

Book Reviews

Vener, Eduardo. *Un barrio con tradición teatral. Crónica del Teatro en el Cerro: 1899-1982*. Montevideo: Colectivo Magoya, 1999: 182 p.

El autor se identifica como integrante del “movimiento teatral uruguayo con la generación del '80 a través de la Escuela del Teatro de la Ciudad.” Para quien no conozca Montevideo, el Cerro es una pequeña colina al otro lado de la bahía. Conocida como la Villa del Cerro, fue desde sus inicios poblada por inmigrantes y ya en 1899, “es una sociedad en marcha [...] con catorce o quince saladeros, dos o tres barracas de carbón y una amplísima franja de trabajadores para una población de unos 6.000 habitantes” (7). El autor divide su trabajo en cinco Actos: Los Pioneros; La Edad de Oro; Declinación (Primera parte); Declinación (Segunda parte); y Barranca abajo.

Se deduce de la lectura del texto que la fuente principal son los periódicos de la época, como *El Iris*, *El Herald* y *La Democracia*. Lo interesante de la investigación es la recuperación del trabajo artístico de los trabajadores en una zona netamente popular, en donde el activismo social sienta sus raíces para producir esa contracultura que permanecerá ignorada en los círculos oficiales por muchas décadas y cuyos comienzos sufrieran algunos traspies. La Sociedad Recreativa Villa del Cerro organiza en 1899 veladas artísticas, dramático-musicales con la “realización ineludible de bailes,” al final de los espectáculos. Es la línea paradigmática que se dará en América Latina, como lo demuestran diversos estudios sobre el teatro obrero en Chile, Brasil, Argentina, Perú, Puerto Rico y Cuba. Otro grupo, la Sociedad Criolla 25 de Agosto, en 1900 realiza un programa que incluye un drama criollo, *Tranquera*, y un monólogo cómico. Se suceden las representaciones y las visitas de compañías establecidas en Montevideo, gracias al contar desde 1896 con un local adecuado, el Teatro de la Villa del Cerro, inaugurado por una compañía de zarzuelas, espectáculo muy de moda y popular en el período.

En 1905 una compañía cómico-lírico-dramática española pone en escena juguetes cómicos, dramas y la pieza popular de Joaquín Dicenta, *Juan José*, “adoptada por los elencos locales contando con cantidad de representaciones” (20). La nota

preponderante en el Cerro ese mismo año es la inauguración del biógrafo “con escogidas vistas de actualidad.” Se da la coexistencia de teatro y cine, pues se representan dos comedias conjuntamente con *El viaje a la luna* de Georges Méliés. Autores rioplatenses (Payró, García Velloso, Sánchez, Ghiraldo) son familiares a los grupos filodramáticos como el Emilio Zola (1907) y el Club Chantecler (1910), con lo cual, anota Vener, en la Sociedad Villa del Cerro se dan tres vertientes de influencia: la de superarse, de simple esparcimiento; la de extracción obrera comprometida con la dignidad de una clase social (E. Zolá) y la jerarquización del carácter artístico (Chantecler).

Lo que importa destacar en esta investigación de Eduardo Vener es el rescate de un hecho social del cual los hombres de teatro de la talla de Atahualpa del Cioppo escucharon mencionar en su infancia y de cuya existencia supieron en otros departamentos orientales. Pero no dispusieron del material relevante como el que el lector tiene ahora frente a sí. Magnífico esfuerzo y dedicación la del hombre que rinde un homenaje cultural al Cerro de Montevideo.

Pedro Bravo-Elizondo
Wichita State University

Campodónico, César. *El vestuario se apolilló. Una historia del Teatro El Galpón*. Montevideo: Banda Oriental, 1999: 185 p.

En una edición que se puede catalogar de lujo por la calidad de la impresión, César Campodónico nos entrega su visión de los 50 años de vida del legendario grupo teatral El Galpón. El autor es actor, director y profesor de geografía por añadidura. El libro lo divide en seis capítulos: Aquellos locos independientes del '47; El Galpón y el exilio de los años setenta; Trabajando en la tierra; Los testimonios; Entrevistas, informes, documentos; y El repertorio de El Galpón.

Basado en sus recuerdos, recortes de prensa y revistas, Campodónico nos entrega una agradable síntesis de los comienzos, cuando él se integra al ambiente teatral en el '48 y un amigo lo invita a formar parte del Teatro del Pueblo dirigido por Manuel Domínguez Santamaría. Afirma en el preámbulo que como son “los hombres y mujeres quienes deciden que una institución sobreviva o no con suprema dignidad, es de ellos, es de nosotros los habitantes de El Galpón, de quienes trata esta historia de artística humanidad” (12). La compra de la antigua caballeriza, “un sólido galpón,” presupuso un trabajo físico que “sólo la pasión podía explicar el enorme sacrificio” para acondicionar la sala que estrena el 4 de diciembre de 1951 *Héroes (Arms and the Man)* de George Bernard Shaw.

El encuentro con Brecht se produce en 1956 al estar becado en Italia para estudiar geografía y solicitársele desde Uruguay que consiga algunas obras de Bertolt Brecht, pues “dicen que es muy bueno.” Así llega con sus bártulos de regreso y *La ópera de dos centavos*, que dirigirá Del Cioppo en 1957. Todo teatrista conoce y sabe los lineamientos de la institución, “un teatro que lucha por la libertad, la justicia y la cultura.” A fines de 1964, la aventura máxima fue la adquisición de un nuevo inmueble, el cine Gran Palace, que, como lo reconoce Campodónico, fue una empresa del público, los socios y “los que gustaron del proyecto,” convirtiéndose el grupo en el conjunto representativo de la cultura uruguaya.

No es de extrañar entonces que instaurada la dictadura, el gobierno disuelta oficialmente la institución el 13 de mayo de 1976, y se produzca consecuentemente el exilio que logra reunir a la mayoría de los componentes en México. El capítulo pertinente es el más colorido, pletórico de anécdotas y situaciones que dejan en claro el reconocimiento profundo de los exiliados hacia el país azteca, al cual correspondieron con una infatigable actividad cultural a lo largo de la república. El 12 de octubre de 1984 vuelven a Uruguay y el presidente José María Sanguinetti les devuelve el local expropiado, pero sin muebles, “ni un foco, nada (...) faltaba además todo el vestuario.” Al inquirir a la persona encargada, la respuesta fue: “El vestuario se apollilló...” (120). Esta otra historia de El Galpón, contada desde los pasillos, el foyer, el escenario, es texto obligado de consulta no sólo para el teatrista o aficionado, sino para todo aquél que quiera adentrarse en la vida de un país y de su gente.

Pedro Bravo-Elizondo
Wichita State University

Bell, Carolyn y Patricia Fumero, eds. *Drama contemporáneo costarricense 1980-2000*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2000: 516 p.

Según las editoras, esta ambiciosa antología pretende tres cosas: primero, “difundir la labor de los dramaturgos contemporáneos costarricenses” (10); segundo, incluir información biográfica y bibliográfica sobre los dramaturgos; y tercero, fomentar más interés en (y por extensión, más investigación sobre) el teatro costarricense. Además de las diez piezas y sus acompañantes artículos de crítica, Bell y Fumero incluyen como introducción dos ensayos comprensivos que ubican las obras en su contexto sociohistórico, cultural y político. El libro también contiene datos sobre las fechas de creación de las compañías de teatro, las salas de teatro disponibles, y la capacidad de tales teatros.

Bell y Fumero notan que en las últimas dos décadas, Costa Rica sufrió una

crisis económica que disminuyó el apoyo del gobierno hacia las artes teatrales. A la vez, para atraer un público también con problemas económicos y para llenar los teatros comerciales, había una tendencia de montar teatro costumbrista del tipo decimonónico. Pero en esas décadas, también había una gran influencia renovadora fomentada por dramaturgos y técnicos latinoamericanos exiliados de otros países que se ubicaban en Costa Rica. Como reacción, los dramaturgos aquí presentados comenzaron a escribir un tipo de “neocostumbrismo,” caracterizado por personajes marginados pero mayormente urbanos, el uso de lenguaje común y corriente, y cierta simpatía hacia los personajes en vez de una actitud de burla. El resultado, en mi opinión, son obras dramáticas que también tienen humor, lenguaje vital, situaciones muy particulares de Costa Rica que a la vez son universales, y estructuras que crean empatía a la vez que incitan a pensar.

Un tema que surge en casi todas las obras es la violencia, sea a nivel personal o social, sea a causa de algo específico o sin razón evidente. Los autores muchas veces usan el recuerdo escenificado para dar vueltas sobre las causas reprimidas que por fin estallan en la mente de el/la protagonista. En *El cristal de mi infancia* de Roxana Campos y *Tarde de granizos y musgo* de Leda Cavallini, las protagonistas reviven momentos claves para tratar de superar el daño síquico causado por el incesto, tema ignorado hasta ahora en la literatura costarricense, según Magda Zavala (138).

La violencia forma el eje también de *Sobre chapulines y otras langostas* de Wálter Fernández. Esta obra gira en torno a la muerte violenta de un chapulín (un muchacho de los barrios pobres) a manos de personas desconocidas en la calle. En las tres escenas, vemos como esta muerte afecta las relaciones entre tres parejas de personajes: dos socios que ven el ataque desde la ventana de su oficina; un taxista evangélico y su pasajero que lo ven al pasar por la calle; y dos hermanos, uno que resulta ser el que golpeó al chapulín. Todo se liga por medio de los monólogos entre escenas de una enfermera que atendió al pobre muchacho. La fuerza de esta obra es que se ven personas, generalmente buenas y decentes, que en un momento se dejan llevar por instintos violentos.

Otros que se dejan llevar por la violencia son los personajes de *Madriguera de ilusiones* de Miguel Rojas. En esta obra, los personajes llevan una vida tan embrutecida por la falta de dinero que se asesinan por una pequeña cantidad que amasó un “amigo” avaro. En *Como semilla ‘e coyol* de Víctor Valdelomar, un terrateniente usa la violencia para echar a los campesinos pobres de su montaña, con el propósito de consolidar toda la tierra para sí mismo. Las escenas en el campo alternan con escenas en la capital, donde algunos campesinos tratan de ganarse la vida sin mucho éxito.

Varias obras tratan del machismo y de las nuevas ideas feministas (como, por ejemplo, que la mujer merece su propio desarrollo como persona). En *Eva, sol y*

sombra, de Mélvín Méndez, la protagonista, que fue gran atleta en la escuela, decide sustituirle a su hijo como portero de fútbol. Las consecuencias son a la vez cómicas y serias, pero al final, se ve un intento por parte del esposo de entender las acciones de su esposa. Arnoldo Ramos juega con el concepto de personalidad en *Reflejos de sombra*. Su personaje femenino, Rachel, lucha con su hermana/alter-ego, Wendy. Las dos representan opuestos binarios: independencia/dependencia, libertad/sumisión, alta/baja autoestimación. El final sorprendente queda abierto para el público/lector, y da por pensar. Ana Istarú también explora los papeles femeninos en *Madre nuestra que estás en la tierra*, en que tres generaciones de mujeres luchan contra la pobreza después de la muerte del padre.

Queda solamente una obra que no cabe bien con las otras, siendo una obra histórica sobre una persona extranjera en vez de reflejar la actualidad costarricense. *Sentencia para una aurora* de Jorge Arroyo es una biografía teatral de la espía infamosa Mata Hari. Basada en algo que surgió en la prensa en los ochenta, esta obra propone que la gran espía no fue sino un chivo expiatorio al servicio de la gran máquina bélica de la sociedad falocéntrica. En un monólogo, ella revela al público que trabajaba de bailarina exótica y que era compañera de hombres importantes y ricos en Alemania y Francia. Según nuevas informaciones, estos hombres inventaron lo del espionaje nomás para poder pagar sus aventuras amorosas con el presupuesto diplomático. La comportación extremadamente femenina de la mujer durante la obra me hace dudar si el autor realmente ha logrado reivindicar a esta mujer histórica. Además, se podría criticar la estructura dramática. Mata Hari actúa y habla sola durante toda la obra, lo cual causa mucha repetición ya que tiene que repetir todas las preguntas y respuestas de todos los personajes invisibles.

Aparte de unos pequeños problemas tipográficos y editoriales (faltan algunos acentos, letras, y notas de pie), esta antología resulta ser un regalo de obras, ensayos críticos, y datos biográficos y bibliográficos sobre el teatro costarricense de los últimos veinte años. Aunque quisiera ver más representación de dramaturgas, espero con anticipación la próxima valiente edición de Bell y Fumero.

Deb Cohen

Slippery Rock University

Rosas Lopátegui, Patricia Elena. *Yo sólo soy memoria. Biografía visual de Elena Garro*. Nuevo León, México: Ediciones Castillo, 2000. 128 p.

Garro's work has always been provocative and stimulating, but as we discover in *Yo sólo soy memoria*, her own life often paralleled that of the surreal and fantastic

literary creatures who people her fictive world. Several previously hidden texts, mostly novellas, have been published since her death in 1998. Of particular interest to students and scholars of her work is a visual biography compiled by Patricia Rosas Lopátegui with the assistance of Garro and her daughter, Helena Paz. The poetic title, *Yo sólo soy memoria*, is a quotation from *Los recuerdos del porvenir* and recalls the importance of memories for Garro as both the writer and the historical woman. Patricia Rosas Lopátegui received an enormous boon when she was designated by Helena Paz to be her mother's literary agent in the United States. Lopátegui is a conscientious student of Garro's work and has contributed all of her knowledge of Garro's life and work to help her readers understand the cultural and personal contexts for the many wonderful photographs the book provides. Thanks to this rich pictorial biography, Garro now appears to us as a much more rounded figure.

After a brief introduction, the biographer offers us hundreds of photographs arranged chronologically in five chapters and supplemented with explanations provided by Garro and her daughter. She also adds prefatory biographical information before each section as well as her own commentaries to the photographs. She relates the events of the pictures to the fictive works of Garro, including, when appropriate, quotations from the texts themselves. For example, we learn that although the young Garro grew up in a cultured home dominated by a literary mother and several sisters, she wanted to be a general because "me gustaban los tambores, los uniformes, las marchas, los desfiles, y la guerra..." (10). One of her favorite generals was Felipe Angeles, an interest that later culminated in the creation of a play by that name.

Lopátegui also relates a number of the members of Garro's own family to characters in *Un hogar sólido*. Catita, symbol of childhood in the play, might well represent Sofía, the sister who died in infancy from diphtheria. Eva was inspired by Hebe, wife of her Uncle Boni, whom Elena came to know well when her family moved from Iguala to Mexico City in 1934. The experiences of Elena and one of her sisters can also be found transmuted in many of the stories of *La semana de colores*.

Lopátegui recounts the story of the seventeen-year old Elena who entered the university and promptly met Octavio Paz. After marrying in 1937, the two went off to Spain to support the Republican cause. The events of this period in her life are recorded in *Memorias de España 1937*, which was not published until 1992. Lopátegui's book provides photos that correspond not only to those times in Spain, but also to subsequent trips from 1937 through 1962, in which the young couple is surrounded by friends of international renown. During this exciting cultural period, Garro's friends and collaborators included such figures as Xavier Villaurrutia, Pablo Picasso, Antonio Machado, Carlos Pellicer, César Vallejo, and Adolfo Bioy Casares (whose love letters to Garro are excerpted as commentaries to photos). While a photo

cannot tell the whole story, this book of complementing photos and commentaries is indeed a valuable addition to the developing body of material on the life and work of Elena Garro.

Sandra Messinger Cypess
University of Maryland, College Park

Marechal, Leopoldo. *El teatro y los ensayos, en sus Obras completas*. Buenos Aires: Ediciones Perfil Libros, Tomo II, 1999: 547 p.

Eclipsado por las novelas *Adán Buenosayres*, *El banquete de Severo Arcángelo* y *Megafón o la guerra*, el teatro constituye una de las zonas menos estudiadas de la obra de Leopoldo Marechal (1900-1970). Tal vez puedan encontrarse las razones de esta postergación en lo siguiente: en el injustificado desdén con que el campo intelectual argentino considera el teatro; en el hecho de que – supuestamente – la producción teatral marechaliana no es tan relevante como su novelística; en la filiación ideológica del autor, identificado convencionalmente por los teatristas como nacionalista, católico y peronista y, en consecuencia, marginado en un campo teatral de tendencia marcadamente filoizquierdista; y en la – hasta hace poco – escasez de ediciones de sus textos dramáticos, que tornaba difícil el acceso a las piezas.

La escritura dramática ocupa un volumen considerable en la producción de Marechal y, más allá de la indiferencia de amplios sectores del teatro y la cultura nacionales, espera sin prisa el encuentro con lectores y espectadores. Marechal escribió más de una docena de obras teatrales, de las que se han estrenado y/o publicado sólo unas pocas. En 1950, en el Cerro de la Gloria (Mendoza), subió a escena su oratorio dramático, *El canto de San Martín*, con música de Julio Perceval. En 1951, en el Teatro Nacional Cervantes, Enrique Santos Discépolo dirigió *Antígona Vélez*, y en 1953, en la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires, Antonio Cunill Cabanellas concretó el estreno de *Las tres caras de Venus*. En el Teatro Alvear, en 1967, Jorge Petraglia escenificó *La batalla de José Luna*. A estas piezas estrenadas deben sumarse otras publicadas pero hasta hoy no escenificadas en Buenos Aires: *Athanor (sainete alquímico)*, *Don Juan* y *El Mesías* (fragmento). El esperado Tomo II de sus *Obras completas*, que reúne su teatro completo junto a cuatro libros de ensayos, incluye las piezas mencionadas y agrega dos fragmentos: *Gregoria Funes (Preludio)* y *El Superhombre*. Pero además han quedado testimonios de la existencia de otras obras, que permanecen desconocidas o – al menos hasta hoy – perdidas. Marechal señaló en sus conversaciones con Alfredo Andrés (*Palabras con Leopoldo Marechal*, Buenos Aires: Carlos Pérez Editor, 1968, p. 50) que luego de

las favorables experiencias de *Antígona Vélez* y *Las tres caras de Venus* “la seducción del teatro me llevó a escribir una serie de obras aún no estrenadas ni publicadas.” En 1961 Rafael Squirru (*Leopoldo Marechal*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, p. 38) hace referencia a once piezas terminadas. Actualmente las hijas de Leopoldo Marechal (responsables de la fundación que lleva el nombre del escritor y funciona en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Católica Argentina) aseguran que, además de las cinco obras publicadas en versión completa, han quedado inéditas otras once “que varios testigos afirman haber visto terminadas y que sus hijas intentan recobrar” (texto de solapa en contratapa de Marechal. *Cuaderno de navegación*. Buenos Aires: Emecé, 1995).

En el teatro de Marechal se observa la recurrencia, con variaciones, de un cruce de órdenes referenciales de diferente ontología y/o procedencia cultural. Se trata de una estrategia presente – y ya desarrollada en plenitud – en su novela *Adán Buenosayres*, donde se conectan dos esferas o universos referenciales de diferente naturaleza ontológica y cultural: lo celeste y lo terreno, lo cristiano y lo porteño. El título de esta novela exhibe el cruce de las dos líneas de representación que entrama todo el texto: Adán, el Primer Hombre, el arquetipo, lo universal ahistórico; Buenos Aires, un espacio-tiempo concreto, una variable local regionalista e histórica. Lo uno y lo diverso, lo “esencial” y lo “accidental,” lo eterno y lo contingente.

Este procedimiento reaparece en *Antígona Vélez*: el cruce de la tradición mítica griega con el nativismo (una poética regionalista originada en la literatura y el teatro argentinos en el siglo XIX); la historia clásica pero en el contexto de la estancia La Postrera; Grecia y el campo argentino; Antígona y los “gauchos.” En *Las tres caras de Venus* – aunque con sustanciales variaciones, que incluyen el pasaje del registro trágico a la comedia – nuevamente se instala la presencia del imaginario clásico: la diosa del Amor está presente en el correlato profundo de la historia de Graciana, salvada de la robotización a que la somete el profesor Ambrosio. En *Don Juan*, Marechal retoma el artificio tal como lo había formulado en *Antígona Vélez*: la tradición mítica europea, no sólo hispánica – según las acertadas investigaciones de Maurice Molho y Jean Rousset – cruzada con el nativismo, el regionalismo cultural de Santa Fe y el folklore nacional en la Noche de Salamanca. *La batalla de José Luna* reescribe la matriz fundante de *Adán Buenosayres*. Narra el combate interior de un exboxeador, convertido en vendedor de Biblias, tensionado entre el Bien y el Mal (representados por el ángel Cantabel y el demonio Nebiros), en un conventillo de Villa Crespo. La poética de esta pieza – como las antes nombradas – inscribe en su imaginario y en su sistema de convenciones la complejidad que Marechal atribuía a la tradición cultural de los argentinos en el siglo XX, una tradición en la que lo nacional-regional dialoga y se funde con legados supranacionales de origen ancestral. Por un

lado, *La batalla de José Luna* trabaja con las convenciones del sainete criollo y evidencia el interés de Marechal por el teatro popular nacional; por otro, integra a la poética del teatro popular local ciertas formas del drama medieval de raíz cristiana, especialmente la moralidad.

En su libro misceláneo, *Ser escritor*, el ya citado Abelardo Castillo escribió estas palabras más que elogiosas sobre Marechal: “Cortázar lo llamaba maestro. Lezama Lima lo llamaba maestro. Alejo Carpentier lo llamaba maestro. ¿Qué más? Una tarde, hacia 1960, el poeta Víctor García Robles llegó desesperado a mi casa y me dijo: ‘Tenés que leer la más extraordinaria novela argentina.’ Era *Adán Buenosayres*. La leí en tres noches. Desde entonces pienso que Leopoldo Marechal fue, con Arlt y Borges, la tercera persona de algo que podría llamarse la Santísima Trinidad de la prosa nacional de este siglo” (Buenos Aires: Ediciones Perfil Libros, 1997). Sin duda el lugar de Marechal en el teatro nacional no es el mismo, pero su dramaturgia encierra valores dignos de ser (re)descubiertos. La interesante versión operística de *Don Juan*, por el maestro Juan Carlos Zorzi, estrenada con éxito en el Colón ratificó en 1998 la vigencia y el poder simbólico del universo de Marechal.

Jorge Dubatti

Universidad de Buenos Aires

Graham-Jones, Jean. *Exorcising History: Argentine Theatre under Dictatorship*. Lewisburg: Bucknell University Press; London: Associated University Presses, 2000: 259 p.

When the authoritative history is written about Argentine cultural production during and following the period of neofascist military tyranny, 1967-83, theatre will be shown to have played one of the most prominent roles. Buenos Aires has always been a major theatre center in Latin America – some would say, **the** major theatre center – and the history of that genre in Argentina is truly a vast and varied one. Concomitantly, theatre scholarship in Argentina has always been extensive. During the first or “light” phase of neofascist tyranny, 1967-73, theatre survived relatively untouched, profiting from the enormous cultural resurgence of the post-Peronista 1960s in Buenos Aires and more or less protected from draconian repression by the fact that it had a highly selective audience in a city known for its film fanatics and the omnipresence of fictional and journalistic writing (all three of these cultural genres, as well as television, were impacted by government censorship). During the brief attempt to restore constitutional government between 1973-76, however, the theatre became much more visible and politicized as it joined other genres in the euphoria of

the possibility of, if not an openly revolutionary culture in Argentina, at least a highly critical and contestatorial one. This set the stage for the role theatre was to play during the “dirty war” phase of neofascist tyranny that began in 1976.

Graham-Jones’s marvelously lucid and nuanced analysis of theatrical activity beginning in 1976 tells essentially the story of the role that theatre was to play, or to attempt to play, as a cultural genre of resistance during the seven years of the so-called Proceso de Reconstrucción Nacional, a period in which national culture was systematically subjected to what one writer called the Terrorist State and in which destruction rather than (re)construction was the goal. Because of the vigor with which theatre had developed a sense of cultural mission during the previous decade (capitalizing on similar endeavors that reach back at least to the 1930s), it was particularly subject to scrutiny and persecution by the military authorities, who undertook to eliminate, along with all forms of political opposition, all forms of cultural response to the tightly woven ideology of their tyranny. Ironically, the military viewed culture as a serious threat to its authoritarian hegemony.

The ways in which Argentine theatre, or at least theatre in Buenos Aires, resisted the persecution to which it was subject culminated in what is one of the most glorious chapters in all of Latin American theatre, the 1981 program called Teatro Abierto, in which a cycle of plays defied, ultimately successfully, military censorship and provided a harbinger of the modalities of resistance culture and subsequently redemocratized culture that would emerge in the period beginning in 1983 with the return to constitutional institutionalism.

Graham-Jones knows both her theatre and her drama. In this study, she chooses to analyze in detail the most important works of the latter two periods mentioned (i.e., that of the Dirty War and the resistance to it and the initial stages of a redemocratized culture). But as someone who has extensive stage experience, she is well aware of the performance aspects of the dramatic text and how the latter becomes a work that participates in complex ways in the process of sociohistoric signification that is the theatre as a living event. The result is the best study to date on the institution of theatre in Argentina during a particularly critical period of Argentine national life. Although there has been a tremendous decline in the importance of theatre in Argentina with neoliberalism, which has brought with it both the denigration of national culture and an investment in superficial and transitory display (in theatre this has meant, specifically, local productions, some rather good, of American Broadway spectacles), important innovations are once again taking place in alternative and experimental spaces that are reminiscent of the venues of the 1960s, with the

promise that, despite everything, theatre in Buenos Aires will continue to be one of the best cultural assets of that society.

David William Foster
Arizona State University

De Toro, Fernando. *Intersecciones: Ensayos sobre teatro*. Frankfurt: Vervuert Verlag, 1999: 229 p.

Este texto, incluido en la colección de Teoría y Práctica del Teatro – que dirige el autor y su hermano Alfonso – agrupa catorce ensayos sobre “semiótica, antropología, teatro latinoamericano, post-modernidad, feminismo [y] post-colonialidad.” Muchos de ellos datan de fines de los 80 y ya habían sido publicados en revistas académicas, aunque el autor los ha rehecho para esta edición en libro. Al leerlos, se comprueba la vertiginosidad de los cambios teóricos de aproximación al teatro en las últimas décadas del siglo XX y la periódica euforia que cada uno de ellos ha despertado en su autor. Pero, a pesar del título, poco es lo que estas diversas tendencias intersectan entre sí. No obstante el esfuerzo de actualización, los ensayos, en tanto asumen “ofrecer una visión panorámica” (9), adolecen de cierta generalización, agravada no sólo por la incorporación canibalística de vocabulario teórico de disciplinas diversas, sino también, paradójicamente, por la recurrencia obsesiva a las mismas fuentes bibliográficas, especialmente a “los estudios seminales de Alfonso de Toro,” y por el muy limitado corpus de ejemplos propiamente espectaculares. Tal vez esta repetición podría haberse aligerado, si en vez de una bibliografía por capítulo se hubiera optado por una bibliografía general.

Aunque la propuesta no se limita al teatro latinoamericano, el libro se atiende desproporcionadamente a los repertorios bibliográficos de autores europeos y norteamericanos, dejando en falta las contribuciones latinoamericanas o de otros espacios postcoloniales de los últimos veinte años del siglo XX. Múltiples congresos, libros y artículos publicados en revistas dentro y fuera de los Estados Unidos, por ejemplo, testimonian una producción de saberes y cuestiones ligadas al espectáculo que indefectiblemente, una vez contrastadas, restringen la capacidad del debate formulado por De Toro.

Sin embargo, el panorama ofrecido por estos ensayos, con su tono magistral y enciclopédico, con su afán de síntesis y de traducción de lo que pareciera ser inaccesible para ciertos lectores periféricos, permite apreciar pedagógicamente los núcleos temáticos y la sucesión de abordajes que aceleradamente sacudieron a la academia y algunos teatristas, especialmente desde los años sesenta. A pesar de su insistencia en la sistematización, la periodización (“muerte” e “inauguraciones” –

términos tan ajenos a la intertextualidad – parecen ser las palabras favoritas del autor), a pesar también de cierto afán de encasillamiento de autores, eventos o temáticas, y hasta de cierta aclaración de lo evidente, los ensayos, si bien de utilidad restringida para los investigadores, resultarían indudablemente muy apropiados para un curso introductorio al teatro contemporáneo y a los debates que éste provocara a finales del siglo XX.

Sin lugar a dudas una bibliografía más amplia que la incorporada en este libro daría una perspectiva más ajustada no sólo de la semiótica, la historia del teatro o el feminismo, sino de la forma particular en que esas cuestiones se desarrollaron en América Latina desde los tempranos debates, por ejemplo, de Eliseo Verón, Oscar Massotta, Oscar Traversa u Oscar Steimberg, para mencionar sólo la producción argentina. Asimismo, cierta periodización ofrecida en este libro podría debatirse si se recurriera a una lectura más detallada de las vanguardias latinoamericanas de principios del siglo XX. Toda periodización, cuando intenta ser una secuencia lineal, corre el riesgo de ser una diacronía ilusoria, ya que muchos planteos dados en este libro como sucesivos fueron simultáneos. O bien, hechos dados como similares, como ocurre en el ensayo sobre Meyerhold y Stanislavski, pueden ocultar disimilaridades políticas fundamentales (73).

Es ya conocida en América Latina y en los espacios postcoloniales en general la peligrosidad de importar decorativamente conceptos teóricos fraguados en disciplinas diversas o de imaginar a los paradigmas epistemológicos como dogmas. Así, ciertos aspectos teóricos sucumben a la confusión cuando son desarraigados de la arquitectura teórica en donde toman su sentido. Por ejemplo, en este libro, de Toro intenta polemizar por medio de algunos conceptos de Jacques Lacan. Sin embargo, no parece haber en su trabajo ni el vértigo teórico, ni cita alguna, ni lectura directa del psicoanalista francés. Se convocan de ese modo confusiones paradigmáticas como, por ejemplo, confundir *La Mujer* (incluso con la barradura sobre LA) con las mujeres. Similarmente, y a pesar de la recurrencia constante a Michel Foucault, se debería haber cuestionado, y no festejado, la forma en que el orden disciplinario llega hasta las prácticas teatrales. Sea en la marginalidad europea, como en Grotowski, o en su reciclado latinoamericano, via Barba, la confusión entre producción de teoría y eficiencia de una práctica como deudoras de lo disciplinario resulta paradójal.

Además, la insistencia de De Toro en el concepto de intertextualidad, por ejemplo, como base del análisis dramático y espectacular, parece ceder justamente a esa “epistemología empiricista,” que el mismo autor declara estar completamente “caduca” (9). La intertextualidad, según se desprende de los análisis concretos realizados en estos ensayos, parece limitarse a una serie de rasgos observables y, al

hacerlo así, pareciera indicar que habría un texto no intertextualizable, con lo cual genera cierta confusión sobre la forma en que los conceptos de intertextualidad y escritura fueron elaborados teóricamente desde el postestructuralismo. La cuestión se problematiza aun más cuando, al asignar la intertextualidad como categoría o procedimiento de la postmodernidad, deja sin resolver la cuestión de un corpus teatral extenso, como el teatro barroco, donde la intertextualidad era casi la norma.

A pesar del esfuerzo del autor por exponer los modos de abordaje al texto dramático y espectacular, el libro pierde de vista la dimensión pasional, incluso creativa, de la teoría, cuya función es mucho más deconstructiva (incluso para el artista, como en un Gerald Thomas, por ejemplo) que meramente un aparato para dar cuenta de un objeto, reduciéndose así a ser una mera práctica académica aplicacionista. En efecto, los ejemplos parecieran responder al paradigma empiricista de comprobar cómo funcionan los conceptos cuando se aborda la práctica. A una noción teórica o metodológica, De Toro agrega siempre una cita de un texto dramático. Y esto, como siempre ocurre, amén de no ser una práctica teórica, parece pacificar el campo político en el que se debaten las teorías. El resultado de una operación de este tipo es la sistematización ilusoria de lo obvio: evidentemente, no es necesario recurrir al concepto de intertextualidad, rizoma o palimpsesto para concluir que la Antígona gambariana se relaciona con los desaparecidos de la dictadura argentina.

Estos ensayos parecen invitar a querer ser modernos, a actualizarse, a desear la madurez de Europa o incluso aspirar a salir de la condenación latinoamericana de “ser los productores de su propio subdesarrollo intelectual” (131). Sin embargo, incluso desde la perspectiva europea, el lector todavía tiene la oportunidad de pensar aquella frase del último y hastiado Roland Barthes, cuando se preguntaba: “¿Y si los modernos no tuvieran talento?”

Gustavo Geirola
Whittier College

Galván, Felipe. *Diálogos dramáticos México-Argentina*. Tablado Iberoamericano, 2000: 320 p.

A juzgar por las declaraciones introductorias de Felipe Galván, quien supone que los textos incluidos en su antología “son ejemplos de dos ricas tradiciones artísticas que crecen y se encuentran listas para dialogar entre sí,” es muy probable que el propósito de estos *Diálogos dramáticos México-Argentina* no haya sido el de conformar una confusión de voces que apuntan cada cual hacia un lado diferente de lo que otrora se llamó rosa de los vientos y hoy no es sino tiempo absoluto y espacio total. Sin embargo, el resultado sí evidencia la proclividad actual del hombre

a monologar, a ensimismarse, a retraerse en la torre de marfil de una autosuficiencia que en ocasiones raya en la pedantería y en otras, las más afortunadas pero también las menos frecuentes, deviene en genialidad.

Pues bien, arbitrariamente elegidas o conscientemente convocadas por Galván, puesto que él no nos revela el criterio que da origen a la selección, diez obras están aquí para una cita a ciegas en la que no parecen encontrar media naranja que les acomode, sino que aparentan discurrir a la deriva, desaparejadas y zozobrantas, por el inmenso piélago del final de milenio. Entonces surge la pregunta ¿no estará inaugurando Galván, con toda la socarronería y el humor ácido que le caracterizan, una colección de discrepancias, una metáfora de la incomunicación en esta dolorosa transición hacia el siglo veintiuno? Y, ¿no es precisamente esta incomunicación el signo de nuestro tiempo? La incomunicación, paradójica palabra para un fenómeno social por excelencia como es el teatro.

En una globalidad como la nuestra, donde la noción que se tiene de diálogo implica que todos estén de acuerdo conmigo, que lo que yo propongo sea aceptado por los demás y que el consenso me favorezca, cualquier asimetría es satanizada, se la condena por apuntar hacia el vacío. El habla franca y la conversación espontánea y sin tapujos han desaparecido por completo para que su lugar sea usurpado por una suerte de Babel en la que más que diálogo, se da una indagatoria de objetividades judiciales conformada por subterfugios, evasiones y engaños legaloides; un juego de apariencias validado, propiciado y difundido por los medios electrónicos que, en aras del consabido apego irrestricto a la verdad, oculta, distrae, parcializa, valida las contradicciones sin jamás configurar concierto ni armonía.

Dicho lo cual, tal vez nos resulte más sencillo intentar una aproximación menos prejuiciada a estos *Diálogos* entre obras (que no entre autores) argentinas y mexicanas que se alejan tanto de la gregaridad y la conformidad como del radicalismo y el disenso, para abordar un inusual intercambio de opiniones distintas, relativas a sociedades heterogéneas mutuas, compartidas, experimentadas y padecidas.

La piedra de toque de esta peculiar multifocalidad la constituyen dos obras paradigmáticas de la conversación libre y abierta que caracteriza al teatro de nuestro tiempo: por el cono sur, *Los fantasmas del héroe* de Cristina Escofet, con una galería de personajes que se desdobl原因 y de situaciones que se multiplican para brindarnos la polisemia del Che Guevara; y *La mujer que cayó del cielo* del mexicano Víctor Hugo Rascón Banda, donde la ausencia de códigos convierte a la mezcla de idiomas en una obligada, exhaustiva indagación personal. Estructuradas ambas desde múltiples perspectivas, su parentesco con individuos y acontecimientos reales las hace más cercanas a la recepción de un espectador cada vez más parecido al Argos mítico.

Junto a este par de obras polimórficas, irradiantes, fractales, se mueven voces minoritarias, arias individualísimas, disonantes a veces, discordes, destempladas en ocasiones, pero dotadas de un inquebrantable deseo, una ferviente necesidad de expresar lo particular, lo propio, la actitud diferente ante una actualidad que ha perdido la fe en las utopías. De tal suerte, suspendidas en los picos de una gráfica que escapa a todo equalizador con pretensiones hegemónicas, podemos sorprender y sorprendernos con puntos de mira diversos, absolutamente vigentes, circundantes, cotidianos.

Zorros chinos de Emilio Carballido y *El gran parque* de Luisa Josefina Hernández hablan de un mundo machista e intolerante en el cual la realización plena de la mujer está supeditada a la clandestinidad y al sigilo, ya sea mediante la evasión onírica de una fábula oriental, o en la ínsula de la hipocresía seglar, parterre edénico que deja sin efecto las aparentemente incontrovertibles reglas religiosas.

El saludador de Roberto Cossa e *Ícaro Twenty Century* de Felipe Galván son dos viajes virtuales, el primero por los movimientos políticos del planeta, y el segundo por el mapa del sureste mexicano durante la encrucijada histórica que protagonizó Felipe Carrillo Puerto al oponerse a la casta divina del Mayab. Candil de la calle y oscuridad de su casa, el Saludador (personaje) se adscribe a cuanta manifestación de rebeldía, magnicidio, golpe de estado, acción ecológica va encontrando por el mundo y, cuando eventualmente se cansa de esa vida errante y “comprometida,” regresa a casa, junto a su mujer, como quien hace una escala para repostar, sólo para restañar las heridas que en su caso devienen en verdaderas mutilaciones, y reemprender luego la marcha, pero finalmente queda anclado en el hogar, reducido a cumplir las funciones de un mero objeto de placer para la esposa. En tanto que Angelo, el protagonista de la pieza de Galván, tras una infructuosa persecución de la mujer que ha idealizado, atravesando una geografía en la que sólo sabe advertir el acento folclórico y la gastronomía local, es rechazado por una Alma, militante convencida de la misión de Felipe (Galván juega aquí con el homónimo para contrabandearnos su autobiografía), que ha renunciado a los abetos y la nieve virginal para refugiarse en los palmares del trópico. Más tarde, Angelo se da cuenta de que sólo abrazando una “causa,” la de la República española en este caso, podrá compartir el amor de la legendaria Peregrina inmortalizada por Gutý Cárdenas.

Almas gemelas de Eduardo Rovner, *La puerta* de Edgar Ceballos, y *Rápido nocturno, aire de foxtrot* de Mauricio Kartum son tres interpretaciones peculiares más de las críticas relaciones de pareja. Rovner analiza desde las perspectivas de la relatividad a un matrimonio que metido ya en el tobogán de la vejez se ve envuelto en la encrucijada de un doble triángulo a causa de dos encuentros fortuitos. Esto es, se deja seducir por el síndrome in/out que parece permitir a una de las mitades de la

naranja lo que prohíbe a la otra, en un feroz juego de inequidad e inconsecuencia que termina abriendo, para las mujeres, posibilidades distintas a las establecidas.

Ceballos, el menos experimentado de los autores que figuran en el libro, nos ofrece también la obra menos consistente. Vende la trama, recurre a lugares comunes, trivializa la información, cierra el desenlace y, al final, como quien da un golpe maestro de magia, se saca de la manga un elemento digno de Edgar Allan Poe que no logra, sin embargo, incorporar a la acción y que por lo mismo no es explotado en todo su potencial. Kartum ubica su pieza en medio del vértigo de trenes que arriban y parten sin cesar, cumpliendo con exactitud cronométrica un recorrido programático que, no obstante, va tejiendo el caos alrededor de tres protagonistas residuales. Es la celeridad caótica del momento transicional actual, sólo que potenciado por el anacronismo ferroviario, el ancla de los atavismos y la reglamentación.

En realidad, aunque para efectos de exposición se las haya agrupado en función de algún arbitrario rasgo de similitud prefabricada, las diez obras contenidas en estos *Diálogos* aluden de manera angustiosa al canon y, por ende, al cambio, a la urgente necesidad de transformar los modelos mentales en uso. Ejemplar es el caso de *Antígona furiosa* de Griselda Gambaro, quien, mediante un trenzado estructural que estruja el clasicismo griego para preñarlo de presente, denuncia por enésima vez la fatalidad que entraña el autoritarismo, la ineluctabilidad de la hegemonía, el recurrente triunfo del odio, la crueldad y la muerte sobre el “cuenco de la misericordia” (109). Hay desaliento, derrota, impotencia en esta obra, en este tema imperecedero, pero también una voluntad y una rebeldía inquebrantables: la resistencia como único camino de la utopía.

Gracias a la incansable labor editorial de Felipe Galván, *Diálogos dramáticos México-Argentina* inaugura una serie que pronto habrá de reunir otras obras de autores mexicanos con textos de Puerto Rico, Chile, Colombia y Cuba, a la cual auguramos larga y fructífera vida, no para propiciar comparaciones que casi siempre resultan precarias, ni para buscar indicadores culturales compartidos, sino para agavillarlas en su noción de diversidad e inclusión, para percibir las, cada una, en su individual concepción de un mundo que transita hacia el tercer milenio y para apropiárnoslas desde nuestra propia y personal perspectiva de (lectores y espectadores) intérpretes.

Enrique Mijares

Universidad Juárez de Durango

Sistema Nacional de Creadores de Arte

Adler, Heidrun and Kati Röttger, ed. *Performance, pathos, política de los sexos: teatro postcolonial de autoras latinoamericanas*. Madrid: Iberoamericana and Frankfurt am Main: Vervuert, 1999: 242 p.

The eleven essays in this volume cover a wide range of topics, figures, and works that, because of their resistance and opposition to hegemonic notions of theatre, the editors have chosen to label “performance.” In the aptly titled “Raising the Curtain: Great Ladies of the Theater,” Frank Dauster reviews major female players in the history of Latin American playwriting, starting with the seventeenth-century Sor Juana Inés de la Cruz and leading up to the generation of women born in the 1920s and 1930s (among them, Elena Garro, Griselda Gambaro and Luisa Josefina Hernández). In analyzing various plays (e.g., Rosario Castellanos’s *El eterno femenino*, Cristina Escofet’s *Solas en la madriguera*), Marcela Del Río (“Especificidad y reconocimiento del discurso dramático femenino en el teatro latinoamericano”) is very rightly concerned with how, and how not, to insert them and other women into a largely patriarchal tradition of playwriting and theatre historiography. María de la Luz Hurtado (“Mujer, poder y política en la dramaturgia de mujeres en Chile”) connects the personal and the political in plays by twentieth-century Chilean women (among them, Elvira Santa Cruz Ossoa, Gabriela Roepke, Isidora Aguirre, María Asunción Requena) that chronicle the struggle for universal suffrage, for sexual liberation, and for a just society. Briefly reviewing women’s contributions to the development of the theatre in various regions of her country, Maria Helena Kühner (“O teatro de mulheres no Brasil”) stresses that these women do not just have a history to be told, but that they **are** history, initiators of fundamental change in the making of the Brazilian stage. In “Las mujeres en el quehacer teatral del área andina,” Max Meier discusses how the continuing popularity of the “creación colectiva” has opened doors for women, but also closed them because of a deeply-entrenched culture of *machismo*. Meier notes also that as more men have abandoned their rural homes for the city, women have gained access to the traditionally male-centered “culturas de espectáculo” (festivals, dances, rituals). Here again, the gains are qualified by the fact that women have had to assume much of the stoop work that the men left behind. Still, Meier reminds us that particularly in Peru some women (Sara Joffré, Ruth Escudero, Maritza Kirchhausen) have held powerful positions in art agencies, institutions, and festivals.

The remaining essays are more specifically focussed. Heidrun Adler (“¡Háblame! La técnica del monólogo”) sees the monologue as a way for women to insist on being heard, by making their voice the sole voice heard in various types of monologues, which Adler distinguishes according to who speaks and to whom (e.g., dialogues with an imagined “Other,” with the audience, with themselves), using as

examples mostly Argentine playwrights – Beatriz Mosquera, Griselda Gambaro, Cristina Bosco, Diana Raznovich. The latter is Diana Taylor’s subject in “Fighting Fire with Frivolity. Diana Raznovich’s Defiant Acts,” a very complete essay in which Taylor’s convincing – and defiant – readings of *Jardín de otoño*, *Desconcierto*, *Casa matriz*, and *De atrás hacia adelante* make clear Raznovich’s central role in deconstructing discourses of both the left and the right concerning the nature of theatre, politics, engendered roles, and sexual identities in her homeland. Myths of the homeland are also a major concern for Sibylle Gfellner in “Personajes míticos femeninos en el escenario: Malinche, Coatlicue, ‘Las vírgenes’ y ‘La madre patria.’” Malinche looms large here, especially in the Chilean Inés Stranger’s eponymous play of 1992, where the much-maligned Aztec princess becomes the symbol of and for *mestiza* women throughout Latin America. Gfellner also analyzes works by Carmen Boullosa, Jesusa Rodríguez, and Astrid Hadad. Having traveled with the latter during her 1996 German tour, Gfellner describes from first-hand experience how this cabaret/cantina artist literally wears her Mexicanness, with outrageous costumes laden with the icons of Mexican nationalism. Although from a quite different point of reference, Nieves Martínez de Olcoz (“Escrito en el cuerpo: mujer, nación y memoria”) is also concerned with the ways that discourses of power and nationhood are metaphorically and sometimes literally written on the female body (which helps explain the notion of *pathos* of the book’s title). Echoing Elaine Scarry’s *The Body in Pain*, Martínez de Olcoz analyzes the complex ways in which this body is both written in pain and painfully writes itself in two seemingly very different works: Griselda Gambaro’s *Antígona furiosa* and Sabina Berman’s *Entre Villa y una mujer desnuda*. For Jacqueline Bixler, the latter and two other texts by Berman – *Krisis* (1996) and *La grieta* (written 1987, produced 1997) – provide rich material for studying intersections of the personal and the political, on and off stage in Mexico. With keen critical insight, Bixler’s “Power Plays and the Mexican Crisis: The Recent Theatre of Sabina Berman” clearly places this talented playwright within a vibrant theatrical postmodernism and a nearly-spent postrevolutionary politics. Röttger’s essay, “El poder de la mascarada,” is perhaps the most contestatory, as she argues vehemently that many scholars (mostly those from the U.S.) have given too much credit to poststructuralist gender studies and not enough to postcolonial cultural studies. Wishing to distinguish herself from the former, Röttger joins in critiquing them for their tendency to universalize difference; thus the choice in the volume’s title of “política de los sexos” and not “de los géneros.” Röttger’s point is well taken and reverts to a fundamental problematic she poses in the book’s introduction – one about first-world critics’ appropriation of third-world women artists, about the center looking at the periphery through its own blinded frame. Unfortunately, Röttger does not fully avoid falling into this very trap in her

own analyses of works by Castellanos, Berman, Raznovich, and Hadad. Despite the quotations from canonical postcolonial theorists (Fanon, Bhabha, Spivak), Röttger still ends up looking through a lens heavily tinged with gender theory in the manner of Judith Butler and others (something many of the essays do, leading one to question whether the “postcolonial” in the title is well chosen). Perhaps without meaning to, Röttger problematizes her own positionality as a postcolonialist, by its contradictions and lapses, suggesting perhaps even the impossibility of escaping the “colonialist” in it.

Together, these essays and the extensive bibliography offer the lay person a very solid introduction to the topics under consideration. For the specialist, they provide much added information and intelligent insights into the work of sometimes familiar figures and old friends. In addition, this collection is a window to the critical and theoretical methods of the talented scholars who have dedicated their creative energy to helping us know and better understand the exciting coincidence of performance, *pathos*, and the politics of the sexes in the theatre of Latin American women.

Kirsten F. Nigro
University of Cincinnati

Dubatti, Jorge, ed. *Teatro, postmodernidad y política en Eduardo Pavlovsky*. Entre Ríos, Argentina: Ediciones Búsqueda de Ayllu, 1997: 120 p.

Eduardo Pavlovsky es un actor-autor ineludible de esta época. Su propio cuerpo se ha convertido en dramaturgia o en material susceptible de ser recreado. Y aunque empezó a expresarse a través del teatro hace más de cuarenta años, enriquece a cada momento su lenguaje escénico. Esta constante innovación dramática es uno de los motivos por el cual seis investigadores abordan a este creador, a través de trabajos que guardan enfoques diferentes, sobre todo cuando se trata de considerar al autor de *El señor Galíndez* como postmoderno, como lo hace Alfonso de Toro (Universidad de Leipzig), o por el contrario como instaurador de una estética de resistencia, que lucha y persiste dentro de la postmodernidad pero sin ser devorado por ella, como indica Jorge Dubatti (Universidad de Buenos Aires).

El libro contiene cinco ensayos. En primer lugar, con un estilo de escritura directo, Alfonso de Toro desarrolla “El teatro postmoderno de Eduardo Pavlovsky.” Este investigador hace un análisis descriptivo de varios espectáculos del autor de *Potestad* y considera este último texto como una de las grandes formas de teatro

postmoderno y desconstruccionista, ya que deja el mensaje político en lo no dicho. Habla además de *Paso de dos* como un “happening” postmoderno. Según de Toro, “las obras de Pavlovsky son ‘a-éticas’ en el sentido de que no prejuician una perspectiva determinante, por esto son irritantes.” Aunque el objetivo de este trabajo parece ser elevado, las vías que utiliza este estudioso para relacionar las teorías filosóficas sobre la postmodernidad y el teatro de Pavlovsky se vislumbran forzadas. Además, cabe destacar que hay una diferencia entre hacer un teatro que trata temas particulares de modo que se tornen universales y hacer un teatro postmoderno. Pavlovsky dura por su universalidad.

Fernanda Hrelia (Università degli Studi di Trieste) presenta el artículo “Dramaturgia de actor.” Esta ensayista despliega un estilo preciso y sintético para sostener que “en el teatro de Pavlovsky es principalmente el actor el que escribe.” Hrelia subraya que el autor-actor en cuestión toma la idea del teatro como lugar de exposición en vez de exhibición (modelo actoral de Grotowsky), donde el actor se presenta en primer lugar desnudo frente a sí mismo.

Luego, Laura Linzuain y Mariana Theiler (Universidad de Buenos Aires) advierten los intertextos de Samuel Beckett en el primer Pavlovsky a través de dos obras del dramaturgo argentino: *Somos* y *La espera trágica* (ambas estrenadas en 1962). Linzuain y Theiler encuentran adecuadamente similitudes en el campo temático entre Beckett y el primer Pavlovsky: la ausencia de certezas y de la verdad como valor; el sufrimiento; problemáticas de identidad; y la inmovilidad.

Después, Miguel Angel Giella (Carleton University, Canadá) invita a leer sus reflexiones en “Existir, resistir y persistir: *Rojos globos rojos* de Eduardo Pavlovsky.” Giella señala que en *Rojos globos rojos* el dramaturgo se sitúa en las antípodas del texto narrativo dramático y que “la vieja dicotomía de fondo y forma en esta pieza desaparece hasta el punto de hacerse intercambiables.” Se ubica en un lugar casi opuesto a de Toro cuando manifiesta, “Quizás se pueda afirmar que *Rojos globos rojos* es el desarrollo de una idea central que se opone al concepto de decadencia porque cada representación es una insistencia en la persistencia.”

Finalmente, se puede apreciar el minucioso trabajo de Jorge Dubatti, quien con “La travesía teatral de Eduardo Pavlovsky, de la vanguardia a la resistencia antipostmoderna,” da un intenso panorama de la trayectoria teatral del creador de *Cámara lenta* y plantea un análisis del proceso de Pavlovsky como actor-autor desde los sesenta hasta la actualidad. Cabe destacar que Dubatti en su también carácter de compilador abrió un juego de tolerancia estética e ideológica ya que propone a través de *Teatro, postmodernidad y política en Eduardo Pavlovsky* un

abanico de opiniones diversas. Claro, a todos los reúne un artista y un tema en común: Pavlovsky y su inevitable labor teatral.

Cecilia Propato

Universidad de Buenos Aires

Dubatti, Jorge. *El teatro laberinto. Ensayos sobre teatro argentino*. Buenos Aires: Atuel, 1999: 222 p.

Si el objetivo de recorrer un laberinto es saber cómo salir de él – y de un laberinto, es sabido, se sale por arriba – en el laberinto teatral de Jorge Dubatti el objetivo se trastoca o se diversifica para hacer de su recorrido un fin en sí mismo. La indagación que recorre este libro no está centrada en buscar una explicación/respuesta al “teatro argentino actual,” sino en detenerse en sus variados aspectos, manteniendo ex profeso las diferencias. El laberinto funciona, entonces, como una imagen para el teatro argentino de la posdictadura, como se expresa a lo largo del libro, pero también como una imagen autorreferencial del propio libro y sus lecturas. Mostrados en principio como una recopilación de artículos (“Este libro sólo recoge un puñado de ensayos,” se dice en el prólogo), muy pronto se percibe su carácter de objeto único en su multiplicidad. Si bien la mayoría de los artículos fueron publicados previamente, se observa en su recontextualización en libro una unidad de conceptos y perspectivas que marcan de manera nítida las preocupaciones del autor alrededor del teatro en la Argentina.

El libro se organiza así en tres partes perfectamente diferenciadas. En la primera, Dubatti asienta las bases teórico-metodológicas, las herramientas con las cuales ese laberinto puede ser recorrido. En “El canon de la multiplicidad,” con el que abre el libro, establece una renovadora perspectiva desde la cual entrar a la diversidad de la producción teatral del último período, incorporando una concepción abierta que permite trazar recorridos inclusivos. Asimismo propone el reordenamiento de una serie de conceptos, divergentes con los de la crítica tradicional (como los de teatrista, teatro argentino actual y nuevo teatro argentino, fundamento de valor, visión de mundo, entre otros) que permiten realizar lecturas sobre el teatro no desligadas del contexto cultural e histórico en que se producen. Los trabajos siguientes, los otros “hilos de Ariadna,” construyen un aparato teórico y metodológico – con fuertes aportes desde la perspectiva del teatro comparado – que Dubatti aprovechará con creces en la segunda parte: “El centro (¿los centros?) del laberinto.”

Allí, como su título lo indica (“El laberinto: poéticas”), se realizan recorridos por diferentes conformaciones estéticas – las diferentes poéticas – del teatro argentino

de la posdictadura: el Asterión de Guillermo Angelelli, la última producción de Ricardo Bartís sobre textos de Roberto Arlt, el lenguaje teatral de Javier Margulis, el proyecto de teatro popular del grupo Catalinas Sur, las concepciones teatrales de Julio Cardoso, Eva Halac, Eduardo Pavlovsky, El Periférico de Objetos y Emeterio Cerro, la trayectoria coreográfica de Ana María Stekelman, la versión textual de Molière realizada por Roberto Cossa, y la versión escénica de Harold Pinter llevada a cabo por Rubén Szuchmacher. Este laberinto de poéticas se muestra como un panorama marcado por diferencias que conviven en un mismo campo teatral. No un laberinto con un centro (donde residiría el monstruo), sino un laberinto de centros múltiples – un laberinto posmoderno – donde cada uno de sus puntos de repliegue puede constituirse en lugar desde el cual mirar, siempre con visión caleidoscópica, el resto de la producción teatral. Una apuesta a un lector que, “guiado” por los hilos trazados en la primera parte, acepte el desafío y realice su propio recorrido de intensidades en el texto. Es de destacar en este laberinto de Jorge Dubatti un artículo que sobresale por su extraña inclusión: se trata de “Borges, Juan Moreira y el arte de corregir –, nuevas notas a ‘La noche de los dones.’” El artículo trabaja sobre un objeto no teatral – un texto de Borges que, si bien roza lo espectacular al re trabajar el tópico moreirista, es un relato. Su inclusión en un libro de ensayos de teatro argentino podría considerarse descolocada. Sin embargo, el artículo establece un lugar, casi un lugar secreto, desde el que Dubatti lee la literatura y el teatro. Borges, aludido varias veces en el libro de diversos modos, es una posición de lectura en la cultura argentina desde la cual podemos comprender mejor la imagen laberíntica que el libro propone. Y la última parte del libro, “Orígenes,” lanza de soslayo, en la letra de una carta de Elías Castelnuovo a Defilippis Novoa, un reclamo hacia una crítica que se comprometa en una visión diferente con el teatro argentino actual y sus cambios. Reclamo y desafío al que Jorge Dubatti responde con contundencia en los artículos de su *Teatro laberinto*.

Alfredo Rosenbaum

Universidad de Buenos Aires

Delgado, María M. and Caridad Svich, ed. *Conducting a Life: Reflections on the Theatre of María Irene Fornes*. Lyme, New Hampshire: Smith and Kraus, 1999: 313 p.

María Irene Fornes is paradoxically the most influential and most under-appreciated theatre practitioner of her generation. Her peers, such as Terrance McNally, Sam Shepard and Lanford Wilson, have garnered considerable scholarly attention

while it was not until the mid-1990s that the first book-length studies of Fornes appeared. Approaching Fornes' work poses a challenge to critics because in addition to writing plays and musicals for over four decades, Fornes also directs and mentors developing playwrights. Moreover, Fornes' polemical statements about her art and her lively dialogue with her critics have provoked debates over how to interpret her work. The tributes honoring Fornes in *Conducting a Life: Reflections on the Theatre of María Irene Fornes*, however, beautifully capture the multifaceted nature of her legacy in the American theatre.

It is well known that Fornes' *oeuvre* resists classification. Rather than illuminate one aspect of her work, editors María M. Delgado and Caridad Svich asked writers, critics, actors, designers and directors to paint a portrait of Fornes "in her own manner, with the contradictions and multiplicities of experience intact" (xvi). In response, they received brief critical analyses, narrative reminiscences, homages and work journals, as well as poems and dramatic scenes celebrating the life and work of Fornes. What evolved was a book structure that suits its complex subject. Instead of presenting a chronological history, Delgado and Svich organized the tributes in a non-linear, fragmented fashion that highlights how Fornes' different identities intersect and allows the reader to piece together a unique perspective on her life and work.

After several introductory narratives and poems, the editors divide over 70 contributions into three central sections. In "Observations," critics, contemporaries, designers and actors comment on Fornes' trajectory as a dramatist. "Commentaries" includes thoughts by contributors who focus on a particular work or set of plays. In this section, essays that treat the rehearsal process and Fornes' keen eye for space, place, color and light also underscore her role as director of her plays. The third section, "Exercises," constitutes a record of the many workshops and writing exercises led by Fornes. For readers interested in Latino playwrights, this section will be of great interest because many of the writers describe their experience at INTAR, Fornes' Hispanic Playwrights Lab. The documentation of Fornes' teaching techniques fills an important gap in the scholarship that has tended to focus on her work as playwright and director. Fittingly, Svich and Delgado follow the tributes with an extensive, recent interview with Fornes that affirms in her own voice many of the observations made by the contributors. The chronologies and the bibliography that end the volume are a welcome addition, especially given the non-traditional organization of the book.

Conducting a Life is not for scholars seeking an orderly examination of Fornes' work from the perspective of a particular theoretical model. However, readers willing to delve into the almost overwhelming number of portraits of this artist will be rewarded with insight on Fornes' personal politics of identity, on her philosophies of theatre and teaching, on contexts that gave rise to plays and shaped certain

productions, and on the wide range of people she has influenced. For those already familiar with her plays, the personal anecdotes will surely enrich their understanding of her work, and for the uninitiated, the funny, unconventional and wise protagonist of the Off-Off Broadway movement that emerges in this book will entice them to investigate further.

Camilla Stevens
Rutgers University