

## Book Reviews

Dauster, Frank. *Perfil generacional del teatro hispanoamericano (1894-1924)*. Ottawa: Girol Books, Inc., 1993. 245 pp.

El título de este texto suena a provocación, en vista de que en el último decenio el método generacional ha sido duramente criticado. En la introducción, "La problemática generacional," Dauster hace una exposición exhaustiva del estado actual de investigación y entra en la controvertida discusión metodológica con alentadora objetividad y claridad. Su facit: ". . . el método generacional parece ser el que mejor se presta a la ordenación de un proceso complicado y nada fácil de manejar. . . . Salta a la vista que el proceso vital, tanto en las artes como en cualquier otro aspecto de la vida, tiene una periodización. De lo que trata el modelo generacional es de descubrir los mecanismos internos de esta periodización, la cual no niega en absoluto ni el carácter de proceso ni la influencia social ni la fundamental contribución individual." En los capítulos subsiguientes, Dauster rebate de manera convincente la recriminación de la crítica, y hace resaltar el análisis de los convencionalismos formales y de contenido de fin de siglo, en especial las contribuciones individuales.

Las tres regiones analizadas—México, Río de la Plata y Chile—muestran considerables diferencias históricas y sociales. No obstante, Dauster descubre paralelismos sorprendentes entre los autores de esta generación. El primer parecido evidente es el hecho de que en su mayoría se trata de literatos; es decir, que se dedican a escribir literatura en primera instancia.

En general el período analizado se caracteriza por el surgimiento de nuevas corrientes de teatro, así como por el afán de crear un teatro nacional y adquirir un repertorio propio. Si bien es cierto que dichos fenómenos introducen procesos teatrales que transcurren de modo diverso, también lo es que llegan a resultados con similitudes extraordinarias. Sólo algunos ejemplos: en Argentina, el teatro profesional intenta asimilar las nuevas corrientes. En México pueden observarse pretensiones similares, aún cuando hayan aparecido un poco antes, menos marcadas y complicadas a causa de la revolución. Existe la misma tensión entre

el teatro establecido y el de masas en las tres regiones; así como existe un vínculo complejo entre el desenvolvimiento del teatro y el proceso político. En México y Río de la Plata se desata el movimiento renovador casi al mismo tiempo, en Chile un poco más tarde. El repertorio de los mexicanos y los argentinos se asemeja increíblemente. Es innegable la influencia del teatro norteamericano y europeo al lado de unos pocos autores locales.

Lo que permite establecer las comparaciones más claras es la manera en la que los autores tratan el realismo. Los mexicanos rechazan el realismo romántico americano y acaban escribiendo un teatro satírico, para después inyectarle una buena dosis de realidad autóctona a este teatro antirrealista y estilizado. En Río de la Plata puede reconocerse un desarrollo similar. El teatro profesional asimila a los renovadores y a fin de cuentas presenta en sus mejores obras un teatro realista muy diferente. En Chile se intenta transformar y modernizar el realismo de fin de siglo y crear un realismo que supere la descripción simple de costumbres. La tensión intrínseca de esta generación, según Dauster, proviene de sus intentos por redefinir el concepto de realismo e introducir una reconciliación entre los convencionalismos tradicionales y las nuevas corrientes. Dice Dauster: "Si hay un tono generacional, es a todas luces la ironía."

La investigación de Dauster entraña gran cantidad de detalles que permiten un juicio más equilibrado acerca de los autores de esa época. Un ejemplo muy interesante: el chileno Acevedo Hernández y el mexicano Bustillo Oro, quienes, en sus intentos de crear un nuevo teatro de crítica social, usan técnicas y medios teatrales desconocidos que claramente se anticipan a la futura influencia del teatro de Brecht.

La particularidad del libro de Frank Dauster estriba ante todo en que aporta un instrumental cuidadosamente definido, el cual posibilitará investigaciones comparadas que por fin permitan la interpretación del teatro en Latinoamérica como un teatro latinoamericano.

*Heidrun Adler*  
*Alemania*

Versényi, Adam. *Theatre in Latin America: Religion, Politics and Culture from Cortés to the 1980s* Cambridge: Cambridge UP, 1993. 229 pp.

Adam Versényi's *Theatre in Latin America: Religion, Politics and Culture from Cortés to the 1980s* is a historical survey covering nearly five hundred years of theatrical activity in Latin America. Beginning with Cortés's conquest of

Mexico in 1521, the study proceeds to look at evangelical theatre, eighteenth and nineteenth century 'popular theatre' and then various dramatic styles and traditions in various Latin American countries from the turn-of-the-century to the present.

Due to its panoramic historical scope, this book stands out as being thorough rather than thought-provoking. It telescopes an impressive range of facts and background information into a manageable, coherent and intelligent volume. Versényi is particularly good at weaving a seemingly seamless narrative in which one historical moment meshes with another. The various strands that he highlights—religion, politics and 'culture'—tie together what might have been disparate threads into a cohesive whole. The way in which he keeps these factors in balance, moreover, enriches his historical overview. He illustrates how theatrical activity cannot be understood without understanding the socio-political, religious and economic pressures that influence it. For that alone, this book is a valuable contribution to the field.

Although *Theatre in Latin America* . . . does not pretend to engage in critical analysis or theoretical debate, there are moments in the study when one wishes that Versényi had reflected a little longer on the politics of interpretation—his own and others. For example, in his section on pre-Hispanic spectacle, he might have questioned the sources he uses for the information on pre-Hispanic 'ritual.' Almost everything we know about these rituals we have learned through the eyes of the conquerors. This does not automatically invalidate the information, but it does pose a need for reflection. This is especially true because, as Versényi notes, the Spaniards were radical strangers to Mesoamericans: "They were of a different language" (18). Versényi compares them to Westerners in Japanese culture who "quickly realize that much of what they have ever done, learned, or experienced is irrelevant and that they must start all over again" (18). Yet, he continues to rely unquestioningly on these sources. In a similar fashion, he does not problematize the use of Western terms such as "theatre" to describe pre-Colombian spectacles: "Theatre and spectacle were an integral part of the maintenance of the [Inca] empire" (15). These questions are not new ones; however, they need to be grappled with. Before one can argue that theatrical elements and spectacle were used by and against the indigenous people, it is necessary to define one's terms. Were the theatrical strategies the same? Did spectacle have the same meaning and function for the indigenous peoples as for the Spaniards or did it reflect radically diverse *cosmovisiones*? Versényi's study would have benefitted from an inquiry, however brief, into these kinds of questions.

Nonetheless, Versényi's *Theatre in Latin America* . . . is a welcome and valuable addition to the existing scholarship on Latin American theatre. It is a

serious, well-documented and highly informative study that will be an important resource for scholars and students of Latin American theatre.

*Diana Taylor*  
*Dartmouth College*

Arancibia, Juana A. y Zulema Mirkin, eds. *Teatro argentino durante el proceso (1976-1983). Ensayos críticos. Entrevistas.* Instituto Literario y Cultural Hispánico. Buenos Aires: Vinciguerra, 1992. 266 pp.

El denominado "Proceso de Reorganización Nacional" se recorta en la historia argentina como período de represión en todas sus formas. Víctima de la ideología dominante oficial, el teatro sobrevivió por el ejemplo de autores y directores que no permanecieron callados y desafiaron el poder del estado y sus mecanismos de censura. El mérito principal del presente volumen es el de ser el primero que recoge estudios críticos dedicados exclusivamente a la dramaturgia del momento. Los estudiosos del teatro latinoamericano y particularmente del argentino hallarán, así, en esta colección de ensayos un mosaico ideológico y cultural que refleja aquella labor teatral.

Ya en los comentarios iniciales, "Notas esperanzadas," Raúl Castagnino anticipa el estudio de obras que son parte de los movimientos "underground." En efecto, en la "Introducción," visión de conjunto cuidadosamente documentada, Juana Arancibia y Zulema Mirkin definen el carácter subversivo que el discurso oficial atribuyó al teatro. Para ello identifican los procedimientos de censura cultural y la siniestra implementación con listas de intelectuales y artistas a quienes se les limitaba la expresión. También proveen comentarios valorativos sobre Teatro Abierto y su propuesta de libertad estética y temática. Los catorce ensayos del libro prueban la existencia y la fuerza de aquel teatro.

El análisis del poder con sus deformaciones predomina en la mayoría de los ensayos. Por ejemplo, en "América deshecha: el neogrotesco gastronómico y el discurso del fascismo en *La nona* de Roberto Cossa," Roberto Prevedi Froelich interpreta la insaciable hambre devoradora de este monstruo que todos han contribuido a crear, como una metáfora grotesca de la falsa ideología oficial. También Mario Rojas examina la naturaleza del poder político en "*Marathon* y el discurso dramático del proceso," donde examina el juego que el Animador controla, con poder absoluto, a través del rito del baile en el que las parejas no tienen escapatoria. Llama la atención sobre los recursos surrealistas del teatro de

la crueldad y del grotesco que crean un discurso desestabilizador del discurso hegemónico de la dictadura. Por su parte, Perla Zayas de Lima desarrolla el tema en "Tres metáforas sobre un país dominado," estudio de *La nona*, *Extraño juguete* y *Convivencia*. Con una valiosa documentación periodística, analiza la recepción de las obras en el momento del estreno y la relectura a la distancia. Reconoce el éxito de Cossa, Torres Molina y Viale al concebir claves alegóricas y símbolos políticos, de los que eran conscientes, pero que, en efecto, los liberaron de la censura.

Otros críticos abordan el estudio del tema del poder desde la perspectiva del autoritarismo. Enrique Giordano, en "*La malasangre* de Griselda Gambaro: un proceso de reconstrucción y recodificación," expone los mecanismos de victimización que controla el Padre, encarnación de la violencia de la autoridad, y la construcción de un nuevo personaje femenino en posición de enfrentamiento que desafía la centralidad masculina. Por el análisis de los niveles verbales y no verbales del texto, percibe dentro de la dramaturgia gambariana un proceso de rearticulación de personajes anteriores. En "*El destete* o la simulación en la lucha por la vida," Osvaldo Pellettieri analiza la estética de Ricardo Halac teniendo en cuenta el humorismo como medio de simulación y la transgresión realista de los procedimientos del vodevil, con el fin de explicar el autoritarismo de la clase media que impide la independencia de los hijos. Al comparar la pieza con otras del mismo autor, el crítico apunta al referente político.

Algunos ensayos ofrecen evidencia de la preocupación de los dramaturgos por expresar los estragos que la represión provoca en las relaciones humanas. Tal es el caso de "*La luna en una taza: fragmentación de la esperanza*," en el que Marta Lena Paz se concentra en la distorsión de las relaciones cotidianas que sobreviene cuando tienen lugar acciones despreciables como la delación. El ensayo es una aguda interpretación de la perspectiva de Beatriz Mosquera sobre los valores humanos dentro de un contexto donde todos son víctimas. Dentro del mismo referente conflictivo, Graciela Susana Puente intenta explicar el tema del espacio humano y la identidad, en el ensayo "Situación de re-encuentro en *Príncipe azul* de Eugenio Griffiero," con énfasis en la nota optimista.

Aunque en la mayoría de los estudios hay una dosis de referencias a la violencia, ésta está tratada particularmente en "Aspectos del realismo exasperante en *Telarañas* de Eduardo Pavlovsky" por Daniel Altamiranda, quien hace un análisis descriptivo de técnicas realistas, expresionistas y absurdistas para definir la propuesta del título y establecer un paralelismo entre la violencia de la obra y la de la realidad. Otro tipo de violencia es el que propone Matías Montes-Huidobro al analizar *Matar el tiempo* en "Poder o no poder: la argentinidad según Carlos Gorostiza." Explica el nexo entre la agresión sexual y la agresión política. Con ello define la violencia, el sadismo y la morbosidad del juego erótico de la

pieza como una alegoría de la potencia e impotencia frente a los mecanismos de represión. La preocupación de los dramaturgos por la ceguera y el quietismo referente a la situación política se refleja en varios de los ensayos. Darrell B. Lockhart, en "Pasos para negar las realidad: *Cumbia morena cumbia*, de Mauricio Kartun," hace un detallado estudio, a veces repetitivo, de la deictización y la anaforización del discurso para interpretar la actitud de los personajes de no compromiso con la realidad, espejo del referente social. El ignorar que "aquí pasan cosas," es también el meollo del ensayo de Nora Mazziotti, "Lo cotidiano enardecido. *De a uno* de Aída Bortnik." El almuerzo dominical y la mesa, el mantelito blanco y el vals criollo son signos que proveen a la crítica claves para su penetrante análisis sobre la reescritura del costumbrismo tradicional en un nuevo costumbrismo deformado que sirve para recrear el discurso oficial y la ceguera de los individuos. El mensaje contra la ausencia de conscientización de lo que pasa está igualmente presente en otras obras. El ensayo de Jean Graham-Jones, "Decir 'no': el aporte de Bortnik, Gambaro y Raznovich al Teatro Abierto '81," trata este tema en *Papá querido, Decir sí y Desconcierto*. Propone que las tres distintas situaciones—la conversión del individuo en objeto de la programación de otro, la complicidad de la víctima en su propia destrucción y la pérdida de la subjetividad—no son sino resultado de permitir el ejercicio del poder de lo que se nos opone. En "Viale y las estrategias mortíferas de la clase media," Gustavo Geirola cita a un número de críticos para considerar las constantes en las obras del dramaturgo y las relaciones de su teatro con el público, especialmente con el público burgués que busca el escapismo.

Cierra el libro "Entrevistas" a los dramaturgos con preguntas sobre su labor teatral, la presión del contexto socio-político, el fenómeno del Teatro Abierto y su mensaje a los nuevos dramaturgos, junto con una "Bibliografía" de las obras de los dramaturgos. La inclusión de estudios sobre cinco dramaturgas—Bortnik, Gambaro, Mosquera, Raznovich y Torres Molina—es sin duda un reconocimiento significativo de las voces de las mujeres.

Aunque el lector perciba desigual profundidad crítica en los ensayos, el conjunto de ellos constituye, sin embargo, la realización de un encomiable proyecto. Gracias a la visión de las editoras, a la diversidad de perspectivas interpretativas y al valor de las obras estudiadas, el volumen logra definir el sistema teatral argentino de un período tan controvertido como complejo.

*Madga Castellví deMoor*  
*Assumption College*

Feyder, Linda, ed. and introduction. *Shattering the Myth: Plays by Hispanic Women*. Selected by Denise Chávez. Houston: Arte Público Press, 1992. 255 pp.

One might find "utopian" Linda Feyder's claim that literature that challenges stereotypes and unmasks patriarchal, misogynist, racist discourse can actually "create a broader, freer space for women's identity and cultural development" (5). In the six plays comprising the anthology *Shattering the Myth*, however, theatre art is skillfully employed to articulate the personal and political struggles of Hispanic women that only recently have been given space in academic and critical studies. These works reveal the historical and contemporary nature of the processes of reinterpretation, affirmation and resistance to cultural and linguistic traditions that have enriched and strengthened, as well as hindered, the "growth of the new generation of Hispanic women" (5).

In her introduction, Feyder outlines the questions and conflicts common to the plays, all written between 1986 and 1991, and performed or read in theatres in the United States. As Feyder explains, they reflect a generation of Hispanic-American women with ties to the cultural legacy of the countries from which their parents emigrated, but who exist in a present marked by conflictive and ambivalent relationships to their bilingual, multicultural selves and realities.

The presence of the body of a woman of color is central to each of these plays. Characters maneuver to position themselves within, gain control over or move out of the social spaces in which they exist. Strong images and skillful use of language show these women's social positions and bodies to be marked by religious, racial, patriarchal, economic, linguistic and gender discourses—discourses these plays move to deconstruct and "shatter." As this theatre gives voice to the oral tradition of Hispanic females, the characters and the spectator/reader discover that these women have "always been critical and rebellious of their social lot, always creative and subversive" (6).

The six plays constitute a heterogeneous grouping that underscores the multiple nature of feminisms within Hispanic societies. In the first, *Shadows of a Man* by Cherríe Moraga, the position of the "Hispanic" Father is occupied by a variety of male figures. The shadows of the father, the brother/son, the priest, God and the crucified Christ loom (literally and figuratively) over women's lives and spaces. The youngest daughter, Lupe, confesses to herself in the mirror what she cannot tell the priest in confession, thereby revealing the conflicts, guilt and shame that she suffers: "Sometimes I think I should tell somebody about myself" (12). This, the first line of the first play, sets the stage for each of the plays and characters to follow: women discovering themselves and who, by speaking to each other, realize the shared nature of their oppression as women. The paths

they choose to follow differ. Re-evaluation and rejection of weighty tradition bring them—especially the daughters—to speak and act in ways seemingly scandalous to their mothers, but that are a matter of survival for them.

The appropriation of woman's body for herself is a recurrent theme in this anthology (the Frida Kahlo painting on the bookcover sets the tone). In *Miriam's Flowers*, by Migdalia Cruz, the protagonist Delfina literally carves flowers onto her body with razor blades in order to feel, in an attempt to deal with the senseless death of her brother. Set in the South Bronx, the stage is comprised of a series of altars—in the home, the church, the funeral home—decorated with statues and candles that give a sense of repentance and sacrifice. Rich in visual images, emotionally intense, tragic in tone, this play shows both men and women to be victims of cultural and social realities that leave the members of this Puerto Rican family without the ability to feel, even as they move toward ultimate destruction.

In contrast, in Caridad Svich's *Gleaning/Rebusca*, dialogue is the key element in revealing the characters to themselves and to the audience. Seemingly suspended in time, Barbara and Sonia, Cuban-American roommates residing in Florida, meditate on their realities and relationships as single women with a foot in each of two cultures. In *Simply Marta or The American Dream*, Josefina López chooses a very different theatrical style that incorporates many elements of popular, consumer culture. The play's dramatic structure—a fast-moving series of twelve scenes—and its humorous and satirical tone—one that underscores the "absurdity" of some Mexican-American religious and familial traditions (especially as they pertain to women)—are reminiscent of the play *The Eternal Feminine* (1972) by the Mexican Rosario Castellanos.

*My Visits With MGM (My Grandmother Marta)*, by Edit Villarreal, also underscores the continuity of "feminist" thought between Mexican and Mexican-American women. We see women shaping their lives according to their own systems of values, whatever the price. Present and past coexist on stage through the use of dreams, apparitions and conversations between young Marta Felix and her dead grandmother, Marta Grande, who crossed the U.S.-Mexico border during the Mexican Revolution of 1910. Progressive, (refreshingly) strong and free in spirit, Marta Grande also points out the absurdity of many social and religious traditions that restrict women's and men's options in life: "If this weren't so ridiculous, it would be embarrassing" (192). In her person, the spectator/reader, as well as Marta Felix, recover the rebelliousness, independence and power of the Hispanic female. As in *Simply Marta*, the tone is humorous, creating a sense of hope for a future in which bilingualism and multiculturalism are assets instead of hindrances.

The final play, Diana Sáenz's *A Dream of Canaries*, is described as "a time-displaced tale about the weak and oppressed in a militaristic society," (8) in which government corruption, unchecked military power, torture, homosexuality and prostitution serve as themes to reveal the soul-searching and attempts at survival of characters living on the fringes of that society. The play is populated by types (the soldier, the prostitute, the corrupt town official), but not all are stereotypes. Rather, the marginalized, the victims of corruption and violence, demonstrate a strong consciousness and will to resist.

*Shattering the Myth* is an appropriate title, for this play anthology details the process of breaking images in order to create more realistic ones that will "forge a new culture through art and the empowerment of women" (8). The collection's only limitation is also part of its richness: the use of both English and Spanish. Only two authors address the bilingual nature of the plays by suggesting subtitles for stage productions. Nonetheless, Feyder and Chávez have selected theatre pieces that exemplify the personal and political commitment of Hispanic-American women to continue shattering myths and opening new spaces for women's art and lives.

Roselyn Costantino

Pennsylvania State University-Altoona

De Costa, Elena. *Collaborative Latin American Popular Theatre: From Theory to Form, From Text to Stage*. New York: Peter Lang, 1992. 175 pp.

Elena de Costa's study of the collaborative theatre movement in Latin America, from the 1960's on, defines and evaluates the characteristics, praxis and impact of popular theatre in the context in which it occurs. Specifically, de Costa considers the collective experiences of troupes like *Libre Teatro Libre* (Argentina), Buenaventura's *Teatro Experimental de Cali* (Colombia), the Chilean *Teatro Poblacional*, and the post-revolutionary popular theatre in Cuba and Nicaragua. The first chapter provides the theoretical framework. As sources for the analysis of participatory theatre in Latin America, de Costa uses Paulo Freire's *Pedagogy of the Oppressed*, with its message of liberation through education, and Augusto Boal's *Theatre of the Oppressed*, which proposes to turn spectators into actors in order to promote awareness of their social situation.

Experimental theatre aspires to denounce and protest against social injustice in urban and rural areas throughout Latin America. To achieve its goal,

collaborative theatre requires the participation of the audience which, along with the actors, embarks on activities of mutual learning. The target audience—students, workers, peasants who are often illiterate and have no previous theatrical experience—contributes to the writing of a dramatic text, if there is one, or provides input in all aspects of the collective creation of the performance text. In this manner, the popular co-participants take over the role of the protagonist to reflect and try out solutions to their own social problems, a process of consciousness-raising that enables them to prepare for action toward liberation in the real world. Because this basic premise is fundamental to the study of the particular nuances in the praxis of the various troupes considered, de Costa's text becomes somehow repetitive, but necessarily so. The text becomes more contextualized in the analysis of collaborative theatre during Pinochet's repressive regime in Chile, of a state-controlled theatre in Cuba and of a freer post-revolutionary theatre in Nicaragua.

The concluding "Postscript" has a double purpose. First, the author answers a nagging question that arises during the reading process: can collaborative theatre really help to change society? De Costa concludes that collective drama alone cannot guarantee such an outcome, but together with other social avenues it contributes to the attainment of a more just society, one that reflects horizontal participation rather than vertical imposition. Second, the author offers a glimpse of what popular theatre collectives will be like in the future. De Costa already senses a return to a theatre that is more humanizing and less socializing, the reappearance of a single author and the predominance of written texts over collectively-debated performance texts. This will lead to plays with more fully drawn characters that emphasize basic human emotions. Although still important, social concerns will not constitute the entire basis of the experience of the characters.

One tangible consequence of collective theatre creation is that the gap between elite and popular theatre has been bridged. More people have acquired a taste for drama. In fact, the same audience that is presently engaged in participatory theatre production is now demanding a greater variety of artistic forms, concludes de Costa.

This book is a welcome addition to the growing number of studies on popular theatre in Latin America. The information on specific directors, troupes or the praxis of participatory theatre in a given country is particularly useful. The selected bibliography enhances even more the value of this text which, in my

opinion, should become a necessary reference book for scholars and students interested in the history of popular theatre in Latin America.

Willy O. Muñoz

Kent State University

Weiss, Judith, Leslie Damasceno et al. *Latin American Popular Theatre*. Albuquerque: U of New Mexico P, 1993. 269 pp.

En años recientes ha ido cristalizando el creciente interés en la cultura popular latinoamericana con la publicación de varios estudios que ponen de manifiesto la complejidad y heterogeneidad del tema. Entre los textos disponibles hasta el momento no había ninguno dedicado exclusivamente al teatro. Sólo *Memory and Modernity: Popular Culture in Latin America* de William Rowe y Vivian Schelling (1991), quizás el más ambicioso en sus planteamientos teóricos y en sus alcances disciplinarios, llega a incorporar dentro de su visión panorámica algunas observaciones sobre la relación entre la cultura popular y la actividad dramática en Latinoamérica.

*Latin American Popular Theatre* viene oportunamente a explorar esta relación en forma lúcida, llenando así el vacío académico correspondiente a la contextualización del Nuevo Teatro Popular. Comparte algunos rasgos con el estudio anteriormente citado, tales como el enfoque interdisciplinario, el manejo de conceptos claves (aculturación, sincretismo, transculturación, mestizaje), los aportes teóricos de Antonio Gramsci, Jesús Martín Barbero y otros investigadores afines, la visión cronológica de procesos y acontecimientos significativos, y particularmente la noción de que la cultura popular cumple una función liberadora en la tarea de crear una nueva sociedad.

El tratamiento, ampliación y profundización de estos aspectos y otros adicionales en lo que concierne específicamente al Nuevo Teatro Popular en Latinoamérica hace que la presente aproximación a cargo de seis miembros de la Asociación de Trabajadores e Investigadores del Nuevo Teatro esté llamada a ser una obligada fuente de consulta para los interesados en este campo. Como lo dice el prefacio, constituye el primer estudio comparativo hecho por un equipo de investigadores de teatro que incursionan en las humanidades y las ciencias sociales con el objeto de establecer correlaciones entre el desarrollo del teatro popular en América Latina y los factores de carácter histórico y social que han contribuido a este proceso (vii). La orientación responde, entonces, a la

necesidad de contar con un marco de referencia que permita contextualizar, dentro de una perspectiva diacrónica, los componentes, tendencias y manifestaciones que han convergido para el desenvolvimiento del teatro popular en Latinoamérica. En consecuencia, el enfoque del estudio no reside en el análisis de los textos dramáticos *per se* sino en la compleja red de interacciones socio-históricas que inciden en la creación, producción y recepción de los mismos.

El libro está dividido en tres partes. La primera—Raíces del teatro popular—identifica elementos claves en las tradiciones dramáticas europeas, africanas e indígenas que concurrieron en América, destacando "their points of contact, correspondence, crossover, or acculturation in the formation of a syncretic theatre" (12). Examina el surgimiento del teatro americano resaltando la participación indígena en el teatro evangélico, los aspectos sincréticos de las formas dramáticas que fueron desarrollándose y la contribución afroamericana,

La segunda parte trata del teatro urbano. Analiza la hegemonía europea de las clases letradas en el período colonial con relación a la infraestructura del teatro urbano desde el punto de vista del espacio, de su organización social, su filiación y patrocinio, las raíces del teatro comercial y las formas dramáticas existentes (loa, entremés, zarzuela, género chico, etc.) Contrasta estas expresiones con las voces populares y sus manifestaciones ideológicas, producto de una nueva consciencia americana en la que entran a jugar un papel importante asuntos de raza, clase y nación, y que se traduce en la utilización de lenguas y temas aborígenes y en la incorporación de sectores marginados.

La tercera y última parte se centra en el Nuevo Teatro Popular. Define qué se entiende como tal, señala sus objetivos y principales tendencias, y examina el impacto de factores históricos, políticos, y sociales en la evolución de esta corriente de la actividad dramática latinoamericana (las relaciones entre los Estados Unidos y Latinoamérica, la revolución cubana, los movimientos revolucionarios y la migración, por ejemplo). Analiza su organización, repertorio, temas y tipos de dramaturgia (individual y colectiva). Presta particular atención a la ideologización del espacio dramático y al teatro en su doble dimensión estética y educativa, y subraya el papel fundamental de los diversos festivales y simposios. La última sección—Caras del Nuevo Teatro Popular—se ocupa del teatro Escambray (Cuba), el teatro nicaragüense, CLETA (México), la União e Olho Vivo (Brasil), con menciones adicionales al teatro incidental y al drama ritual. Las once fotografías de puestas en escena de autores y grupos representativos que se encuentran al final de la primera parte del libro tal vez hubieran quedado mejor ubicadas al comienzo o al final de esta última sección.

Los temas tratados son examinados desde una perspectiva ideológica que abarca una serie de oposiciones fundamentales: lo dominante vs. lo marginal, lo

foráneo vs. lo autóctono, la escritura vs. la oralidad, lo rural vs. lo urbano, lo hegemónico vs. lo contra-hegemónico, la libre expresión y creatividad vs. la represión, etc. Además de los estudios de Gramsci y Martín Barbero ya mencionados, la introducción señala a Lucien Goldmann, Armand Mattelard, Néstor García Canclini, Bonfill Batalla, Roger Batra y Carlos Monsiváis como los pilares del fundamento teórico que moldea la aproximación histórica y que contribuye a elucidar los puntos relacionados con la cultura popular, la política cultural y la comunicación de masas. Los aportes de Augusto Boal y Enrique Buenaventura sirven de base para analizar el problema de la hegemonía como elemento clave en el teatro popular. Igualmente estudios de Jean Franco, Hernán Vidal y otros investigadores, aunados al trabajo de Angel Rama y Alejandro Posada en décadas anteriores, contribuyen al tratamiento de aspectos relacionados con la historia intelectual y la historia social de la creación cultural (1-3). Este sólido entramado conceptual permanece implícito en su mayor parte a lo largo del estudio, lo que por un lado evita sobrecargar la lectura con un exceso de citas y referencias, aunque por otro presupone que los/as lectores/as estén familiarizados en cierta medida con los detalles de los correspondientes lineamientos teóricos incorporados al análisis.

Dada la complejidad del tema y la envergadura del proyecto, el cuidadoso y consistente manejo de la terminología y del material por parte del equipo facilitan el acceso al análisis. Es patente el esfuerzo por aclarar, especificar, delimitar y trascender en lo posible los puntos que han suscitado mayor polémica en este campo. Tal es el caso, por ejemplo, del concepto de "lo popular," que se examina y aplica sucesivamente desde cuatro ángulos diferentes y perfectamente viables. Igualmente, a pesar de las consabidas dificultades para recopilar la evidencia suministrada por las formas orales residuales y documentos de diversa procedencia y antigüedad, los investigadores llevaron a cabo una acertada labor de articulación del material disponible que lleva a reconsiderar y apreciar una indiscutible continuidad histórica en el proceso de convergencia de las tradiciones e influencias que han incidido en el desarrollo del nuevo teatro popular latinoamericano.

Finalmente, *Latin American Popular Theatre* es también un estudio rico en sugerencias para futuros investigadores. Dado que deja inexploradas las relaciones entre las formas populares y la cultura de masas dentro del teatro popular, es necesario contar con estudios que estén orientados en tal dirección. Igualmente valdría la pena preguntarse cómo incorporar el aporte de la semiótica teatral a una aproximación socio-histórica del teatro popular. Tal vez la respuesta se encuentre, como lo sugiere John Fiske, en reconocer en los elementos de la cultura popular el potencial de construir "oppositional meanings" que cumplan una función de resistencia semiótica a los valores hegemónicos. Los estudios que

se hagan según estos lineamientos prometen validar, refinar y particularizar los planteamientos adelantados por esta valiosa investigación.

C. Lucía Garavito  
Kansas State University

Pellettieri, Osvaldo, ed. *Teatro y teatristas. Estudios sobre teatro iberoamericano y argentino*. Buenos Aires: Editorial Galema/ UBA, 1992. 281 pp.

Los ensayos incluidos en este volumen corresponden a una selección de las ponencias presentadas en el *I Congreso Nacional de Teatro Iberoamericano y Argentino* celebrado en Buenos Aires en agosto de 1991 y patrocinado por GETEA (Grupo de Estudios del Teatro Argentino) y CITI (Centro de Investigación de Teatro).

El volumen está organizado en cuatro secciones. En la primera, se incluyen ensayos "Sobre teoría teatral latinoamericana." La segunda, y más extensa, se centra en "Teatro argentino." Dos breves trabajos constituyen la tercera denominada "Práctica teatral." La cuarta sección cubre el área de "Teatro iberoamericano." Pese al intento de organización temática, como la mayor parte de los volúmenes de ensayos fundados en congresos, *Teatro y teatristas* carece de unidad temática. En cada una de las secciones tampoco se buscó una unidad de la misma, prefiriendo, al parecer, seleccionar trabajos cuyo aporte individual era, a juicio del editor, significativo para algún aspecto de los múltiples que encierra el estudio del teatro, tanto en cuanto textos dramáticos como textos espectaculares.

En la sección teórica se cubren problemas vinculados con la estructura dramática (José R. Varela, Aldo Rubén Pricco), otros con teoría de la recepción (Liliana B. López, Mirta Arlt) y, en fin, otros con aspectos tan diversos como el "terrenario" (Gastón Breyer) o la "refundición" (Graciela Balestino de Adano con Marcela Beatriz Sosa). A esta sección teórica en realidad también corresponden los ensayos de Osvaldo Pellettieri (sección sobre "Teatro argentino") y de Roger Mirza sobre modelos o paradigmas en relación con instancias en la historia del teatro, el de Kirsten F. Nigro sobre "narrativa" del teatro femenino y el de Nel Diago sobre la crítica. Estos tres últimos están ubicados en la cuarta sección. En lo que respecta al teatro argentino, los trabajos cubren problemas relacionados con modelos para la reescritura de la historia del teatro, crónicas informativas sobre sucesos del teatro argentino, varios análisis textuales o teatrales y un par

de ensayos que tocan temas que recurren en varios autores. Los ensayos constituyen contribuciones a la historia del teatro argentino en su dimensión práctica o documental. En esta sección es una novedad la inclusión de dos ensayos sobre el teatro de Julio Cortázar. En la cuarta, además de los trabajos mencionados sobre el teatro femenino y la reflexión sobre la crítica, se incluyen ensayos sobre teatro español de la guerra civil, del Uruguay y Paraguay, y un análisis de *El día que me quieras* de Cabrujas.

Algunas de las ponencias seleccionadas trabajan en profundidad el tema elegido, otras se limitan a ser bocetos o apuntes de trabajos por desarrollar. El volumen es una buena muestra de la multiplicidad de intereses de los investigadores. Hubiera sido preferible, sin embargo, una mayor selección y ampliación de los trabajos.

El GETEA ha continuado con admirable regularidad su actividad de organizar congresos internacionales y de publicar tanto los materiales de los congresos como las investigaciones sobre teatro llevadas a cabo en Argentina. En conjunto, bajo la dirección de Osvaldo Pelletieri, el GETEA lleva a cabo uno de los proyectos colectivos de investigación del teatro latinoamericano más ambicioso, proyecto que incluye proponer nuevos modelos de análisis—tanto de lo dramático como de lo espectacular—, analizar textos y espectáculos específicos, conceder importancia al proceso de producción teatral, reconstruir episodios de la historia del teatro argentino tanto en Buenos Aires como en provincias, y establecer relaciones de instancias del acontecer teatral argentino con las tendencias teatrales internacionales. *Teatro y teatristas* es una contribución importante en este programa.

*Juan Villegas*

*University of California, Irvine*

Kurapel, Alberto. *Carta de ajuste ou Nous n'avons plus besoin de calendrier*. Québec: Humanitas Nouvelle Optique, 1991. 144 pp.

A. Kurapel, apodado "Le Guanaco gaucho," nació en Santiago de Chile en 1946 y se exilió en Canadá después del golpe de estado de 1973, donde fundó *La Compagnie des Arts Exilio*. Sus actividades como autor, actor, traductor y performer han tenido repercusión preferentemente en Canadá y Estados Unidos, aunque ha participado de encuentros en algunos países de Latinoamérica. Sus búsquedas como artista están orientadas a un teatro pluricultural, cuya

problemática central es el exilio y sus consecuencias, razón por la cual la memoria es uno de los espacios "culturales" y personales más visitados por sus interrogaciones artísticas.

Si *Carta de ajuste*, como los otros espectáculos de la *Compagnie*, confrontan la experiencia política de la memoria en castellano y francés, el texto que nos ocupa no atiende (solamente) a las necesidades de un bilingüismo exigido por la recepción. En efecto, tanto las "digresiones" a manera de prólogo, suscriptas por Alfonso de Toro, como los apuntes a la "puesta en acción" y la escueta reseña biográfica de Kurapel, están en ambas lenguas (de las cuales el castellano—paradójicamente—parece tratarse con mayor descuido, especialmente en la puntuación); parece, pues, querer generalizarse de este modo la experiencia de lo que es, al mismo tiempo, efecto del desarraigo y ámbito del encuentro.

Sin embargo, no puede leerse *Carta de ajuste* (presentada por primera vez el 16 de junio de 1989) con los protocolos inherentes al texto dramático: si bien se mantiene la institución de la autoría, atribuida a Kurapel, no se trata de la publicación de un texto para ser luego libremente retomado y "montado" por un director u otro grupo, sino de un "documento" que da cuenta de un acontecimiento, una performance, del que se testimonia ahora su texto espectacular tal como fue presentado por la *Compagnie*. Se reproducen así el programa, con sus respectivos créditos, el gráfico estructural (aparentemente atendido a las dimensiones de un escenario tradicional), las fotografías de algunos momentos de la pieza, y sobre todo detalladas acotaciones escénicas sobre el uso de la música, la iluminación, las diapositivas y las proyecciones cinematográficas.

La traducción y sus (im)posibilidades configuran un espacio que no es meramente el contenido de la propuesta, sino su misma configuración como performance, al punto tal que es asumida metateatralmente. Con poemas y entrevistas a diversos poetas que atraviesan el tema desde puntos de vista no convergentes, un ciego con su lazarilla deambulan, acuciados por el retorno y la repetición, en un espacio mnemónico fragmentado, en cuyo fondo una bailante gesticula una cuenca y un cargador ritualiza el transporte camuflado de los cadáveres, para terminar todos ellos encerrados en sus ataúdes.

Una serie de notas al texto y la bibliografía sobre Alberto Kurapel completan esta edición.

*Gustavo Geirola*  
*Arizona State University*

Pellettieri, Osvaldo, ed. *De Lope de Vega a Roberto Cossa (Teatro español, iberoamericano y argentino)*. Buenos Aires: Galerna/Facultad y Letras (UBA), 1994. 234 pp.

Este libro presenta las ponencias del *Primer Coloquio Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino* realizado en Buenos Aires en agosto de 1992 por GETEA (Grupo de Estudios de Teatro Argentino de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires). En 1992 se conmemoraban los 500 años del descubrimiento de América; de ahí que la propuesta del evento fuera la reflexión sobre el diálogo entre dos culturas.

En la primera parte, *Circulación y recepción del teatro en Buenos Aires*, Nel Diago historiza la visita, la radicación y la influencia de compañías españolas desde fines del siglo XIX hasta los años 40. Jorge Dubatti estudia el teatro del español José Echegaray en Buenos Aires (1877-1900), sostiene que es de carácter post-romántico y que "acompaña la modalización del melodrama hacia el realismo" (37). Además, Dubatti analiza la relación intertextual entre *El gran Galeoto* y *Próspera*, esta última del dramaturgo argentino David Peña. Patricio Esteve llega a la conclusión que las influencias del teatro español de la posguerra, desde los años 60 a los 80, se reducen principalmente a la de Arrabal en autores como Gambaro, Pavlovsky y Adellach. La ponencia de Francisco Javier cierra la primera parte, presentando la descripción del panorama teatral argentino en el momento de los estrenos paradigmáticos: *El adefesio* de Rafael Alberti y *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca, analizando asimismo sus novedosos aportes.

En *Relaciones entre el teatro argentino y español*, Osvaldo Pellettieri estudia comparativamente los campos intelectuales de Argentina y España, observando las limitaciones particulares que presentaba este último; su estudio parte de la recepción que tuvo Osvaldo Dragún en la España de los 60 y de las impresiones que se llevaba José María de Quinto de Buenos Aires en 1965. Asimismo, Susana Cazap distingue al sainete español del sainete criollo, notando que frente a la comicidad de situación del primero, el sainete criollo intensifica la comicidad de caracteres. Luis Ordaz, Ana Ruth Guistachini y Marina Sikora reflexionan sobre los orígenes de las "revistas de actualidad porteñas" a fines del siglo pasado. Guistachini afirma que una de las principales características respecto a la revista española es la intensificación de la intención política, didáctica y mensajista; también plantea la productividad posterior de la revista criolla. Sikora, por su parte, analiza "textos que mediante la caricatura y la parodia, censuran dos momentos de la realidad política argentina" (108): *El sombrero de Don Adolfo* de Casimiro Prieto Valdés y *Don Quijote en Buenos Aires* de Eduardo Sojo, obras que establecieron las pautas de la revista porteña.

En *Teatro español y teatro latinoamericano*, Edda de los Ríos historiza el teatro paraguayo teniendo en cuenta los antecedentes para-teatrales guaraníes, el teatro misionero, el teatro colonial, la época de la independencia y el siglo XX, distinguiendo dos de las que constantemente reaparecen: la del teatro de habla hispana y la del habla guaraníca. Cristina Landó y Jorge Pignataro Calero estudian el teatro uruguayo desde sus orígenes, teniendo en cuenta los intercambios producidos con el teatro español. Landó focaliza su trabajo en la creación de la Comedia Nacional, mientras que Pignataro Calero enfoca su estudio en el teatro independiente. María Soledad Lagos de Kassai reflexiona sobre la búsqueda de nuevos lenguajes dramáticos en los espectáculos de creación colectiva de Chile en los 80, teniendo como referencia a la vanguardia española.

En la última parte de esta publicación, *El teatro entre la historia del mito*, Mirta Arlt sostiene que "el mito de don Juan contiene en diversa medida mitos arcaicos" (180), y estudia su intertextualidad con el Minotauro. David W. Foster investiga cómo se lleva al espacio escénico la articulación verbal y discursiva de los personajes y lo que esto significa respecto a la realidad socio-histórica en tres piezas latinoamericanas: *Gris de ausencia* de Roberto Cossa, la versión de *Caín* de Edson Bueno y *Quintuples* de Luis Rafael Sánchez. Miguel Angel Giella diserta sobre la problemática del exilio, la emigración, el desarraigo y la transculturalización en *La otra orilla* de Jorge Díaz. Por último, George Woodyard analiza tres obras que a través del intertexto histórico se acercan a situaciones políticas contemporáneas: *Las brujas de Salem* de Arthur Miller, *El sueño de la razón* de Antonio Buero Vallejo y *Tupac Amaru* de Osvaldo Dragún.

*De Lope de Vega a Roberto Cossa* presenta desde posiciones teóricas y metodológicas diferentes un recorrido reflexivo e informativo del teatro español e iberoamericano, proporcionándole así al lector una lectura sumamente interesante.

Verónica Médico

Universidad de Buenos Aires

Pellettieri, Osvaldo. *Teatro argentino contemporáneo (1980-1990). Crisis, transición y cambio*. Buenos Aires: Galerna, 1994. 188 pp.

Osvaldo Pellettieri nos ofrece en este libro un amplio panorama de los últimos años del teatro argentino, panorama que surge como resultado de cinco años de investigación. Se trata de una colección de trabajos que se inician con

la explicación de un "Modelo de periodización del teatro argentino" en el que se plantean una serie de lineamientos que luego se aplicará minuciosamente en los artículos que incluye la edición. Pellettieri propone la ubicación de las obras a estudiar en un sistema teatral que se relaciona con otras series. El abordaje de los textos se realiza desde cuatro ángulos: estructura profunda, de superficie, aspecto verbal y semántico, lo cual abre la posibilidad de establecer poéticas y explicar los cambios que se producen en ellas. Por otra parte, el estudio de la recepción es una propuesta que permite observar estos cambios en relación con los reclamos del público. Por último, se establecen los distintos períodos de nuestro teatro y sus características dominantes.

Los trece trabajos restantes demuestran la efectividad del modelo, ya que su aplicación le sirve al autor para explicar un texto cuyos cambios no dejan de lado nuestra tradición, generándose en un proceso que implica continuidad. El teatro argentino de los últimos años, según se desprende de este volumen, aparece dividido entre dos tendencias en las que se advierte la continuación de la modernidad concretada en los sesenta y su cuestionamiento.

La primera vertiente se desarrolla en cuatro artículos en los que se analiza *El patio de la Torcaza* de Carlos Maggi, *El destete* de Ricardo Halac, *Paso de dos* de Eduardo Pavlovsky y la relación existente entre la novela y el teatro de Carlos Gorostiza. La lectura de estos trabajos revela la presencia del realismo reflexivo inaugurado en los sesenta y el modo en que evoluciona, incluyendo en algunos casos procedimientos provenientes de otras tendencias como el sainete tragicómico al que se parodia en la obra de Maggi.

La segunda vertiente se advierte, por un lado, en textos que revalorizan los modelos finiseculares, poniendo en escena artificios del sainete y por otro, en la concreción de un tipo de teatro que polemiza en forma más explícita con la modernidad. Se trata de lo que Pellettieri denomina teatro de la resistencia y teatro de la parodia y el cuestionamiento. Autores como Mauricio Kartun y Eduardo Rovner aparecen como ejemplos de la primera posibilidad. En "Mauricio Kartun: entre el realismo y el neosainete," se demuestra de qué manera el autor se inscribe todavía dentro del realismo reflexivo en una pieza como *Pericones*, que prueba su tesis realista a partir de los procedimientos de la farsa, para llegar a trabajar en continuidad con el sainete tragicómico en *El partener*. Ya no parodia como Maggi los artificios saineros sino que los utiliza dentro de las reglas de esta poética para explicar los problemas de la clase media. Lo mismo ocurre con Eduardo Rovner, cuya obra se estudia en "La obra dramática de Eduardo Rovner y el sistema teatral argentino." Si bien transita en sus piezas por el realismo reflexivo, el absurdo satírico y la farsa cómica en *Y el mundo vendrá* acude a una propuesta similar a la de Kartun.

Los alcances del teatro de la resistencia, entendida ésta como resistencia contra la cultura oficial, se ven explicitados en el trabajo dedicado a *Postales argentinas*, donde se muestra cómo la pieza adhiere a una cultura de mezcla en la que la parodia funciona como homenaje, logrando una puesta intercultural que reemplaza a la remanencia de la vanguardia del sesenta. Otra variante del teatro de la resistencia se pone de manifiesto en el exhaustivo análisis de la textualidad de Ricardo Monti, donde se ve su evolución desde el realismo reflexivo para llegar a la concreción de *Una pasión sudamericana*, obra en la cual el autor apela a los 'modelos viejos' y deja de lado el cosmopolitismo de los sesenta para indagar la peculiaridad sudamericana, dándole preponderancia a la palabra como hecho fundamental del drama.

Por último, el teatro de la parodia y el cuestionamiento se explica a partir del estudio de Los Macocos, quienes en oposición al concepto de "teatro bien hecho" y mensajista, recurren a la estilización de los procedimientos del varieté, de fuerte tradición en la Argentina, utilizando formas de actuación propias del actor finisecular.

Todos estos trabajos ponen de manifiesto la productividad de los modelos finiseculares que son utilizados, tanto por la modernidad que los transgrede, como por el teatro que se enfrenta a ella y los retoma. Esto se visualiza más aún en dos artículos que desarrollan ampliamente estos conceptos: "El teatro finisecular y su productividad en la escena argentina actual" y "Cambio y tradición en el sistema teatral argentino de los 90: el caso de la interpretación." Las características de la escena argentina contemporánea y sus tendencias que se ejemplifican de manera contundente en cada artículo aparecen sistematizadas en "El sonido y la furia: panorama del teatro de '80 en la Argentina," que funciona como una síntesis que ofrece una visión de conjunto. Por último, al hablar de "El teatro latinoamericano del futuro," Pellettieri explica cómo esta vuelta a lo finisecular que se observa en nuestro teatro se extiende a otros países de Latinoamérica, constituyéndose en un paso que marcaría la entrada a la propia modernidad. La diferencia con la modernidad marginal de los treinta y los sesenta estaría dada por la ausencia de un discurso hegemónico como resultado de la ideología estética de la cultura de mezcla.

Como conclusión, podemos decir que la lectura de este volumen es insoslayable, ya que abre nuevas perspectivas en la reflexión sobre nuestro teatro.

*Marina F. Sikora*

*CONICET/Universidad de Buenos Aires*