

## Book Reviews

**Pignataro Calero, Jorge. *La aventura del teatro independiente uruguayo*. Montevideo: Cal y Canto, 1997. 181 pp.**

El título de este texto se corresponde exactamente con el contenido del texto, pues con los altibajos experimentados por la cultura uruguaya en los últimos, escabrosos, heroicos y sufridos 30 años de vida social y política, no podría haberse escogido otro tan esclarecedor. Esta aventura cubre el lapso que dicho teatro viviera desde 1967. El crítico rioplatense indaga profusa y minuciosamente las definiciones, historia y trayectoria del concepto “teatro independiente,” para finalmente dilucidarlo y aplicarlo al ámbito uruguayo, como “un movimiento libre de sujeción comercial, injerencia estatal limitativa, explotación publicitaria, interés particular de grupos o personas, y de toda otra presión, con una organización institucional colectiva y democrática, que luchará por la libertad, la justicia y la cultura a través de la expresión escénica, la cual deberá ser de alta exigencia artística y de orientación nacional y popular, procurando su difusión interna y externa” (29). Gracias a él, se puede explicar y entender el papel desempeñado por los diversos grupos que sobrevivieron la represión, el exilio y la cárcel en los años de la eufemística “dictadura comisoría” y la propiamente dicho.

Las opiniones que el destacado crítico sustenta “en tanto que testigo frecuente de los hechos, o por haberse visto – así sea tangencialmente – involucrado en ellos” (129), están sustentadas, entre otras, por las innumerables citas de publicaciones pertinentes al período en cuestión y por análisis de conocidos nombres en el exterior como Angel Rama, Emir Rodríguez Monegal, los críticos del semanario *Marcha*. El teatro independiente por lo demás es una actividad observada analíticamente por la crónica periodística, la crítica especializada y la propia gente de teatro, como lo verifica Pignataro. El encuadre socio-económico y cultural permite que la lectura sea una lección en vivo del trasfondo vivido por el teatro independiente desde los años ‘30 a ‘60, denominada “El teatro en libertad,” al “Teatro en regresión” (1968-1984) y el de “La libertad recuperada” (1985-1966).

Al igual que la actividad teatral en otros países del Cono Sur durante los “años de retracción” – en buen castellano, dictadura – el teatro independiente uruguayo acude a los clásicos universales y nacionales para preservar la esencia humanística y superar la censura: *Las brujas de Salem*, *Barranca abajo*, *Las troyanas*, *Antígona*, *El avaro*, *Operación Masacre* (sobre Rodolfo Walsh), *La república de la calle* del uruguayo Washington Barale. Los clásicos demuestran una vez más el carácter intrínsecamente subversivo del teatro. La ofensiva de los militares uruguayos con la enajenación de los bienes y el saqueo (¡desde el piano hasta una heladera!) de la institución teatral El Galpón, el 6 de mayo de 1976, llegaría a los límites de lo absurdo, al decretarse que la Comedia Nacional pasaría a depender de la Dirección de Hoteles y Casinos. El relevo del prestigioso grupo, en el exilio en México, lo tomaría el Teatro Circular. El apoyo del pueblo se hizo sentir a través del resurgimiento de los grupos teatrales de barrio, cuya tradición se remonta a los años ‘40 y ‘50, a los que se agregaría la vertiente musical del Canto Popular, con Viglietti, Zitarrosa, Carbajal, Velasquez, Los Olimareños.

Cuando el 1 de marzo de 1985 retorna la democracia con Julio María Sanguinetti, no se hace esperar la reaparición formal de la Federación Uruguaya de Teatros Independientes, que se reinstala el 22 del mes mencionado, con el regreso de los antiguos integrantes, a los que agregan los grupos nacidos durante y a finales de la dictadura: De la Ciudad, De la Gaviota, De la Ciudad Vieja, De la Candela, La Comuna, Café-Teatro de la YMCA y varios otros.

Jorge Pignataro Calero nos ha educado cívica y teatralmente con su apretada síntesis del teatro independiente uruguayo. Los años negros de las dictaduras en el Cono Sur, especialmente en el Río de la Plata, ratifican el aserto de uno de los epígrafes del libro: “Es imposible destruir el teatro, porque corresponde a una necesidad humana.”

*Pedro Bravo-Elizondo*  
*Wichita State University*

**Pellettieri, Osvaldo y Eduardo Rovner, eds. *La puesta en escena en Latinoamérica: Teoría y práctica teatral*. Buenos Aires: Editorial Galerna/GETEA/CITI, 1996. 144 pp.**

Es éste el primer volumen de una colección anunciada bajo el tema de “tendencias del teatro actual en Iberoamérica y Argentina,” título con el que Osvaldo Pellettieri y su Grupo de Estudios de Teatro Argentino (GETEA)

convocan a los congresos anuales en el Teatro Cervantes de Buenos Aires. El libro se organiza en base a una introducción y tres zonas de exploración, las que, en cierto modo, resultan siendo dos: una, con dos trabajos a cargo de Patrice Pavis y Marco De Marinis, de índole teórica sobre la puesta en escena, y otra de aplicación, con trabajos sobre la práctica escénica en Argentina y Latinoamérica, que incluye estudios de Pellettieri, Iliana Iriondo y equipo (sobre algunas provincias argentinas), Aimar Labaki (sobre Brasil), Ileana Azor (Cuba), María de la Luz Hurtado (Chile) y Roger Mirza (Uruguay).

Desde la introducción, a cargo de Pellettieri, el libro parece obsesionado por brindar un panorama de la supuesta “unidad teatral y cultural” de América Latina, a través de una selección muy acotada en cuanto a la representación de países y que, suponemos, será algo a subsanar en volúmenes futuros. En efecto, no se menciona México, ni América Central, ni los países andinos ni tampoco Colombia. En primer lugar, resulta evidente que la investigación, atendida a países, corre el riesgo de ir en desmedro de este proyecto editorial, al simplificar la consistencia étnica, lingüística, cultural y, por ende, teatral de Latinoamérica, que, como sabemos desde hace mucho, no corresponde a los mapas oficiales vigentes. En segundo lugar, proponer la unidad como premisa conlleva el peligro de conceptualizar las diferencias (raciales, étnicas, lingüísticas, sexuales, clasistas) como derivadas, como desvíos pendularmente reciclables por la homogeneidad, o aventuras transgresivas, especialmente cuando se postula para Latino América (según se desprende de la inclusión del ensayo de Pavis) integrar “la puesta en escena occidental tal como se la practica hoy” (21). Finalmente, la oposición centro-periferia, que pareciera organizar explícitamente los estudios sobre Argentina y Brasil, resulta paradigmática a lo largo de los estudios restantes e, incluso, compromete al volumen en su totalidad cuando se proyecta cuestionablemente sobre el eje mismo de la colección: teoría y práctica.

En efecto, los trabajos de supuesta consistencia teórica están a cargo de dos autores europeos que no hacen ni una sola mención en sus bibliografías a ninguna producción teórica latinoamericana. Los trabajos de Pavis y de De Marinis parecieran desconocer la ya trabajada oposición concepto-noción en la epistemología estructuralista, e incluso admiten demasiado rápidamente sus inventarios de rasgos como “categorías,” llegando hasta buscar sus garantías en la unidad y unicidad del espíritu humano, o la “autenticidad” de la obra o la experiencia de los artistas (28, 26). Lo que sí resulta decididamente urticante es que encabezan la colección, en una siniestra ambigüedad de confirmar o preformar el discurso investigativo sobre las prácticas teatrales latinoamericanas. Curiosamente, ninguno de los restantes ensayos del tomo hace mención alguna a los trabajos teóricos de Pavis y de De Marinis.

La hipótesis más rotunda del tomo, expuesta por Pellettieri, es observar hasta qué punto el pasado, la tradición teatral, con sus sistemas y subsistemas, admite en Argentina (y en Latinoamérica por extensión) un carácter devorante de las experimentaciones vanguardistas, procesándolas fatalmente por repetición a lo largo del eje diacrónico. La consistencia del trabajo de Pellettieri se debe principalmente al hecho de que el autor viene trabajando desde hace años en la construcción de una perspectiva sistemática del teatro argentino. Sin embargo, su tesis formalista-estructuralista podría conducir a un historicismo mecanístico y hasta a un esencialismo nacionalista cuando se afirma que “la dinámica interna de nuestro sistema teatral [tiende] a mostrar que toda tendencia ‘nueva’ dentro de él construyó, aunque sólo sea en la poética teatral, un proyecto, una suerte de ‘enronque’ con el teatro anterior” (76). Así, todo cambio, reabsorbido por el sistema “nacional,” pareciera pacificar la escena cultural en un cuestionable “reencuentro” consigo mismo. Al afirmarse esto, se deshistoriza el proceso teatral, para el que sólo quedan recurrentes movimientos pendulares, nunca reales amenazas de transformación o revolución del paradigma teatral.

Pellettieri, además, pone la piedra de toque del problema general del volumen cuando afirma que en Argentina, “no hay entre nosotros textos dramáticos postmodernos” (67). Dejando de lado las dificultades de publicación y circulación que éstos eventualmente tendrían frente a las presiones económicas y el peso de los textos consagrados y canonizados, la cuestión fundamental se diseña como un desafío a pensar el estatus de la escritura de estos textos y de la teoría que les fuera inherente. Así, los trabajos de campo incluidos en este tomo, que discuten la mayor o la menor complicidad postmoderna en los objetos estudiados, demuestran por sí mismos las dificultades de hablar de las puestas y, por ende, el que cedan al ineludible recurso del catálogo, siempre útil para investigadores que quieren poner al día sus exploraciones. Si Ileana Azor subraya la ausencia del parricidio artístico en Cuba, si Pellettieri no quiere hablar de “teatro joven” (60), este volumen, intentando articular la herencia teatral en/ con lo nuevo, pareciera todo él paradójicamente atravesado por un selector parricida: no sólo hay un manto de olvido sobre los aportes, incluso teóricos, de los “experimentadores” de los ‘60, sino un silencio sobre sus actuales desarrollos y posiciones artísticas en la internacionalización neoliberal postmoderna. En fin, frente a la pregunta de Pavis sobre qué teorías para qué puestas en escena, frente a la obsesión por tipologías, inventarios y clasificaciones, frente a todos los objetos y procedimientos, técnicas y estilos que se resisten a los casilleros, Latinoamérica, más acosada por la transvalorización de todos los valores, enfrentada a todo tipo de devastaciones culturales, parece estar en este momento de la investigación más necesitada de la pregunta nietzscheana: teorías de quién y para quiénes, puestas en escena de

quién y para quiénes. Se comprendería mejor por esta vía la forma en que los artistas y los públicos enfrentan las rupturas, las discontinuidades forzadas y las continuaciones forzadas, la manera en que suturan y disectan la relación de los sujetos con su cultura, su memoria y sus utopías.

*Gustavo Geirola*  
*Whittier College*

**Discépolo, Armando. *Obra dramática*. Vol. III. Ed. Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires: Galerna, 1996. 317 pp.**

Este es el tercer tomo de los cinco que componen *La obra dramática de Armando Discépolo – Teatro completo*, bajo la erudita y experta edición de Osvaldo Pellettieri, a quien se debe una minuciosa labor de fijación de los textos discepolianos, el estudio preliminar, las notas y un vocabulario al final del tomo. La serie completa de la que este volumen forma parte ha sido en su conjunto planificada para cubrir integralmente: 1) *Obras de Armando Discépolo* (Tomos 1, 3, y 5), y 2) *Obras en colaboración* (Tomos 2 y 4). De acuerdo con ese plan editorial inicial, el presente volumen, *El período canónico* (1923-1928), se propone como objetivo dar evidencia del diestro manejo discepoliano de los procedimientos y funcionalidades escénicas del sainete y del grotesco – tanto criollo como ortodoxo – y así testimoniar cómo para el período tenido en cuenta el dramaturgo porteño llegaba ya al fin de su primera etapa y evolucionaba hacia la segunda de las fases realistas que comprenden su dramaturgia.

El volumen despliega el siguiente plan tanto en cuanto al material considerado en el estudio preliminar como a la edición de los textos dramáticos: 1) permanencia del realismo en *Hombres de honor* (1923) y *Patria nueva* (1926); 2) el sainete criollo y *Babilonia* (1925); 3) proyección del sainete criollo en los grotescos: *Stefano* (1928); 4) *Muñeca* (1928) como texto transgresor.

Esta nueva edición integral de la obra dramática de Discépolo, la cual aspira a ser la más completa hasta la fecha, se basa en ediciones críticas que la antecedieron luego de las originales de los textos discepolianos en las revistas teatrales de las primeras décadas del siglo. Las ediciones anteriores tenidas en cuenta son: la de *Tres grotescos: Mateo, Stefano y Relojero*, con prólogo de Juan Carlos Ghiano (Buenos Aires: Losange, 1958); *Mateo, Relojero y Babilonia*, editadas por Kive Staiff (Buenos Aires: Eudeba, 1971) y fundamentalmente, la edición de catorce piezas, seleccionadas y arregladas especialmente por el autor y con prólogo de David Viñas, aparecidas en 1969 (*Armando Discépolo: Obras escogidas*. Buenos Aires: Jorge Alvarez).

El criterio cronológico seguido para la edición completa le permite a Pellettieri la inserción de un prólogo en cada tomo de la obra y así la posibilidad de estudiar y esclarecer “los distintos momentos, las idas y vueltas, del naturalismo al grotesco y del grotesco al naturalismo, de la textualidad discepoliana,” tratando de “ubicar a los textos de Discépolo en el sistema teatral de la época y de poner de manifiesto los caracteres de cada texto en particular” (7). En consonancia con los objetivos del estudio que precede la reedición de los textos dramáticos y con un enfoque centrado en la evolución de la dramaturgia discepoliana, se parte metodológicamente de las denominadas “obras menores” para apreciar así los procesos de cambio y las fases de rearticulación del discurso dramático del autor.

Los próximos tomos de la edición de Pellettieri incluirán, según se anuncia en éste, trabajos teóricos de Discépolo, relacionándolos con los textos dramáticos y recordando que siempre que teorizó, el autor lo hizo “por algún motivo ligado a su condición de dramaturgo, incitado por un medio poco dado a la creación” (7).

El tomo abre con una “Cronología de la obra dramática de Armando Discépolo” e incluye a continuación una lista con el detalle de las primeras ediciones de cada texto. Al final del tomo se incluye un “Vocabulario,” imprescindible para la comprensión de los términos por parte del no especialista o suficientemente familiarizado con el lenguaje rioplatense de la época.

Asimismo merece destacarse lo exhaustivo y erudito de las notas, resumidoras de extensa información y la bibliografía que sigue a cada obra. Todo esos aspectos conjugados se combinan en una excelente y bien documentada edición, fundamental para una lectura actualizada y revalorizadora de la dramaturgia del autor argentino.

*Raúl Ianes*

*Miami University of Ohio*

**Fumero, Patricia. *Teatro, público y estado en San José, 1880-1914*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1996. 245 pp.**

En esta primera historia social del teatro de Costa Rica (y de un país centroamericano), Patricia Fumero estudia las relaciones entre las compañías teatrales, el público, los críticos, el Estado y la Iglesia. Esta publicación es de indudable interés para los estudiosos del teatro y de la cultura latinoamericana por varias razones. La autora demuestra el importante papel desempeñado por

el Estado como diseminador de las ideas y valores del liberalismo a través de las diversiones públicas como el teatro, para lo cual promovió la construcción de teatros y aun contrató compañías extranjeras. Revela asimismo la preocupación constante de todos los gobiernos nacionales de fin de siglo por modernizar culturalmente a Costa Rica, por crear desde el escenario un concepto más secular y refinado de la “civilidad,” aunque esto causara ciertos roces con la Iglesia, que en varias ocasiones calificó al teatro como una “escuela de vicios” (127).

Fumero señala que la construcción de espacios escénicos fue alentada por un doble estímulo, uno de tipo económico, pues se consideraba que los espectáculos escénicos dinamizaban y multiplicaban las empresas comerciales, y otro de índole cultural-ideológica, ya que el edificio teatral se veía como “signo de civilización,” según opinaba un columnista en 1894, cuando estaba en marcha la construcción del principal teatro de Costa Rica, el Teatro Nacional. La autora resalta la ironía de que este teatro, cuyo proyecto fue promovido como símbolo de la nacionalidad costarricense, se inaugurara en 1897 con la escenificación de una ópera europea (65). Significativamente, el reglamento de este coliseo prescribía cómo debían vestirse los espectadores, cuándo debían aplaudir, cuándo guardar silencio y dónde podían fumar, reglamentación cuyo propósito era el de crear un cambio en las costumbres populares, a tono con la noción de cultura en el contexto del ideario liberal.

La autora establece también la manera como operaban las compañías teatrales extranjeras, la mayoría de ellas españolas, que por su carácter comercial habían desarrollado una serie de mecanismos para garantizarse una razonable utilidad económica, tales como subsidios estatales de los países visitados, un sistema de pre-venta de boletos conocido como abonos, obsequio de entradas a los revisteros locales con miras a procurarse una crítica favorable, funciones de beneficio cuyos principales beneficiarios eran los propios miembros de la compañía. Con el estímulo de la visita de esos conjuntos europeos surgieron unos pocos grupos de aficionados, cuya escasa actividad disminuyó, paradójicamente, a partir de la inauguración del Teatro Nacional, pues en éste “se daba preferencia a las compañías extranjeras y a las veladas y bailes, entre otras actividades de las elite” (204).

Fumero describe al público como no muy exigente con respeto al repertorio, pero ciertamente benévolo con las compañías extranjeras y muy parcial por las obras europeas. Asimismo, a los revisteros los caracteriza por su labor más bien informativa que crítica, y aun como agentes publicitarios de las compañías teatrales y promotores de “una identidad de clase, al comentar,

elogiar o enfatizar la presencia o ausencia [en los espectáculos teatrales] de miembros de la clase dominante” (145).

Aunque a veces la información resulta un tanto repetitiva y no suficientemente elaborada, el libro de Patrica Fumero se fundamenta en una investigación extensa de una gran variedad de archivos inéditos, así como de varios periódicos y revistas de la época. La autora se ha servido también de otros tratados históricos sobre Costa Rica, y de algunos estudios sobre teatro latinoamericano y europeo, como el de Susan Bryan sobre el teatro popular mexicano durante el Porfiriato, el de Pedro Bravo Elizondo sobre el teatro obrero en Chile, el de John Rosselli sobre la ópera en Buenos Aires y el de John McCormick sobre el teatro popular francés. La comunidad de estudiosos del teatro latinoamericano cuenta ahora con otro valioso aporte para la investigación del mundo de la escena como fenómeno social.

*Gerardo Luzuriaga*

*University of California, Los Angeles*

**Oleszkiewicz, Malgorzata. *Teatro popular peruano: del precolombino al siglo XX*. Varsovia: Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Varsovia, 1995. 246 pp.**

La idea apocalíptica de que el teatro peruano está en crisis, poco menos que amenazado de postración crónica, oculta una antinomia que Malgorzata Oleszkiewicz se propone desentrañar en un trabajo cuya erudición sirve de respaldo a la probada existencia de un substrato teatral que sobrevive en el imaginario nacional desde la época prehispánica. Este es un estudio riguroso que cumple los requisitos del canon académico pero que los trasciende en la instauración de un modo y de un método de investigación historiográfico e interdisciplinario que se complementa decididamente con los modelos de transculturación teatral planteados por Hugo Salazar del Alcázar y otros críticos y practicantes asociados a la seminal revista teatral *Textos* fundada a comienzos de esta década en Lima.

El texto se divide en cinco extensos capítulos, una ligera conclusión y una importantísima bibliografía modelo que refleja en su contenido el intenso trabajo *in situ* sostenido por su autora entre 1987 y 1990. Dando por supuesta la importancia del estrato antropológico teatral en la escritura y producción de textos dramáticos, en los dos primeros capítulos (“El teatro en el Perú” y “Presencia y continuidad de la tradición popular en el Perú de hoy”), Oleszkiewicz fija su atención en las bases teóricas de las fuentes populares/

indígenas, substrato paradigmático del grupo teatral Yuyachkani en su recuperación, adaptación y transformación de ritos y espectáculos conservados en la tradición oral y en las celebraciones populares del ande nacional. Afanada por llegar a tales fuentes vivificadoras del pasado quechua, Oleszkiewicz recorre las huellas de Yuyachkani asistiendo y atestigüando representaciones histórico-míticas, rituales de danza, cantos civiles y guerreros, juegos de máscaras y otros espectáculos pueblerinos de los que hace un detallado recuento. Sin embargo, y debido tal vez a su alejamiento del Perú, Oleszkiewicz no incluye en su investigación la interesante obra de Luis Millones, *Actores de altura: ensayos sobre el teatro popular andino* (1992), estudio que hubiera despejado algunas incógnitas en cuanto al aspecto referencial de las fuentes primordiales y en su internalización y modificación por Yuyachkani y otros grupos teatrales peruanos.

Mientras que la tercera parte del libro (“Renovación teatral en el siglo XX”) se dedica, esencialmente, a encontrar cabos sueltos entre los teatros latinoamericanos, el peruano y la teatralidad emanada de los centros tradicionales de la hegemonía en los años sesentas y setentas, el cuarto capítulo (“El Nuevo Teatro en el Perú”) se convierte, en mi opinión, en la parte más valiosa del libro, al reconstruir con sumo cuidado y conocimiento de causa, la historia y sistematización del *Nuevo Teatro* peruano durante los años ochentas. Familiarizado con la gravosa dificultad en la obtención de material teatral peruano (mi trabajo de campo empieza donde termina el de Oleszkiewicz), no deja de asombrarme la gran cantidad de datos acumulados y registrados por la autora – entrevistas, documentos, manuscritos, manifiestos, textos fotocopiados, textos mimeografiados – que no sólo endorsan sus argumentos, sino que además se erigen como fuente obligada de consulta para aquellos atareados en ofrecer una visión orgánica de la teatralidad peruana durante los gobiernos de Fernando Belaúnde y Alan García.

La quinta parte del volumen (“Yuyachkani: teoría y práctica del Nuevo Teatro”) traza los orígenes y desarrollo del grupo Yuyachkani desde su obra de teatro-documento *Puño de cobre* (1971), hasta la puesta de *Contraelviento* (1989), caracterizada por Oleszkiewicz como una obra compleja que “implica una contradicción con los principios fundadores del grupo que suponían la idea de un teatro revolucionario dirigido al pueblo.” Para ilustrar la trayectoria teatral de Yuyachkani y su paso del teatro político-didáctico al de elaboración estética, la autora coteja sus teorías en seis obras representativas: *Machutusug en la Constituyente* (1978), *Allpa Rayku* (1979), *Los músicos ambulantes* (1982), *Quinua* (1983), *Encuentro de zorros* (1985) y *Contraelviento* donde, según ella, “el mito ha sustituido el realismo social . . . concentrándose ahora en la elaboración de los mitos urbanos y cerrando el ciclo de lo andino.”

Desequilibrada en relación a la extensión de las investigaciones hechas en los otros capítulos, la conclusión del libro se resuelve con una celeridad que no hace justicia a la voluntad de trabajo, ni a la nutrida bibliografía con la que se da cierre al libro. Eso sí, Oleszkiewicz cumple con una tarea útil y primordial para el mejor conocimiento y accesibilidad a un conjunto de obras y propuestas teatrales peruanas que de otra manera permanecerían relegadas y empolvadas en los archivos privados y estatales, a los que poco o nunca se llega sin tarjeta de recomendación.

*Luis A. Ramos-García*  
*University of Minnesota*

**Pellettieri, Osvaldo. *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1997. 285 pp.**

Nos dio mucha pena observar que cuando la reseña de este libro apareció en el número 31.1 (Fall 1997) de *Latin American Theatre Review*, no apareció el nombre del reseñista. Pedimos disculpas al profesor.

*Mario Rojas*  
*Catholic University of America*