lectura. La autora consigue presentar el tema de forma que mantiene el interés de su lector desde la primera hasta la última página. El fondo histórico de los estrenos discutidos lo describe detalladamente y relaciona con los acontecimientos teatrales de manera muy acertada. Asimismo, ofrece un panorama de la crítica de la recepción, lo que permite crear una imagen lo más completa posible del problema considerado. Se trata por lo tanto de un trabajo enormemente meritorio y de un libro altamente recomendable.

Magdalena Drewniak
ORCID: 0000-0001-7588-358X
(Uniwersytet Wrocławski)