

Decisiones de la máscara neutra: Dramaturgia femenina y fin de siglo en América Latina

Nieves Martínez de Olcoz

Interpretar es escuchar las palabras y defenderlas.

Antonia Sanjuan, dramaturga

¿Cuál es el grito de la máscara en el fin de siglo?

Este ensayo está dedicado a la investigación de la voz contemporánea, a la realidad de su fisonomía o moralidad artística en la labor de dirección, interpretación y dramaturgia de la producción teatral latinoamericana desde los años ochenta y, concretamente, desde su nombre femenino. Se trata de ver cómo dicho trabajo teatral interpela, en el particular momento epistemológico del fin del XX, lo que una joven poeta española llamaría su *servidumbre de vistas*.¹ Desde la precaria perspectiva que todavía podemos tener de estos fenómenos y partiendo de una breve reflexión sobre la teoría estética del siglo capaz de enmarcarlos, mi trabajo propone el análisis y estructuración de nuevas categorías culturales de la escena finesecular en América Latina siempre desde una evaluación de realidades en movimiento.

Enajenación discursiva y resistencia de la representación en el fin de siglo

El siglo XX se despidió con el conocido agotamiento en los modos de representación de amplísimo debate que conocemos como postmodernidad. Nuestra actual conversación cultural se caracteriza por una fragmentación del discurso de efecto enajenante que impide la participación común de un logos. La enajenación discursiva que nos afecta se manifiesta como la imposibilidad de un discurso vinculante que refrende un proyecto sociocultural integrado. Parece tratarse de una consecuencia inevitable de la carrera epistemológica del siglo que en términos de representación se ha definido por una notable ansiedad enunciativa, urgido por hallar esa articulación definitiva del saber. La sucesión de neovanguardias y cuestionamientos naturalistas que desarrolla la contemporaneidad, cada estilo que aparece en

escena, nunca lo hace en términos relativos, hay un presupuesto de *teatro total* confabulado en cada propuesta. Lo que hay detrás de ese esfuerzo deconstructivo del siglo es la pretensión contradictoria de una mediación terminante, de la auténtica postulación de la voz. Las grandes teorías teatrales contemporáneas abordaron la renovación de la mimesis desde la doble y tensa actitud de la exploración exhaustiva de la *vía negativa*, por un lado, y de la hiperrepresentación al tiempo y como respuesta inmediata para una nueva formulación del signo.² La inflación de materiales se agrava en las postrimerías del XX para cubrir el vacío o saturar el espacio con lo que Kermodé llamaría “the sense of an ending.” De alguna forma, – y esto va a tener una gran importancia para el análisis posterior de nuestro corpus – la asignatura pendiente del siglo es, precisamente, las maneras de la relatividad; la preocupación en términos políticos y artísticos, la de la *legitimidad* en los modos de representación.³ El concepto de utopía, inherente al sentido del fin de los procesos, tiene que ver en nuestro siglo con la propia condición de posibilidad del discurso utópico, con la capacidad de reinventar la enunciación semántica de los universos posibles. El hueco de la voz, el fondo sobre el que se perfila la máscara teatral, no es otro que el de esta geografía de la crisis en términos de conocimiento, que en América Latina se agudiza sobre el vacío de la modernidad ausente. Sobre las ya difíciles exigencias del erosionado discurso finisecular, el proyecto latinoamericano carga además con la máxima del bagaje retórico de la modernidad irredenta.⁴ Hasta una de las posibles coartadas de complicidad, el fenómeno de la globalización postmoderna, llega a vivirse como amenaza de las propias señas de identidad o atentado a la singularidad de los procesos históricos.⁵ Desde la década del ochenta, el discurso cultural latinoamericano se ve gravemente afectado por la decadencia del gran imaginario de los sesenta. Con el fin del ciclo cubano, el sentimiento efímero de la democracia de Allende y en la premura nicaragüense, la ciencia política latinoamericana enfrenta la urgente convocatoria de un proyecto de gobernabilidad y consenso sobre el pasado inmediato de las postdictaduras. El dato es evidente para Chile, Argentina o Brasil y la crisis institucional del PRI con el asesinato de Colosio homologan el caso mexicano; podríamos asimismo analizar las participaciones parciales de las culturas centroamericanas en estos ciclos de eterno retorno a la violencia de Estado. En muchos aspectos, la de los ochenta es una cultura del duelo, montada con frecuencia sobre una transición que precipita soluciones y fuertemente desorientada en sus expectativas políticas.⁶ La producción teatral va a luchar en un doble frente contra esta resistencia a la representación y desde la peculiar elocuencia del género en términos de política de la representación. Por un

lado, el teatro se convierte en foro alternativo para los derechos testimoniales de la memoria y de reacción a la impunidad jurídica del terrorismo de Estado, con una contribución fundamental al relato de los hechos sin el que no se puede construir el tratado sobre la patria que está esperando. Se aventuran además tesis políticas para una transición regulada que se hacen eco del fin del discurso de la guerra. En México, una de las mejores muestras de la categoría finisecular, los colectivos culturales recrean mesianismos con fuerza retórica y pragmatismo político desde el trasfondo zapatista, brillantemente articulado por Carlos Monsiváis (174-83). En la década de los ochenta la inteligencia teatral de América Latina, especialmente en Mesoamérica y el Cono Sur, propugna una cultura memorialista, genealógica y un auge del nacionalismo solidario con una fuerte actividad del teatro ritual y antropológico o dramaturgias del origen. Pero el interés fundamental de este proceso está en llevarlo a cabo desde una rigurosa experimentación de las formas escénicas, persiguiendo una *legitimidad de los modos de representación latinoamericanos*,⁷ como una fianza del imaginario que garantice la auténtica metamorfosis de lo real.

Tres son las decisiones de la máscara neutra desde la dramaturgia femenina, para un *teatro de la visión* que legitime los códigos de representación de América Latina en el fin de siglo: la inscripción corporal del signo, la violencia de la representación y la naturaleza *performativa* de las acciones teatrales, entendiendo lo *performativo* en el sentido político que le daría Judith Butler como actuación – teatralidad – que compromete la identidad del sujeto (139-40). El objeto teatral que interesa dentro de este marco es el nuevo cuerpo teatral: femenino, *negativo* (sin obstáculo), transgresor.

El cuerpo femenino como hecho teatral

La dramaturgia femenina de los ochenta pone en escena una categoría representacional cuyo rasgo distintivo fundamental sería la figuración del cuerpo de mujer como espacio donde alegorizar las negociaciones de la cultura. Esta figuración femenina se traduce además en visiones de exceso con dos tipos de vertiente: la sublimación dramática del cuerpo del dolor frente a la inteligencia emocional de la cultura popular de la risa. En ambos casos la violencia de la representación es una estrategia de legitimación, un recurso expresivo, una forma de dar visibilidad a la metafísica del poder y las trampas de la fe del sujeto en el lenguaje de las identidades.⁸ La primera manifestación tiene una muestra notable en las dramaturgias de Isidora Aguirre, Griselda Gambaro o Consuelo de Castro. En su segunda vertiente,

se encuadra toda la producción de Raznovich y la veta más acerada de Berman, por citar referencias de una amplia distribución.⁹ En la primera exposición de esta dramaturgia del 80, piezas como *Retablo de Yumbel*, *Antígona furiosa* o *Del sol naciente* operan sobre la elocuente estética hagiográfica de lo grotesco, la epicidad de la mutilación, el emblema del cuerpo torturado como resistencia al lenguaje, en la poética de Elaine Scarry (45). La violencia en la representación que caracteriza a este corpus no sólo permite denunciar la malversación que el centro de una cultura ejerce sobre sus cuerpos grotescos,¹⁰ sino el “más allá” que la escritora pretende. No solamente se trata de describir el ritual de exclusión de un proceso cultural mediante la violación, feminización o sodomización de un cuerpo como recurso metafórico para delatar la retórica del poder. Para las autoras que nos ocupan el “cuerpo del dolor,” siendo el cuerpo que la ley escribe, es además, y fundamentalmente, la posibilidad de negociar una nueva alianza, otra denominación del *nosotros* que integre centro y periferia. Esta utopía social supone en las autoras de fin del siglo XX una cierta revisión del marxismo, pues no se trata de proponer una suplantación directa del centro por el margen, sino la conquista de un espacio discursivo más amplio mediante la integración de los otros cuerpos y voces en el panóptico de la cultura. Reorganizar por tanto lo visible y lo articulable consiguiendo a través de la escritura un acceso al centro de la enunciación. Lo que hace esta dramaturgia de responsabilidad femenina es representar la conquista de su espacio lingüístico que, necesariamente, ha de pasar por una forma de violencia, pues está forzando el pacto de inclusión que asegura la identidad de una cultura.

En este sentido, la clave del protagonismo cultural de la mujer en el fin de siglo se halla en una coincidencia en la estrategia y recursos de la enunciación de su propio espacio discursivo y el del proceso histórico actualizado.¹¹ La mujer es el portavoz privilegiado del multiculturalismo, de la “modernidad periférica” (Herlinghaus, Walter 11) latinoamericana por su eficacia comunicativa en un momento donde la política de asimilación está cediendo al presupuesto de unidad a través de la diversidad. El discurso femenino conoce los entresijos del difícil protocolo finisecular, que ha de cumplir simultáneamente para producirse los preceptos de genealogía, pertenencia y diferencia.¹² La dramaturgia femenina de los ochenta trabaja sobre la utilidad de la conjunción de las tramas de la mujer y la nación, el imperativo de reescritura del género (sexual o retórico) y de la Historia (con mayúscula). La habilidad de la dramaturga finisecular en Latinoamérica viene a formularse donde el gesto de identidad política de la autora/intérprete puede ser una alegoría perfecta de la identidad nacional, al representarse como una

cuestión de *pertenencia*, donde la adquisición de las señas de identidad implique un acto performativo de cierta violencia (una representación no prevista, improvisada en el seno de la cultura). La patria de la escritora es su género – en declaración de Raznovich –, sobre el presupuesto clarividente de Diana Taylor en la negociación de un performance donde *no hay nación sin género ni cuerpo sin nacionalidad*.¹³

El cuerpo del dolor es una fase necesaria como exigencia de la memoria y la encarnación de las señas de identidad. Pero la cultura femenina del ochenta tiene como objetivo el poder enunciativo. Ha de indagar más.

Arte nuevo de hacer comedias

Para el *corpus* teatral del fin de siglo, la dramaturgia femenina de los ochenta desarrolla una segunda exposición, otra máscara expresiva que forzará la seducción de las tramas en un auténtico Arte Nuevo de hacer comedia.

En *Entre Villa y una mujer desnuda* Sabina Berman trata de desarticular un relato nacional sobre la reconstrucción biográfica de su protagonista. La abusada figuración de la mujer como catalista de la esencia nacional sobre la autoridad de los grandes mitos de la revolución es la cuña de un desplazamiento radical de los principios de enunciación de la cultura. La suerte de ambos relatos, biografía e historia es conjunta. La tesis dramática busca el compromiso escénico – representacional – de ambas. Si un mito femenino debidamente contextualizado (reorientado) debe rescatar el cuerpo de una mujer, puede entonces ser una legítima representación nacional. Si se consigue volver a contar este mito, podremos reescribir la nación.

La violencia en la caracterización del personaje femenino en la pieza de Berman tiene que ver con la significación de un cuerpo oscuro, suerte de sombra o cuerpo de silencio que el cuerpo clásico de la cultura necesita para su propia definición o subsistencia, representado por el antagonismo Adrián-Gina. En la pulsión de la pareja protagonista de *Entre Villa y una mujer desnuda* se está poniendo en juego una revisión de las posiciones enunciativas donde la posibilidad de reorganizar el gesto determina un nuevo pacto de comunicación social. Gina necesita negar a Adrián y su relato. Se trata de destruir los referentes de los grandes relatos nacionales, desarticular sus máquinas interpretativas totalizadoras desde una fuerte revalorización del sujeto (de ahí la insistencia en autobiografías e historias de vida), sujeto que es ante todo un intérprete capaz de una nueva ficción retrospectiva. La figura femenina pasa de ser frontera (es el tratamiento más arriesgado que recibe en el discurso patriarcal), a ser llave, fisura de un enunciado perverso. Esta figura de mujer, camuflado intérprete activo, confabulada desde el espacio que hace

la representación con el de lo representado, aprovecha su condición de sombra para avanzar sobre el cuerpo principal de la cultura y contaminarlo. Su colaboración en la ruina general de las representaciones es fundamental y su capacidad de reacción al desconcierto enunciativo que esta crisis va a generar, avezada en el repertorio de simulación y cancelaciones de la tradicional cárcel de sentido del relato femenino, le permite hacer del vacío, del proceso, una forma de mediación.

Entre Villa y una mujer desnuda viene a escenificar esa dura transacción entre el universo semántico del biógrafo de Villa, desde la caducidad y duelo del ideario de la nación, y la nueva utopía del cuerpo político que Gina construye por la literal transcripción y re-escritura de antiguas coartadas enunciativas. El femenino oficio del secretariado, la servidumbre de la transcripción, va a ser aprovechada como una oportunidad de conocimiento y revisión del saber del otro. Entre Andrés y Gina se plantea una dura cuestión de labia. En su relación llena de manipulación y traiciones, Andrés envuelve el cuerpo de Gina en un abrazo discursivo, de una seducción entre mórbida y caricaturesca que impide la movilidad escénica. Entre las trampas del lenguaje, Gina pierde la voz y Andrés toma su cuerpo. En los intervalos de este melodrama de desposesión, Gina padece otro silencio que mata: transcribe la copia editorial del manuscrito de Andrés, una biografía ficcional del héroe de la Revolución servida como tratado sobre la patria desde el imaginario decaído y traicionado de los sesenta, que es la pluma de Andrés. El amante de Gina mantiene con el héroe de la revolución lo que Paul de Man llamaría “autobiography as defacement” (68-70), la contradicción inherente a todo comportamiento textual, como la necesidad de escapar de la topología del sujeto a través del relato y la inevitable reinscripción de esta necesidad en un modelo especular de cognición con la misma imposibilidad de clausura y totalización. La transcriptora, sin embargo, aprende en profundidad del gesto autobiográfico mexicano, nacional, que contempla en el mismo salón de su casa en divertido metateatro resuelto por Berman. Gina conoce una auténtica catarsis del lenguaje, enfrenta poco a poco la renovación del discurso de la identidad, no tanto como género o modo de escritura sino – muy demanianamente – como propuesta de una forma de lectura o entendimiento del sujeto, de su ansiedad referencial a través de la figura de ficción. Con Villa muere en escena una figura del discurso, un mito nacional, una fábula de identidad con sus políticas de la lengua. Como expresa Foucault en *La verdad y las formas jurídicas*, no es posible concebir la individualidad como un origen puro, velado, distorsionado o reprimido por las condiciones sociales o históricas sino que éstas son las verdaderas sustancias de su

formación. En el paroxismo escénico de esta pieza de Berman, el discurso cultural homogéneo y hegemónico tiene que llegar a su exceso, para reincorporar el margen a la definición de su centro. En la nueva partitura propuesta por Berman, Gina ya no puede ser buscada como campo de batalla ni país hospitalario, en este movimiento de fronteras del espacio discursivo convocado a escena para ser delatado y re-presentado. Se trata de un proceso mesiánico de la cultura perfectamente alegorizado y deconstruido en el juego teatral de la pieza, donde Villa es la voz de la revolución adulterada, falsificada y desorientada en su objetivo político, símbolo de tantos relatos de la nación que ya no pueden avalar el discurso cultural. Andrés no es más que el informante de esa muestra polemista, de impugnación y fracaso, totalmente desautorizada, que hace quebrar la superficie retórica institucional – la campana de silencio del PRI que tanto obsesiona a Berman – denunciando las aporías, los numerosos bloques de exclusión que el agotamiento e ilegitimidad de los modos de representación han dejado fuera del proyecto del estado moderno.

De alguna forma, la transcripción – femenina, negativa, transgresora, aprendida en el propio cuerpo –, la enunciación responsable que Gina acaba ejerciendo sobre el texto de Andrés, atenta contra el archivo del género y la nación, en un teatro del obstáculo donde el objeto es el lenguaje. Comienza una nueva arquitectura del tiempo, otra casa de la escritura, otra habla escénica, otra fábula de identidad del cuerpo mujer/nación.

Café-concierto

El itinerario de la dramaturgia femenina finisecular continúa esta indagación en el afuera del texto, desde el trabajo experimental de numerosos repertorios en activo que se hacen fuertes en arquitecturas urbanas. Es el caso en el corazón negro del DF de Jesusa y el grupo Divas.¹⁴ Este proyecto teatral de café teatro o cabaré fin de siglo investiga hasta sus últimas consecuencias las técnicas de fabulación contemporáneas. Son ante todo escrituras sagaces que invierten la necesaria violencia que supone el ejercicio de un discurso diferente en una estratagema de infiltración. Con frecuencia aceptan como provocación festiva el cuerpo enfermo que la cultura prescribe (travestido, mendigo, prostituido) para ejercerlo con poder o profanación. Intentan enfatizar el añadido que el acto performativo incorpora a la herencia pasiva de una forma en el discurso; supone pasar del papel de receptor, resistente o superviviente al de hacedor. Lumpéricas que perpetran suplicios del placer, la confabulación furiosa del cuerpo secreto en una poética del transformismo que seduce a su audiencia desde el proscenio.¹⁵ Estas partituras

teatrales suponen un cierto abandono de la palabra – como verbo plano – hacia una signatura más simbólica de la imagen como signo pictogramático abierto a la indagación del espectador. El teatro se convierte en laboratorio de las mediaciones entre literatura y poder para la identidad del sujeto, revelando sus mecanismos de síntesis, ahondando en posiciones de escritura, pactos y alianzas de voces. En el cuerpo político del cabaré, el encuentro con el otro se articula como un punto perfecto de amenaza y deseo. Un punto de máxima exposición que entrena al espectador en el envés de un tiempo, formándolo en la clandestinidad del lenguaje, en la alternativa al movimiento cultural del fin de siglo que se mueve entre líneas. El mundo cargado, expresivo y fructíferamente anómalo del cabaré fin de siglo se vierte en la impureza, en el mestizaje de las formas, en la permanencia del mito y la latencia del universo inconsciente. Cada convocatoria nocturna abre las puertas a intemporales zonas comunicantes, a afirmaciones perfectamente identificables con el espíritu de la época y a un tiempo conscientes del peso de la historia. Cada función se despide dejándonos un conjunto de cuadros vaciados de poder, reducidos a su ahora ya ostensible osamenta estructural y, por tanto, conjurable y susceptible de ser dominada. Es la fiesta teatral, la belleza ácida de la máscara con una fuerte aprehensión de la figura de mujer – gorgona, diosa madre o gran prostituta – monstruo fabulador de la cotidianidad y el universo de lo doméstico. La estrategia del margen es una simulación que tantea el vórtice de la cultura hasta llegar a ocuparlo, destruirlo con una violencia minuciosa y lenta – auténtico placer licuante – y arrastrarlo finalmente consigo a su fuera de escena. El contexto receptivo de las textualidades del cabaré revela al espectador el aprendizaje performativo del signo, buscándolo como hacedor que tiene una identidad – retórica y política – que ganar al ser convocado a su proceso. El espectador descubre algo fundamental sobre los poderes de la enunciación, aprende los mecanismos de la pertenencia – a un texto: género, raza, opinión; a un contexto y su economía de representación – al interpretar estas partituras femeninas desde la intimidad de sus riesgos: la complicidad en el relato, la violencia ejercida sobre la palabra y el cuerpo del otro al que intentamos representar al representarnos, sobre la pasión del silencio o la desposesión del lenguaje. En definitiva, aprender en este teatro hecho por mujeres el dominio de los géneros de la realidad.

Telón rojo

A través de la dramaturgia femenina, el grito de la voz contemporánea ambiciona todos sus resonadores. Hay una máscara testimonial del duelo

que fusiona el gesto físico y vocal de la memoria histórica, memoria del cuerpo. Su arte escénico es fundamental para la integridad del orden de las representaciones finiseculares y como textos fundacionales de una cultura sin exclusiones. El poder de la reescritura que es el objeto de este teatro de mujeres conoce además una propuesta de teatro inmediato donde el humor es un derivado de la violencia discursiva del *performance* femenino. Investiga la manipulación de la agencia narrativa, delata su malversación de los códigos enunciativos y aprende las tácticas. Se trata de superar el duelo o nostalgia de este tiempo de extenuación de la cultura y no sólo escapar de la estrechez de un espacio discursivo, sino también remodelarlo y reconstruirlo. *La tecnología de la representación* pretende que la configuración narrativa acarree una refiguración de la experiencia. En la difícil figuración final del siglo, la dramaturgia de mujeres ofrece el beneficio ignorado del eterno femenino: la experiencia del que supo conciliar la transparencia de su espacio novedoso con la certera acción de su melancolía.

Yale University

Notas

1. Me refiero a esa bella meditación sobre el paisaje de la mirada que es el primer poemario de Marta Fuentes (1995) y su elegante arte para los finales.

2. Piénsese en el impulso puro grotowskiano de incidencia clave en América Latina: "Educar a un actor en nuestro teatro no significa enseñarle algo; tratamos de eliminar la resistencia que su organismo opone a los procesos psíquicos. El resultado es una liberación que se produce en el paso del impulso interior a la reacción externa, de tal modo que el impulso se convierte en reacción externa. El impulso y la acción son concurrentes: el cuerpo se desvanece, se quema, y el espectador sólo contempla una serie de impulsos visibles (. . .) La forma actúa como un anzuelo, el proceso espiritual se produce espontáneamente ante y contra él" (Grotowski 11-12).

3. En la reflexión sobre lo legítimo e ilegítimo en los modos de representación, llegamos a las palabras clave del último pensamiento teatral de Angel Berenguer Castellary – discípulo español de Lucien Goldmann –, recogido en la introducción general a su estudio teórico sobre el teatro español del siglo XX, de próxima aparición. Durante la preparación de este ensayo, he disfrutado de la generosidad docente del material del profesor Berenguer.

4. La precisión de Josefina Ludmer entra en el debate: "en los fines de siglo América Latina se vería obligada a quemar años de su historia para entrar en un orden y un ritmo, una temporalidad transnacional diferente. El salto dejaría un resto histórico, un futuro nacional que no fue. La cultura transforma ese resto en temporalidad perdida porque salta a otro futuro, que es el presente de la temporalidad transnacional" (7).

5. En el trasfondo, los excelentes trabajos de Yúdice y García Canclini.

6. De todo ello puede hablar notablemente Alberto Moreiras. Seguimos atentos a la inminente publicación de ese estudio imprescindible sobre la retórica del duelo en la narrativa latinoamericana de los ochenta, de una de las grandes voces de Duke.

7. En este punto, sé que comparto una preocupación con Juan Villegas (Foros de *Gestos*, XI Festival Iberoamericano de Cádiz, 12-26 de octubre de 1996).

8. Severino J. Albuquerque dedica un amplio estudio a la violencia como acción física del teatro contemporáneo en América Latina. La cultura de la violencia en la escena latinoamericana ha sido analizada en su forma ritual o litúrgica por figuras de la talla de Diana Taylor o George Woodyard. En este sentido, la dramaturgia del ochenta continúa la investigación técnica de un modo de representación que alcanza importantes muestras en la experiencia teatral de los años sesenta. Hay un teatro de la una nueva dialéctica a las formas de la violencia, a la articulación expresiva, ideológica y política de su teatralidad.

9. La nómina de producción de las dramaturgas del 80 – y siempre va a haber una fuera de escena – es inagotable: en México, Estela Leñero, siempre Luisa Josefina Hernández, Carmen Boulosa, Maruxa Vilalta; las puertorriqueñas Myrna Casas y Teresa Marichal, la costarricense Ana Istarú, por no meternos en ese verdadero continente negro que es la riqueza escénica de Brasil. Trabajos que comparten el sino de una difícil distribución. En este sentido, hemos de mencionar el esfuerzo del excelente estudio y edición crítica de Elba Andrade y Hilde F. Cramsie (1991) y la reciente compilación y traducción del tándem Teresa Cajiao Salas y Margarita Vargas, que busca en estos momentos su edición en español.

10. Planteamiento que ya reconocemos en José Triana, Egon Wolff o Plínio Marcos, entre los mejores modelos para armar del imaginario teatral de los años sesenta.

11. Elaine Showalter fue pionera en analizar este tipo de fracturas.

12. A partir de este momento voy a tener muy presentes las voces de Jean Franco, Diana Taylor y Kirsten Nigro (1994).

13. El acto performativo de la identidad nacional vinculado a la construcción de género ha sido una de las líneas más sugerentes de la labor de crítica e investigación teatral de Diana Taylor en los

14. Entre las reseñas del trabajo de Jesusa, véase Taylor (1993) y Franco (1994).

15. En esta situación, buscamos naturalmente la complicidad de Diamela Eltit.

Obras citadas

Aguirre, Isidora. *Retablo de Yumbel*. La Habana: Casa de las Américas, 1987.

Albuquerque, Severino João. *Violent Acts. A Study in Contemporary Latin American Theater*. Michigan: Wayne State University Press, 1991.

Andrade, Elba y Hilde F. Cramsie, eds. *Dramaturgas latinoamericanas contemporáneas (Antología crítica)*. Madrid: Editorial Verbum, 1991.

Berenguer, Angel. *El teatro español del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial. (en prensa)

Berman, Sabina. *Teatro*. Editores Mexicanos Unidos, 1984: 223-65.

Boulosa, Carmen. *Teatro herético*. México: Universidad Autónoma de Puebla, 1987.

Butler, Judith. *Gender Trouble*. London & NY: Routledge, 1990.

Cajiao Salas, Teresa y Margarita Vargas, eds. *Women Writing Women: An Anthology of Spanish-American Theater of the 1980s*. SUNY series on Latin American and Iberian Thought and Culture. State University of New York Press, 1997.

Casas, Myrna. *Tres obras: Cristal roto en el tiempo. Tres. La trampa*. Puerto Rico: Playor, 1987.

- De Man, Paul. "Autobiography As Defacement," *The Rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia, 1981: 68-73.
- Eltit, Damiela. *Lumpérica*. Santiago de Chile: Ediciones el Ornitorrinco, 1983, Colección Nueva Narrativa.
- Foucault, Michel. *La verdad y las formas jurídicas*. Barcelona: Gedisa, (1978) 1980.
- Franco, Jean. "A Touch of Evil: Jesusa Rodríguez's Subversive Church." Taylor y Villegas, 159-75.
- Fuentes, Marta. *Servidumbre de vistas*. Madrid: Editorial Complutense, 1995.
- Gambaro, Griselda. *Teatro*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1989.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1990.
- Grotowski, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo Veintiuno Editores, (1968) 1970.
- Herlinghaus, H. y M. Walter, eds. "¿Modernidad periférica versus proyecto de la modernidad?" *Postmodernidad en la periferia. Enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*. Berlín: Langer Verlag, 1994: 11-47.
- Kermode, Frank. *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*. London: Oxford University Press, 1966.
- Ludmer, Josefina. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.
- _____. "El coloquio de Yale: máquinas de leer *fin de siglo*." *Las culturas de fin de siglo en América Latina*. Ed. Josefina Ludmer. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 1994: 7-24.
- Marcos, Plínio. *Dois perdidos numa noite suja*. São Paulo: Global Editora, 1978.
- Marichal, Teresa. Vlad. Andrade, E. y Cramsie Hilde F. ed. *Dramaturgas latinoamericanas contemporáneas*. Madrid: Verbum, 1991.
- Monsiváis, Carlos. *Los milenarismos*. En J. Ludmer, ed. *Las culturas de fin de siglo en América Latina*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 1994. 164-83.
- Nigro, Kirsten F. "Inventions and Transgressions: A Fractured Narrative on Feminist Theatre in Mexico." Taylor y Villegas, 137-58.
- Raznovich, Diana. *Jardín de otoño*. Buenos Aires: Dirección de Bibliotecas Ed., 1985.
- Scarry, Elaine. *The Body in Pain*. Oxford University Press, 1985.

- Showalter, Elaine. *Sexual Anarchy: Gender and Culture at The Fin De Siècle*. New York: Viking, 1990.
- Taylor, Diana. Foros de *A Stage of Their Own/Un espacio propio*. Patricia O'Connor y Kirsten F. Nigro, Coord. University of Cincinnati, 5-8 oct. 1994.
- _____. "High Aztec or Performing Anthro Pop." *The Drama Review* 37. 3 (T139), Fall 1993: 142-52.
- _____. "Performing gender: Las Madres de la Plaza de Mayo." Taylor y Villegas, 275-305
- _____. *Theatre of Crisis: Drama and Politics in Latin America*. The University Press of Kentucky, 1991.
- Wolff, Egon. *Flores de papel en 9 dramaturgos hispanoamericanos*. Ottawa: Girol Books, 1989: 150-221.
- Woodyard, George W. "Jorge Díaz and the Liturgy of Violence." *Dramatists in Revolt: The New Latin American Theater*. Leon F. Lyday y George W. Woodyard, eds.. Austin and London: University of Texas Press, 1976: 59-74.
- Villegas, Juan. Foros de *Gestos. XI Festival Latinoamericano de Cádiz*, 12-26 octubre, 1996. Yúdice, G., J. Franco y J. Flores, eds. *On Edge. The Crisis of Contemporary American Culture*. University of Minnesota Press: 1992.