

## Book Reviews

**Vilariño, Idea, trans. *Macbeth* by William Shakespeare. Buenos Aires: Losada, 1995: 249 p. and *Sueño de una noche de verano* by William Shakespeare. Buenos Aires: Losada, 1997: 183 p.**

Recent editions of Shakespeare's plays by one of Latin America's most prestigious publishers demonstrate the enduring nature of the writer's popularity among readers. The translator chosen for the difficult task has proven once again that she is capable of handling the job. Idea Vilariño (Uruguay, 1920) has long been known not only for her poetry but also for her literary criticism and translations. Among her many honors, she is a three-time winner of the prestigious Florencio award for the translations of *Anthony and Cleopatra* (1969), *A Midsummer Night's Dream* (1972), and *Julius Caesar* (1975).

Vilariño's translation of *Macbeth* proves to be just as satisfying for scholars. Ninety-three footnotes clarify elements of the action, cite original passages, provide reasons for lexical choices, point out chronological anomalies both in the textual and historical sense, and provide background regarding events and beliefs during Elizabethan times. Her introduction retraces literary history in order to set the stage for the period. Such contextualization allows this bio-bibliographical portrait of Shakespeare to come alive. Comments also emphasize the importance of poetry: "Es fundamental para el florecimiento de la gran dramaturgia el papel que juega el enorme caudal de la poesía anterior – Lyly, Spencer, Donne – que provee un verso muy trabajado, una rica versificación métrica o acentual, el hábito de las imágenes y de las alegorías, y la costumbre y el dominio del verso blanco" (10). Vilariño has taken great care to maintain the vitality of all those aspects of the work. An example of her skillful handling of lexical items, rhyme, and meter is found in her version of the witches' repetition of "Double, double toil and trouble;/ Fire burn and cauldron bubble" (1044). She captures the essence as well as the rhyme and maintains the foreshadowing of events to come: "Duplíquense el mal y el problema; caldero, hierve; fuego quema" (152). The book closes with brief editorial chapters entitled "Sobre la traductora," "Macbeth en el Río de la Plata," and "Shakespeare en Losada." An index facilitates the search for a particular scene within the five acts of the play.

Vilariño approaches *Sueño de una noche de verano* with the same vigor. An introduction further situates Shakespeare's work in a historical and literary context and adds details regarding the writer's life. A masterful translation of lines that serve as the leitmotif for the piece exemplifies her art. Near the beginning of Act III, Scene II of the original, Puck remarks: "Shall we their fond pageant see?/ Lord what fools these mortals be!" (399). In Vilariño's interpretation of the scene, his words become: "Mira el drama de sus males./ ¡Qué locos son los mortales!" (100). A delightful, additional benefit of Vilariño's faithful rendering of the play is the fact that she frequently manages to improve the rhyme. The only element lacking from this edition is an index that could guide readers to a particular act or scene.

*Judy Berry-Bravo*  
*Pittsburg State University*

**Geirola, Gustavo.** *Teatralidad y experiencia política en América Latina (1957-1977)*. Irvine: Ediciones de Gestos, 2000: 271 p.

Son diversas las razones que hacen de *Teatralidad y experiencia política en América Latina* un libro admirable. Sobre todo, su capacidad para leer las prácticas del teatro latinoamericano como poéticas políticas, es decir, para regresar la actividad escénica a su compleja contigüidad y conexiones metafóricas con la realidad social. No se trata de definir el "cruce" de la inmanencia textual con los acontecimientos de la serie histórica, sincronía y diacronía. La visión de Geirola es mucho más aguda: amplía el concepto de teatralidad a partir de la noción de "óptica política" o "política de la mirada" y llama la atención sobre su inextricable vínculo con las prácticas de la vida, en nuestro común mundo compartido intersubjetivamente, en una línea complementaria a las investigaciones de Pradier sobre los aportes de las "ciencias de lo vivo" a la teatrología, o a las de Diana Taylor sobre el espectáculo político (*Disappearing Acts*). Teatralidad y experiencia política atravesadas por un mismo fundamento de valor situado culturalmente; visión transdisciplinaria. Recuperación del valor semántico de la enunciación externa: redefinición de la subjetividad que instaura los procesos de creación. El de Geirola es, desde todo punto de vista, un análisis audaz y discutible. Pero más allá de las posibles objeciones su mérito central es ciertamente loable: en un campo bibliográfico donde hoy abundan los abusos de la abstracción y la esterilidad de las descripciones superficiales de una semiótica desgajada de la cultura, Geirola devuelve al teatro su materialidad social y su praxis política con solidez teórica sustentada en múltiples fuentes. Acaso sea en esta línea que se abre el gran desafío para una nueva epistemología del teatro en América Latina: la que vincula teatralidad y régimen de experiencia, teatro y cultura, la que abandona los presupuestos *mautherianos* sobre el ser metafísico e inasible del lenguaje y vuelve a pensar las poéticas como metáforas epistemológicas de la cultura

y usos del lenguaje en contexto social e ideológico. Pero todo esto sin los esquematismos ni los supuestos intuitivos de quienes dan por “obvia” una materia tan compleja. Segundo mérito central del libro de Geirola: repensar las directrices teóricas escapando al “monoteísmo epistemológico” señalado por S. Kovadloff (*La nueva ignorancia*) como una de las mayores debilidades de la producción académica. Geirola es consciente de ese límite y avanza en el rescate de la forma ensayística como una forma de enriquecimiento de la escritura y el pensamiento académicos.

Desbordante de pensamiento – un componente de excesiva ausencia en la historiografía teatral latinoamericana – el libro de Geirola redefine en el Capítulo I las estructuras de la teatralidad – *seducción, ceremonia, contra-rito, rito, teatro y fiesta* – y propone desplegar un conjunto de reconsideraciones que liberen nuestra imagen de la cultura de los años sesenta de los estereotipos, para restituir a dicho período su densidad semántica. En el Capítulo II, a partir de una relectura de Marx, Geirola revisa los principios stanislavskianos como “estructura histórica de la teatralidad capitalista” en la medida en que el cuerpo del actor es transformado en máquina y, retomando el paralelo con el texto de Marx, se transforma en “una máquina universal por sus posibilidades tecnológicas de aplicación y relativamente poco supeditada en su aspecto geográfico a circunstancias de tipo local” (*El Capital*). Para Geirola el método de Stanislavski “remite a la cientificidad universalista” y “puede rendir lo mismo en Moscú que en México, en Lima que en Montevideo porque justamente su definición [...] se basa en una conceptualización del cuerpo del actor como máquina dentro de un sistema de producción artístico seriado, controlable, repetible, transnacional, transhistórico y hasta transexual” (74-75). En el Capítulo III Geirola se detiene en las “impugnaciones” a Stanislavski que surgen de una relectura de *El ser y la nada* de Jean-Paul Sartre para devenir en el concepto de “teatralidad de la guerrilla,” que desarrolla en el Capítulo IV a partir de un análisis de “la óptica política de la teatralidad de la guerrilla y las posibilidades o límites de la corporalidad por ella implicada” (126) a través de los textos del Che Guevara. Finalmente, en el Capítulo V, examina diversas poéticas fundadas en el valor de la lucha política anticolonialista y antiimperialista: la creación colectiva, el teatro de Osvaldo Dragún, Germán Rozenmacher, Oscar Villegas y Eduardo Pavlovsky, la producción de Escambray, Augusto Boal y Luis Valdez, la figura actoral de Cantinflas, los happenings. Cuarto mérito de este ensayo: su amplitud para la composición del corpus de análisis, consistente en “una extensa documentación, formada por ensayos, entrevistas, discusiones en foros, realizadas por autores, directores o grupos, en los que detallan el proyecto que los anima, el programa con el que trabajan, y, si no el teatro que hacían, al menos el teatro que creían hacer y las postulaciones que creían estaban en la base de sus mejores intenciones” (177). Nueva valorización, como señalamos, del sujeto de enunciación (externa).

Tal vez el aspecto más discutible de *Teatralidad y experiencia política en América Latina* radique en su tendencia a homogeneizar las prácticas teatrales de

Latinoamérica, a otorgar unidad continental a un todo que, considerado en sus partes, evidencia una marcada diversidad. La práctica analítica de Geirola pretende reconocer una totalización que está lejos de aproximarse a las realidades de las sociedades y de los teatros latinoamericanos. Vale retomar las advertencias de María Rosa Lida adaptándolas a la teatrología latinoamericana: “No es posible fundar un conocimiento de orden general sobre el desconocimiento de lo particular” (*Estudios de literatura española y comparada*, 202).

*Jorge Dubatti*  
*Universidad de Buenos Aires*

**Rodríguez del Pino, Salvador, ed. *Five Plays in Translation from Contemporary Mexican Theatre*. Lewiston, NY: The Edwin Mellen Press, 2001: 282 p.**

This anthology is a welcome addition to the limited number of Mexican plays published in English translation. It features five plays written during the last twenty years by well-known playwrights Marcela del Río, Eduardo Rodríguez Solís, Pablo Salinas, Carlos Olmos, and Tomás Urtusástegui. The plays are introduced by George Woodyard and before each play Yvonne Shafer provides an interview with the author, who recounts how he/she became involved in the theatre. All five authors have written many plays and have seen a number of them performed both in Mexico and abroad. The authors themselves have selected the plays in this anthology, while the translators – Juan Bruce Novoa, Lorna Scott Fox, William Bryant, and Raúl Moncada – offer excellent translations that capture both the literal meaning and the poetic language. While some of the authors use experimental techniques, such as virtual characters, audience participation, and elements of the absurd, others tend to rely on a more realistic structure and technique.

*On the Way to the Concert* is a monologue that Marcela del Río wrote in 1982 as a cathartic release from the pain and numbness that she experienced after the death of her husband, violinist Hermilo Novelo, who died as the result of a car accident that was never fully investigated. In the play, the dying musician sees his life go through the last vestiges of memory. He rises from his hospital bed to address the audience and manikins that represent his mother, his wife, a doctor, and a nurse. He describes the difficulties he had to surmount to become a musician: the struggle, the envy, and finally the success. His violin and the background function as virtual characters. As he dies, he realizes that his was a truncated life and an unfinished career.

*The Dandy of the Savoy*, by Carlos Olmos, is a dramatized reconstruction of the court trial that was brought against Oscar Wilde for his homosexual liaison with Lord Alfred Douglas. The staging takes place in both the prison and the courthouse. Olmos ingeniously splits the character of Wilde into two: the writer and prisoner

C.3.3, who converse with one another. The action shifts from the prison to the courthouse with numerous flashbacks and a large cast of characters. The repression and hypocrisy of Victorian society are highlighted in this excellent depiction of one of the most brilliant and controversial English writers of the nineteenth century.

Pablo Salinas's *Picture Perfect*, like the two previous plays, portrays the character's struggle within a hostile environment and an indifferent society that cast him/her as an outsider/misfit. Evelia, a single, middle-aged woman, tries to alleviate her loneliness by offering etiquette classes to young people. She mistakenly believes a paid-for-hire male companion to be one of her students. Salinas dramatizes her inner struggle as she eventually conquers her inhibitions and accepts the young man's attentions.

*Soldiers Will Be Soldiers*, by Eduardo Rodríguez Solís, and *Limited Capacity*, by Tomás Urtusástegui, both analyze group behavior. The first play uses absurdist techniques to convey an anti-war message. The characters are four soldiers of different races and backgrounds. Each carries with him a box that contains a lifelike robotic girl intended for the soldier's pleasure. After making use of the girls, the soldiers reminisce about the past and contemplate the perils of war, while the girls take on the roles of their mates. The influence of Beckett is particularly noted in the soldiers' aimless groping and the repetition of dialogue. Performed more than five hundred times in Mexico City, *Limited Capacity* examines the problem of overpopulation through eight people trapped in an elevator. Their helplessness and claustrophobia eventually lead to violence and tragedy.

It is important and necessary to publish English translations of Mexican and other Latin American theatre so that this body of work will continue to gain recognition in English-speaking countries. In spite of some printing errors in this volume, the late Salvador Rodríguez del Pino and his contributors offer us excellent translations of a comprehensive collection of contemporary Mexican theatre.

Nora Eidelberg  
Citrus College

**Rizk, Beatriz J. *Posmodernismo y teatro en America Latina: Teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI*. Madrid: Iberoamericana, 2001: 365 p.**

Con agudo sentido crítico, Beatriz Rizk presenta un estudio vasto y absorbente del teatro latinoamericano de la segunda mitad del siglo XX. El estudio es verdaderamente latinoamericano en alcance ya que incluye el teatro brasileño. Muchos libros sobre teatro o literatura titulados "latinoamericanos" excluyen las notables manifestaciones literarias y teatrales de este país por no tener el español como idioma oficial.

En estos ensayos Rizk se ocupa de una amplia gama de las diversas manifestaciones del teatro posmoderno en Latinoamérica. Cada uno de sus capítulos comienza con un marco teórico relacionado con la temática del movimiento, señalando sus precursores respectivos. Los capítulos más generales estudian la relación del teatro con la filosofía, la historia, las funciones del texto literario y el rol de la vanguardia literaria en el teatro. Los capítulos más específicos se relacionan directamente con la producción teatral en sí, como la danza-teatro, el performance y el teatro antropológico. En los dos primeros, la danza-teatro y el performance, Rizk destaca el rol que la mujer ha tenido en originar y cultivar estas formas artísticas. Estos capítulos son una extensión de su artículo, "El arte del performance y la subversión de las reglas del juego en el discurso de la mujer," publicado en esta revista (primavera 2000). Cada movimiento es ilustrado con obras tan vívidamente analizadas que uno diría que Rizk ha visto todas las numerosas obras que critica. Si no, por lo menos debe haber visto la gran mayoría de ellas, dado que los textos de estas obras (algunas de ellas no tienen texto escrito o son hechas a base de improvisaciones) son difíciles de obtener.

Los cambios introducidos por el posmodernismo después de la segunda guerra mundial fueron de trascendencia histórica y artística. Ya no fue posible interpretar la historia como un proceso continuo y lineal, propio del modernismo, sino en datos fragmentados y diseminados por doquier. Había que hurgar e investigar para encontrarlos. Asimismo, la literatura cesó de presentar al héroe arquetípico que vence todos los obstáculos para salir victorioso; se introduce al anti-héroe-hombre o mujer, así permitiendo la participación de las voces de los marginados, previamente excluidas de la literatura como las de los gay, y las minorías negras e indígenas. Rizk señala la trascendental influencia del vanguardismo artístico y literario sobre el posmodernismo, en especial el cubismo y el "collage" visual y auditivo (la danza y la música) y sobre todo la parodia. Entre las obras paradigmáticas que analiza está *Antígona furiosa* de Griselda Gambaro, que no sólo se remite a la heroína griega sino también por el título a Orlando furioso, y como señaló un crítico, a la odisea de las Madres de la Plaza de Mayo que tuvo repercusión dramática (y sigue teniéndola) en la historia de la Argentina.

Los capítulos sobre la danza-teatro y sobre el performance son los más importantes e innovadores, ya que hay poca labor crítica sobre estas nuevas formas teatrales que están proliferando en Latinoamérica. La mujer es quien origina y domina estos espectáculos, pues se trata de construir e inventar con el cuerpo. "El cuerpo como centro de energía ... se convirtió a finales del siglo XX en un texto que puede ser artístico y, por encima de todo, productor de sentido." Tanto en la danza-teatro como en el espectáculo performativo la mujer subvierte las reglas establecidas por el patriarquismo dominante. Estas obras generalmente parten de la esfera doméstica para pasar, metafóricamente, al dominio público. Obras paradigmáticas de este género son *Carrusel de mecedoras* (1994) y *Wish-ky Sour* (1997) de las dominicanas Sabrina Román y Sherezada Vicioso, respectivamente. El aplauso va por dentro de la venezolana

Mónica Montañés donde la autora ilustra la obsesión con el cuerpo, mantenerse en línea, para atraer al hombre, y de la colombiana Beatriz Camargo, quien con su obra *Eart*, recurre a una interpretación antropológica, siguiendo a Eugenio Barba, para ofrecernos a una mujer de “múltiple etnicidad,” combinando el ritual con el mito de la “madre-naturaleza ... consustancial a la tierra.” En todas las obras escritas y producidas por mujeres se enfatiza la desigualdad entre los géneros masculino y femenino y se muestra la subordinación del discurso sexual al discurso del poder con la clara intención de socavarlo.

En el capítulo “Antropología y teatro,” Rizk señala la influencia de Richard Schechner y Eugenio Barba en la incorporación de la antropología aborígen y las danzas rituales de ciertos grupos en países como Cuba y Brasil, donde se ve la influencia de los rituales africanos que han permanecido entre las culturas descendientes de los yoruba. Los grupos teatrales producen espectáculos que integran la ceremonia religiosa con el rito, acercándose al performance posmoderno. Se han popularizado entre las culturas elitistas, especialmente en São Paulo, donde muchos grupos establecidos se han apropiado de estos ritos, incorporándolos en sus obras. Para aquellos que critican el teatro posmoderno como teatro escapista que excluye a los marginados, se puede argüir que hay grupos como el Teatro Taller de Colombia, el que por muchos años ha presentado performances callejeros que acercan el público al teatro.

Tal vez la única omisión de este importante estudio es el teatro autóctono, oriundo de las Américas, de los indios de los países andinos y de los de Centroamérica que presentan “performances” basados en sus propios rituales, que es puro teatro antropológico. Como ejemplo, se puede citar el Inti Raymi que se celebra al aire libre cada junio en Cuzco, con gran despliegue de colorido, danzas y cantos aborígenes. Tal vez esto sería objeto de un estudio separado por especialistas en antropología y con conocimiento del idioma nativo. Con estos ensayos Rizk muestra su extenso y profundo conocimiento del teatro en todas sus facetas, que indudablemente servirá a los estudiosos del teatro contemporáneo latinoamericano.

*Nora Eidelberg*  
*Citrus College*

**Ramírez, Elizabeth C. *Chicanas/Latinas in American Theatre: A History of Performance*. Bloomington: Indiana UP, 2001: 188 p.**

This provocative new work on Chicana/Latina theatre is ambitious in both scope and intention. Ramírez’s objectives are at least threefold. First, she aspires to revise the history of Chicanos while making visible the cultural and political contributions of Chicanas/Latinas to their historical legacy. She illustrates how Chicanas/Latinas have helped shape gender and family roles, the meaning and use of

language, and the constructions of sexuality. A large part of the work reviews the different ways that historical events have informed cultural values and mores and influenced the evolution of Chicano/Chicana theatrical expression and participation.

Ramírez's second objective is to incorporate into the established canon of Chicano theatre the contributions of Chicana/Latina playwrights and actors from the pre-Conquest period to the present. Chicano/Chicana theatre is the privileged site both for identifying the contributions of Chicanas/Latinas to the socio-political and cultural spheres and for examining the historical evolution of Chicanos. Theatrical expression represents the experiences of and reactions to political and cultural repression based on race, class, gender, and national identities. In demonstrating such a thesis, Ramírez's work takes on encyclopedic proportions, offering a historical survey of Chicano/Chicana/Latino/Latina performance that includes theatrical companies, touring groups, and professional biographies of individual actors. In addition, Ramírez writes as political activist and Chicana/Latina feminist, arguing that theatre is an important tool for exposing a variety of political ideologies within both Hispanic and Anglo contexts.

A third objective is to analyze critically the works surveyed, both in terms of assessing theatrical expression as well as the influence of these works on the American stage. Perhaps the most fascinating pages are those in which the author scrutinizes the behind-the-scene machinations that constitute the theatrical craft. Here, Ramírez interpolates herself into the text. Shedding her role as objective author, she speaks in first person as theatre practitioner, recreating herself as subject and becoming a dynamic part of the lived history that she re-tells.

The book includes an introduction, six chapters in which Ramirez provides a chronological survey of Chicano/Chicana/Latino/Latina theatre, and a conclusion. In the introduction, she points out the necessity of situating Chicanas historically, while underscoring the cultural ideologies that prohibited Chicanas from participating in early theatre. She traces the progressive inclusion of women within the public arena since the seventeenth century, including Chicana participation in the War of Independence, in Mexico's war with the United States, and, ultimately, in their increasing political prominence in the northern provinces of Mexico as well as the United States. Such involvement, she argues, provided the roots of Chicano/Latino theatrical expression from the end of the eighteenth century onwards.

The first three chapters trace the historical development of Chicana/Latina theatre. Chapter 1 traces early Chicano theatre, beginning with pre-Columbian performance tradition and ending with popular theatre on the Texas stage in the nineteenth and twentieth centuries. Ramírez explores the participation of women as theme, as (mythical) figureheads, and as actors and/or "stars." Chapter 2 examines the influence of the Mexican Revolution on Chicano/Chicana theatre. In her study of two plays, *La Llorona* (The Weeping Woman) and *La mujer adúltera* (The Adulterous Woman), Ramírez concludes that the female roles of this period served as a



representational tool to shape the culture, to sustain ties with Mexican history, and to perpetuate the old order while constructing a new community in the United States.

Chapter 3 focuses on the new Mexican immigrant population of the first half of the twentieth century, a population that provided an impetus for the creation of community theatre in the United States. She examines this theatre in its association with the militancy of the Chicano movement: the creation of El Teatro Campesino and the work of Luis Valdés. Chapters 4-6 center on the emerging voices of Latina theatrical expression and the divergent influences and expressions of a Latina feminist consciousness that flourished in conjunction with the Chicana/Latina movement. She focuses on specific playwrights such as María Irene Fornes, Estela Portillo Trambley, Milcha Sánchez-Scott, Josefina López, Cherrie Moraga, and Marga Gómez. These and others have found their voices as subjects and empowered their respective communities by revising the myths, rituals, and beliefs that lie at the historical roots of their people.

In the concluding chapter, Ramírez suggests ways that Chicano/Chicana playwrights can continue to express their national identity within a highly fragmented and multicultural U.S. society. Ramírez supports an intercultural approach to living and representing diversity. This approach fosters intercultural dialogue among peoples of different national identities as a way to begin redefining collectively what it means to be an American. Such redefinitions will facilitate an ongoing renewal of American theatrical expression as well as of the Chicano/Chicana/Latino/Latina community.

Ramírez's work will be pertinent to a number of disciplines, fields of inquiry, and professional camps that include Latina/Latino/Chicano/Chicana Studies, theatre scholars and practitioners, literary scholars, cultural historians, and Women Studies scholars and activists. It is a well-researched and interesting work that contributes greatly to the study of both Latino culture and the American stage.

*Laura Gillman*  
*Virginia Tech*

**Mijares, Enrique. *La realidad virtual del teatro mexicano*. México D.F.: Casa Juan Pablos, 1999: 150 p.**

Ganador del Premio Tirso de Molina (1997) por su obra *Enfermos de esperanza*, Enrique Mijares reúne aquí doce ensayos que dejan ver claramente el fuerte compromiso de su autor con el teatro del norte mexicano, el que demasiadas veces se mira desde el valle central como vacío cultural. Esta miopía la ha sufrido Mijares – oriundo de Durango – íntimamente, y de ahí su apasionado afán por dar a conocer a dramaturgos tales como Jesús González Dávila, Hugo Salcedo, Medardo Treviño, Cutberto López, Hernán Galindo y Gabriel Contreras, todos ellos nacidos en

o trasladados al norte. Mijares subraya en sus textos temas que ya son casi canónicos: la droga, la violencia, la miseria, el peligroso tránsito al otro lado de la frontera. Pero lo que más ocasiona su admiración es el compromiso social y artístico de estos autores. Mijares no oculta su desdén por algunos jóvenes defensores que, en su opinión, hacen un teatro posmoderno apolitizado, copiado de extranjeros y estéticamente frío. Mijares da como ejemplo principal de esta supuesta tendencia el *Hamlet* de Luis Mario Moncada y Martín Acosta [1997], una “imitación extralógica . . . la consagración de un evento efímero en la inutilidad” (114). Todo lo contrario con los dramaturgos del norte, en cuyos textos, según Mijares, la urgencia social y política es palpable. También lo es su posmodernismo “híbrido,” uno que se transculturaliza según las circunstancias locales y nacionales.

Habiendo visto esta reseñadora dicha producción de *Hamlet*, la crítica de Mijares me resulta discutible y altamente polémica, aun cuando comparto su opinión de que a la puesta le faltaban pasión y calor humano. De hecho, el texto de Mijares es todo polémico, y lo es adrede. Su impaciencia con el centralismo cultural, ciertamente justificada, lo lleva a acusar a consagradas figuras y organizaciones del teatro mexicano (entre ellas y además de Moncada y Acosta, Luis de Tavira, Ludwig Margulis, Jaime Chabaud, Phillipe Amand, Olga Harmony, La Casa del Teatro, el CUT y el INBA) de esnobismo y abuso de poder. Polémica también es la conceptualización que hace Mijares de lo posmoderno y de la virtualidad. Acierta al argüir que muchos de los aspectos formales de lo que llamamos lo posmoderno – la intertextualidad, el *collage*, la fragmentación, el palimpsesto, la desconstrucción (111) – no son nuevos; lo nuevo es el contexto en que se insertan, el propósito para el cual se usan. Pero mientras Mijares reconoce que la posmodernidad tiene su lado siniestro – el de la filosofía apocalíptica y el de la política económica que separa aun más a los ricos de los pobres (vr.gr., su referencia al fango y el veneno de la globalización, 132), Mijares abraza, sin ver las posibles contradicciones, una posmodernidad que se define por la rebelión de las periferias contra las hegemonías. Pero no es que haya uno u otro posmodernismo, sino que los dos (y aun otros) son parte de algo mucho más grande, mucho más complejo. Difícil, entonces, escoger a uno y descartar al otro.

Mijares también arguye que el teatro de este nuevo siglo debe tener en cuenta las recientes revoluciones en los medios de comunicación y la manera en que éstas han cambiado radicalmente nuestra percepción y experiencia del tiempo y el espacio. Según él, éste ha de ser un teatro *virtual*, hecho con ráfagas de imágenes inconexas (67) que crean mundos virtuales como los del *nintendo*. Las abundantes alusiones a los fenómenos electrónicos subrayan la visión que tiene Mijares de un teatro mexicano (principalmente norteño) que nazca de y refleje esta nueva realidad. Innegablemente la frontera entre lo “real” y lo “virtual” se ha ido borrando gracias a esta tecnología. Pero cuando Mijares alude a un teatro que es posmoderno por ser virtual, uno en que “la imagen virtual de la realidad suplanta a la realidad real” (133), se siente que quizás haya llevado este concepto demasiado lejos, pues ¿no es todo

teatro, hasta el más tradicional, virtual por ser un simulacro, o en la jerga de hoy, un holograma? Cuando Mijares habla de un *realismo virtual fronterizo*, real por su conexión con el diario vivir del norte, y virtual por ser fragmentado, con personajes múltiples e intercambiables (105), otra vez su uso del epíteto *virtual* parece estirarse demasiado, ya que a fin de cuentas, de lo que habla es la tradicional división entre contenido y forma.

En su presentación del libro en la Casa Juan Pablos en Coyoacán, Víctor Hugo Rascón Banda habla de una pasión que en ocasiones le ciega a Mijares. Pero la pasión también puede vislumbrar verdades y alumbrar el camino a seguir. *La realidad virtual del teatro mexicano* se ha escrito como un reto; el mismo Mijares proclama que “el guante está arrojado” (70), desafiando a la “mafia defeña” a que mire hacia el norte y por fin reconozca su aporte a la dramaturgia nacional. A esta lectora Mijares la ha retado a repensar conceptos tales como la posmodernidad, la realidad y la virtualidad, así obligándola a entrar en el debate que su libro pide – apasionadamente. Seguro que ésta también será la experiencia de otros estudiosos del teatro mexicano al leer los vehementes, a veces mesiánicos escritos de Enrique Mijares.

*Kirsten F. Nigro*  
*University of Cincinnati*

**Pellettieri, Osvaldo, ed. Roberto Arlt. *Dramaturgia y teatro independiente*. Buenos Aires: Galerna/Fundación Roberto Arlt, 2000: 188 p.**

Este número de los Cuadernos del Getea (Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano) presenta al lector un panorama amplio, detallado y variado al que contribuyen distintos autores en artículos que giran alrededor de la figura de Arlt y su producción dramática con la intención de responder a “algunas de las preguntas que nos formula la época sobre el teatro de Arlt”(11). El tema que marca el centro de la discusión sobre la producción arlteana es su relación con el teatro del pueblo y la poética de Barletta y lo inclasificable de su producción, que contiene, tal como Rodríguez lo indica, rasgos tanto de la “vanguardia social” como de la “vanguardia estética.”

Mirta Arlt, en “La locura de la realidad en la ficción de Arlt,” conduce al lector en un recorrido casi autobiográfico que oscila entre la vida de su padre y sus reflexiones histórico-teóricas sobre la producción de Arlt: las implicaciones que tuvo para su dramaturgia el formar parte del Teatro del Pueblo en el camino al encuentro de un “teatro propio” y la presencia de la función autor-narrador en su literatura dramática. Horacio González, utilizando herramientas de la psicología, en “Simulación y metamorfosis en el teatro de Roberto Arlt” afirma que el teatro de Roberto Arlt surge de “las transfiguraciones entre las mascarillas fijas de la conciencia, siguiendo el espejo de una filogenia martirizada”(26). David William Foster, en “La teatralización

de la masculinidad en *Saverio el cruel*,” teje y desteje la lectura de *Saverio* y sus implicaciones sociales e históricas con la construcción de la masculinidad.

Osvaldo Pellettieri, en “El Teatro del Pueblo y sus puestas de los textos de Roberto Arlt,” bucea en las relaciones de Barletta y Arlt para entregarnos reflexiones muy útiles para una historia interna del teatro. Luego de una detallada descripción de la poética de Barletta, Pellettieri concluye que “Barletta hasta hoy le viene ganando la batalla a Arlt, pues entre nosotros el teatro didáctico prima sobre el teatro-problema a resolver por el espectador.” Elsa Drucaroff, en “Lucro soñante. Mercancía, sueños y dinero en el teatro de Arlt,” explora la relación entre arte y dinero para exponer el lugar clave que ocupa el dinero en las obras de Arlt, aspecto que hace de él el primer escritor de la Argentina moderna que nos entrega una “versión fracasada y trágica del ciclo capitalista del artista exitoso” (58). Drucaroff complejiza aun más su propuesta al entretener, junto a sus reflexiones filosóficas-económicas, reflexiones de género para entregarnos uno de los artículos más interesantes de la colección.

Partiendo de que “todo sistema dramático tiene un ineludible correlato social,” Isidro Salzman reflexiona en “Una lectura de la obra dramática de Roberto Arlt en el contexto de la década del 30” sobre cómo el paso de Arlt del género narrativo al género teatral se explica tanto desde su producción periodística como por una transubstanciación de los personajes de sus *Aguafuertes* y de su novelística: el “gestus brechtiano” propio de los militares que dominaban el escenario argentino en los 30. Según Beatriz Trastoy, la inclusión de *Africa* – la pieza teatral de Arlt más excéntrica y olvidada (sic) – en el repertorio del Teatro del Pueblo se explica por la intertextualidad que tiene con las *Aguafuertes españolas* y a que Barletta encontró en ella “la requerida cuota de didactismo... y de crítica social acerca de la propia realidad.”

El tema del viaje es el enfoque de Martín Rodríguez en “Arlt y Girondo. Teatro, poesía y literatura de viajes.” Rodríguez afirma que Arlt se apropia de este ideograma de manera ilegítima para construir los sueños de los oprimidos, transgrediendo los propósitos de la vanguardia estética (en la que el viaje era una experiencia legitimante) pero al mismo tiempo poniendo entre paréntesis desde la vanguardia estética los postulados de la propia vanguardia social (109). En una investigación hasta ahora debida, el artículo “Desde la butaca: Roberto Arlt, crítico teatral” de Silvia Saítta recorre los comentarios agrios y explícitamente negativos de Arlt frente al teatro de su tiempo para esbozar la concepción de Arlt sobre este género, sus temas y técnicas en una Argentina que era de indiferencia “respecto a los productos culturales que son populares y nacionales,” con la única excepción de Discépolo, a cuyas obras asiste repetidamente y en cuyas críticas Saítta se detiene. Alicia Aisemberg recorre tanto los escritos de Arlt sobre el cine como las adaptaciones de su obra al mismo. Por una parte, Arlt concibe el cine como la sombra que se acerca a los “personajes de humo,” al mundo de la comedia y la farsa, a la simulación de la historia, a una evasión de la realidad.

Acercándose a aquellos que afirman el interés social de Arlt, Eva Golluscio examina detalladamente *Saverio el cruel* y sostiene que el Saverio de Arlt se relaciona estrechamente con el Saverio de *El organito* de Armando y Enrique Discépolo (1925), argumentando así por una “profunda continuidad entre la obra de los hermanos Discépolo y la de Arlt” (138), que no está escrita sino “inscripta.” George Woodyard se centra en el estudio de la función de la catarsis y el empleo del recurso de la sorpresa en *Saverio el cruel*, *Trescientos millones* y *El fabricante de fantasmas*. Analiza las emociones involucradas en el alcance de la catarsis, tanto de los personajes/actores (Goethe) como del público (Lessing), y la sublimación de emociones y su transformación en disposiciones virtuosas (148). El último artículo, de Silvina Díaz y Marina Sicora, “Notas sobre la recepción de la obra dramática de Roberto Arlt en su tiempo,” posiciona la mirada desde una perspectiva histórica para explicar la reacción de la crítica frente a Arlt. Las autoras señalan un claro desfase entre lo que el público del momento esperaba – realismo – y lo que la dramaturgia de Arlt, con su estética emergente, ofrecía. El volumen se completa con la útil contribución de María de los Angeles Sanz, una detallada bibliografía clasificada que incluye los textos de Arlt, sus trabajos sobre el teatro y la bibliografía crítica sobre su obra narrativa y dramática.

Tal y como Pellettieri lo anuncia en el prólogo, el libro presenta una variedad de enfoques, perspectivas y opiniones, muchos de ellos claramente innovadores, que por una parte reflejan la complejidad de Roberto Arlt y su producción y por otra hacen que esta publicación del GETEA sea, una vez más, estimulante y enriquecedora para los estudiosos de Arlt y del teatro argentino en general.

Lola Proaño-Gómez  
Pasadena City College

**Jiménez López, Lucina. *Teatro & públicos. El lado oscuro de la sala*. México: Col. Escenología, 2000: 311 p.**

Un reciente trabajo de investigación de la antropóloga Lucina Jiménez López, *Teatro & públicos*, logra llenar un gran hueco en el discontinuo horizonte de publicaciones, estudios y reflexiones acerca del fenómeno teatral y el “trabajo del espectador,” tanto en México como a nivel mundial, un hueco abismal ya denunciado por De Marinis hace diez años. Si volvemos a leer las crónicas teatrales tanto mexicanas como de otros países, podemos constatar que, desde tiempos inmemorables, periódicamente se comenta y se vuelve a comentar el tema de la crisis del teatro y de la falta de público. Sin embargo, las abundantes críticas y quejas a lo largo de muchos años acerca del desencuentro del teatro con su público y de la creciente desertificación de las salas de espectáculos se han traducido en estériles lamentaciones sin propuesta alguna y sin un análisis profundo de los motivos que generan tal situación. Por primera vez, la investigación de Lucina Jiménez se ocupa de estudiar el comportamiento

de esta “hidra de mil cabezas” representada por el público, siempre diferente a sí misma de noche en noche, de sala en sala, con sus infinitas maneras de apreciar, criticar y disfrutar del teatro, y que, sin embargo, es el primer crítico, el más espontáneo, el más escondido en el anonimato y en el silencio.

La labor de Jiménez en este campo tendría que ser tomada en cuenta en el análisis y críticas de lo que pasa en otras disciplinas afines como, por ejemplo, la arquitectura, que también ha experimentado en los últimos años un alejamiento progresivo y creciente entre diseño arquitectónico-urbano y sus usuarios. Volviendo al medio teatral, mientras se multiplican producciones de todo tipo, se construyen o se adaptan espacios teatrales en todos los rincones de la ciudad y la cartelera registra un número exorbitante de funciones y espectáculos, el público ha emprendido la huida de estos lugares. Gracias al paciente y riguroso estudio de Lucina Jiménez, podemos entrever el camino a seguir para entender y quizás revertir el fenómeno. Jiménez no se queda en el plan de las lamentaciones, sino que se arma de fuerza y valor para bajar del escenario a la sala, entre las butacas, en los pasillos, en el foyer para encarar a este monstruo anónimo que es el público y estudiar su comportamiento, las causas y los factores que determinan este desencuentro, esta actitud de amor y odio, de atracción y repulsión en la relación público-teatro en la Ciudad de México, y trata de encontrar posibles caminos rigurosamente fundamentados en diferentes cuestionamientos y respuestas del público estudiado.

Frente a la magnitud del tema la investigadora delimita su marco de estudio a un periodo determinado, a un “fragmento” de la historia del teatro en México, la década de los 90, y al “teatro profesional,” que la autora define como “aquel complejo de obras teatrales que ha logrado el más sofisticado nivel de organización en su producción, difusión y consumo, alcanzando un importante grado de autonomía y especialización” (27). Dentro del mismo teatro profesional identifica dos vertientes virtuales: la del “teatro de arte” y la del “teatro comercial,” enfocando su investigación sobre la primera, que incluye “las obras teatrales producidas como propuestas y que tienen como principal motivación la creación, experimentación o búsqueda de nuevas formas de expresión artística y temática” (28). Dichas vertientes están asumidas únicamente con fines metodológicos ya que la misma autora reconoce, a lo largo de su texto, que de teatro sólo hay uno y que puede tener o no calidad, sin importar sus motivaciones.

Gracias a la formación y experiencia de la autora tanto en la disciplina antropológica como en la vivencia personal de las tablas, el trabajo de Jiménez se alimenta y sustenta en diferentes técnicas, poco comunes en el campo de la investigación teatral: entrevistas directas con los espectadores y los creadores, fuentes bibliográficas y hemerográficas consultadas, el estudio puntual de las carteleras teatrales en los años que abarca el estudio y el análisis de la infraestructura teatral de la ciudad.

*Teatro & públicos* presenta por primera vez un horizonte de posibles caminos de solución al problema planteado del divorcio teatro-público después de un exhaustivo análisis de las diferentes respuestas a los muchos *porques* que plantea en sus encuestas. Es un trabajo sumamente riguroso que en ningún momento cede o concede a fáciles interpretaciones ni a intereses personales o de grupo. Mucho puede ayudar a quienes, motivados por intereses parecidos a los de la autora, se encaminen por esta senda de análisis y estudio de la problemática teatral. El libro de Jiménez ya se ha vuelto un texto fundamental para muchas universidades y centros de investigación que se ocupan de problemáticas similares tanto en teatros como en museos.

Giovanna Recchia

CITRU (Centro de Investigación Teatro Rodolfo Usigli)

**Zayas de Lima, Perla. *Cultura judía-Teatro nacional*. Buenos Aires: Editorial Nueva Generación, 2001: 126 p.**

Considerar la textualidad dramática como fuente documental y, por consiguiente, la investigación teatral como una vía de acceso al conocimiento de los procesos sociales que caracterizaron la historia argentina, especialmente a lo largo del siglo XX, es el punto de vista tan legítimo como productivo que la autora elige para reflexionar sobre la presencia e incidencia de la cultura judía en la escena nacional. Raza, identidad étnica, memoria, discriminación, xenofobia, antisemitismo, prejuicio o estereotipo son, por lo tanto, algunos de los conceptos que, definidos cuidadosamente en las primeras páginas, atraviesan críticamente la totalidad del libro que nos ocupa.

Eludiendo la pretensión de exhaustividad que supone un relevamiento sistemático, como la unilateralidad resultante de una perspectiva exclusivamente esteticista del análisis del texto, la autora se propone considerar el valor testimonial de la escritura dramática y de la práctica escénica. Para ello, rastrea, en primer lugar, las huellas de la figura del inmigrante judío en las comedias, sainetes, revistas, folletines, aguafuertes y comedias dramáticas de autores no judíos, correspondientes a las primeras décadas del siglo. Al patetismo de la caricatura (que no se diferencia de la que también estigmatizaba a los inmigrantes españoles, árabes y sobre todo, italianos que poblaban por entonces los conventillos ribereños) se sumaban tópicos como el de los enfrentamientos con otros grupos culturales, los conflictivos matrimonios mixtos, la prostitución practicada y administrada por miembros de la colectividad judía. La autora señala que el desprecio del que es objeto el inmigrante de ese origen – denominado genérica e indiscriminadamente “ruso” – puede deberse tanto a cuestiones de orden étnico o religioso como al resquemor y la desconfianza de los criollos frente al aluvión inmigratorio que aportaba tradiciones, lenguas, costumbres y creencias diferentes. Como acertada ilustración del imaginario social que operaba

como contexto de las piezas analizadas, se reproduce un fragmento del artículo “Rusia en Buenos Aires,” significativamente subtítuloado “El barrio de los israelitas,” aparecido en la legendaria revista *Caras y caretas* en 1905.

Se analiza luego el tema en los textos de destacados autores judíos como Samuel Eichelbaum, César Tiempo, Bernardo Graiver y Germán Rozenmacher, entre muchos otros, quienes dan cuenta de conflictos existenciales profundos en una sociedad que, con el transcurrir de los años, fue mitigando su inicial xenofobia: el choque entre los adultos, aferrados a sus prejuicios y su intolerancia, y los jóvenes, que buscan una integración en la cultura argentina que no fuera necesariamente renuncia de las tradiciones heredadas. Como testimonio de la recepción de las obras discutidas se incluye un apéndice con fragmentos de crónicas de estreno aparecidas en revistas especializadas, en los principales diarios de la época y en publicaciones de nítido alineamiento ideológico como *La vanguardia*, *Di Presse* (en idisch) y el semanario católico *Esquiú*.

El tercer capítulo del libro está dedicado al aporte de los principales directores de origen judío. Se consideran a los precursores David Licht y Jacob Ben Ami; nuevamente a Eichelbaum y Graiver; a Max Berliner y su importante actividad en el teatro popular; a Manuel Iedvabni, especializado en el realismo épico; a Lía Jelín y el rescate del varieté en idisch, género de larga y fructífera productividad en los escenarios de Buenos Aires durante las primeras décadas del siglo. Se homenajea especialmente la labor de Jaime Kogan, cuyas ideas sobre el trabajo del actor y la relación entre texto y puesta en escena se citan en el correspondiente apéndice. Por último, se estudian las piezas de Jorge Goldenberg, cuya peculiaridad innovadora se basa en la microhistoria y los testimonios de vida de judíos radicados en la Argentina.

Estimulante punto de partida para ulteriores investigaciones sobre el tema, el libro de Zayas de Lima demuestra, sin posturas empobrecedoramente tendenciosas, que la amplia comunidad judía de la Argentina no sólo encontró en el teatro un espacio participativo de integración y creatividad, sino también un ámbito propicio para discutir y esclarecer colectivamente sus interrogantes existenciales y sus contradicciones ideológicas.

*Beatriz Trastoy*

*Universidad de Buenos Aires*

**Galván, Felipe y Gabriela Inclán, antologadores. *Teatro, Mujer y Latinoamérica*. Puebla, México: Tablado Iberoamericano, 2001: 256 p.**

Si se tratara de una película o novela, *Teatro, Mujer y Latinoamérica* se podría considerar la secuela de *Teatro, Mujer y País*. Aunque los personajes principales han cambiado, el objetivo de la antología, el director y los patrocinadores siguen siendo los mismos. La antología, cuyo propósito es proveer a las mujeres un espacio



propio, es el resultado del esfuerzo colectivo de Felipe Galván – reconocido dramaturgo, docente y empresario teatral – y de cuatro organizaciones universitarias y culturales. El tomo consta de trece obras en un acto y rompe las barreras geopolíticas al incluir una obra canadiense. Entre los otros países se encuentran Argentina, Bolivia, Cuba, Chile, México, Perú y Venezuela con obras que abarcan desde la farsa y la fantasía hasta el teatro del absurdo, el teatro poético, el teatro didáctico y el teatro realista.

Una preocupación constante en varias de las obras es la prepotencia del discurso patriarcal y lo pernicioso que resulta en el desarrollo psíquico, sexual e intelectual de la mujer. *La prohibición de la niña Francia* de Gloria Muñoz (Bolivia), por ejemplo, se remonta al siglo diecinueve para censurar al patriarcado indirectamente. Muñoz critica a los padres que siguen sobreprotegiendo a las hijas con la fiel ayuda de sus sirvientes, cuya mentalidad colonizada les permite colaborar en la empresa subyugadora del amor. En *Miss Gloria*, Lali Armengol (Venezuela) denuncia los concursos de belleza por humillar intelectualmente a la mujer y obligarla a mutilar su cuerpo. Mariozzi Carmona Machado (Venezuela) examina el papel de la mujer en una sociedad patriarcal y plantea la posibilidad de la homosexualidad como respuesta a los problemas de la pareja heterosexual. Cecilia Propato (Argentina) presenta en *Pieza veintisiete* a dos seres marginados, uno ciego y el otro manco, cuya marginalidad no les permite aliarse a las mujeres. Presas de un machismo arraigado, siguen considerando a la mujer una moneda de intercambio. Se inventan a una mujer por la cual se pelean, uno buscando la realización del amor y el otro la satisfacción sexual. Al final, sin embargo, la amenaza de la muerte o partida de uno hace que el otro demuestre abiertamente su dependencia y sugiera una posible relación homosexual. La obra demuestra la dificultad de salirse de los esquemas establecidos en cuanto a las expectativas de los géneros no obstante las circunstancias personales.

La deshumanización es otro tema recurrente en la antología. *¡Perro!*, de Ana Harcha (Chile), dramatiza la incompreensión de una pareja. El inicial intercambio de insultos deteriora hasta el punto de convertirse en sonidos guturales que imitan los ladridos de perro. En el caso de *El pozo que me iluminó la muerte* de Mercedes Farriols (Argentina), lo que deshumaniza al individuo es la vida ajetreada contemporánea. Farriols lamenta que el avance profesional y la adquisición de bienes materiales ocupen un lugar más prominente que lo bello de la naturaleza y los seres queridos que nos rodean. Tal vez el problema de mayor magnitud sea el de los experimentos humanos, el cual María Julieta Ambrosini (Argentina) hace patente en *Entre escombros*. En esta farsa sobre la intervención científica en la procreación, una doctora construye a dos niños de los restos de cadáveres con el propósito de mejorar la especie humana, pero el experimento fracasa cuando las pequeñas creaciones se ensañan contra su progenitora y la matan.

Entre los temas metafísicos de mayor envergadura se encuentran la soledad y el pasar del tiempo. La obra que mejor los desarrolla es *Gilde*, de Soledad González

(Argentina). *Gilde* evoca a la celebrada obra de Beckett *Esperando a Godot* debido ya que dos personajes esperan a un tercero. Durante la espera se hace hincapié sobre el pasado y el gran peso de la soledad. Aunque el final queda abierto, sugiere la posibilidad de que la llegada del ser deseado resuelva el problema de la soledad y la preocupación por estar en pareja.

Las mejores obras, ya sea por sus innovaciones técnicas, por el impacto de sus temas o por sus propuestas escénicas, son *La botella de vino* de Suzanne Lebeau (Quebec), *El pozo que me iluminó la muerte* de Mercedes Farriols y *Zapatos de calle* de Celeste Viale Yerovi (Perú). Cada una de estas obras merece un estudio mucho más profundo, al igual que *La otredad* de Lucía de la Maza (Chile), *Rabia orada con pespuntos verdes* de Ana Ma de Agüero Prieto (Santiago de Cuba) y *Virgen la memoria* de Norma Barroso (México). No cabe duda que la antología representa una valiosa contribución a la dramaturgia hispanoamericana. Lo único que falta es información bio-bibliográfica sobre cada una de las dramaturgas. Dado que ni el teatro ni la literatura surgen del vacío, es necesario contextualizar las obras para conservar la ilusión de que se puede llegar a entenderlas mejor.

*Margarita Vargas*  
*SUNY–Buffalo*