

Book Reviews

Chesney, Luis. *50 años de teatro venezolano*. Caracas: Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, 2000: 94 p.

Esta edición, que corresponde a *Cuaderno de Postgrado*, n. 26, es una investigación enmarcada en un análisis integral que considera la conformación socioeconómica y cultural y la dimensión propiamente teatral. El estudio se conforma de seis áreas: las tendencias del teatro moderno venezolano; los factores de renovación del teatro moderno venezolano; el teatro popular en Venezuela; cien años de Andrés Bello: poesía y teatro; la construcción de imágenes de identidad nacional en el teatro moderno venezolano; y la interpretación del teatro como práctica cultural multidisciplinaria, a lo que se agrega una variada bibliografía.

El profesor e investigador destaca las características que a partir de los años treinta señalarán la transformación del teatro moderno en Venezuela, y cuyos espectáculos centrarán su atención en las zarzuelas y el repertorio español dieciochesco, fenómeno y lugar común del teatro latinoamericano del período. Nota interesante que no hemos observado en otros estudios es la consideración de los efectos que el melodrama mexicano y argentino con las figuras renombradas de Jorge Negrete, Pedro Infante y Libertad Lamarque, entre otros, ejercería sobre el teatro venezolano. Pero la creatividad y figura de César Rengifo, con su primera obra en 1938, marca la “transición a la renovación,” con los aspectos sociales y enjuiciamiento a la sociedad como tónica de su teatro, sin dejar de lado las obras de Arturo Uslar Pietri. Se agrega a esta renovación el Teatro de la Universidad Central de Venezuela y la llegada al país en los años cuarenta de Alberto de la Paz y Mateos (España), Jesús Obregón (México), Juana Sujo y Francisco Petrone (Argentina) y Horacio Peterson (Chile).

El hincapié del autor en figuras y fechas asienta al lector en los aspectos fundacionales y sus relaciones con el teatro moderno europeo y norteamericano, a la vez que traza un panorama socio-político de innegable influencia en lo teatral. Al desaparecer la dictadura militar, se realiza en 1959 el Primer Festival Nacional de Teatro, cuando “los escritores abordaron temas nacionales que despertaron la curiosidad de un público,” (cita de Isaac Chocrón, 37). A la vez, Venezuela, de país

rural se transforma en petrolero y urbano. Es la época de la emigración intelectual que brota de los países del Cono Sur hacia Caracas, por mejores oportunidades de vida, a los que se agregan a partir de 1946 los refugiados europeos. A toda esta dinámica social, Luis Chesney incorpora las nociones de teóricos como Todorov, Jauss, Propp, Pavis, de Marinis y Villegas para su recuento de la historia y su justificación de agregar “el análisis de las relaciones que existen entre los sistemas de textos dramáticos y la sociedad que los produce” (28). Notable esfuerzo el de la Universidad Central de Venezuela al presentarnos una límpida y atrayente edición, a lo que se añade la seriedad de la investigación realizada por el autor.

Pedro Bravo-Elizondo
Wichita State University

Huerta, Jorge. *Chicano Drama. Performance, Society and Myth*. New York: Cambridge University Press, 2000: 209 p.

Jorge Huerta's new book, *Chicano Drama. Performance, Society and Myth*, is an invaluable follow-up volume to his classic and foundational volume, *Chicano Theater: Themes and Forms* (1982). Just as Huerta's first book initiated scholarly research on Chicana/o theatre two decades ago, his *Chicano Drama* breaks new ground and is destined to remain highly influential for years to come. *Chicano Drama* covers the twenty-year period following the Chicano Civil Rights Movement, roughly 1979 to 1999. The volume begins with a brief overview of the precursors, some of the earlier performances/writings (Estela Portillo-Trambley, El Teatro Campesino, Luis Valdez, Alurista) that laid important foundations for the revival of a Chicana/o indigenous mythology in the Americas. Huerta succinctly summarizes the reclamation of the Aztec and Mayan mythologies by Chicanas/os and then goes on to highlight significant connections, continuities, and differences that mark the next two decades.

This much-needed volume traces dramatic shifts in Chicana/o performance since the 1980s, most significantly the move away from the male-dominated and at times misogynist *teatro movimiento* collectives to the evolution of women's creativity and the interrogation of sexualities amidst social issues. Huerta's rich panoramic study treats an equal number of women and male playwrights. According to the author, in the post 1980s era there are more female than male Chicano playwrights. Most notably, the turn of the century has brought about a critical mass of published plays, a body of dramatic literature previously unseen in Chicana/o communities, where drama tends to be improvised to address the day's urgent issues. Breaking into print in the 1980s – with the emergence of a *raza* middle-class – has shifted dramatic creativity from working-class community-based collective *teatro*, produced with shoestring budgets, to individually authored middle-class proscenium *theatre*, whose production values tend to require prohibitive budgets replete with specialized

technicians, designers, and method trained actors. Virtually all the playwrights Huerta discusses have college degrees, and often an M.F.A.

Huerta carefully traces the post-*movimiento* theatrical shift from outwardly directed politics to more introspective political dramas, often centered in dysfunctional domestic spheres and the intimacy of sexual politics. Amidst the changes, two things remain unchanged: the playwright's commitment to social justice and liberation, as well as the continued presence of indigenous myths, symbols, and philosophies. In addition to providing us with vivid and incisive analyses of dozens of productions, Huerta includes important biographical information about leading playwrights such as Cherríe Moraga, Estela Portillo-Trambley, Evelina Fernandez, Luis Valdez, the members of the Latino Theatre Company, Edit Villareal, Milcha Sanchez-Scott, Josefina Lopez, Octavio Solis, Edgar Poma, Guillermo Reyes and Oliver Mayer.

Huerta crafts intellectual cohesion among diverse dramatic productions by organizing his critical analyses around four thematic clusters: the indigenous roots and presence of Chicano/a mythology; the experience of the miraculous and/or mysterious amid social distortion; interrogations of Roman Catholic politics and spiritualities; and new representations of human sexual desire, especially homosexuality. Huerta once again writes with a deep sensibility firmly grounded in theatrical performance as well as in theatre history and criticism. For almost four decades Huerta has remained deeply committed to Chicana/o theatre: as a renowned scholar and *teatro* historian, as a gifted veteran director, as a university and community teacher/mentor and as a participant observer and audience member. That intense connection between Huerta and his subject matter imbues his new book with a vibrant and gripping empirical depth. His analysis is engaging, with a cadence and a style that are reminiscent of the best storytelling. In sum, Huerta's *Chicano Drama* is accessible and eminently useful for scholars, students and the general reading public.

Yolanda Broyles-González

University of California, Santa Barbara

Gladhart, Amalia. *The Leper in Blue: Coercive Performance and the Contemporary Latin American Theater*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2000: 245 p.

Amalia Gladhart recalls fragments of a Latin American theatrical performance she viewed in her youth to postulate a metaphor for the unstable and coercive nature of performance in Latin America. For Gladhart, "the blue leper is that which remains impossible to pin down, of the representation yet apart: the unasked question, the unmet applause, the silent ambivalence of the spectator both lured and repelled by the stage" (28). Within this framework, her book analyzes nineteen plays from Mexico, Venezuela, Colombia, Argentina, Uruguay, and Chile, dating from 1967 to 1990,

and creates a theory of “coercive performance” that emphasizes both the paradoxical nature of performance (“a figure which demands compliance even as it draws out a suggestion of rebellion”) and the control exerted on/by actors and spectators through performance (28). In her five chapters, introduction, and conclusion, she discusses plays that “foreground issues of performance” within the contexts of history, violent games, gender constructions, torture, and unrealized performances (25).

Chapter one examines how both performance and history are “(inescapable) form(s) of mediation” in Vicente Lenero’s *Martirio de Morelos*, Antonio Rial’s *Bolívar*, Sabina Berman’s *Aguila o sol* and Miguel Sabido’s *Falsa crónica de Juana la Loca* (69). The self-reflexive nature of these plays both emphasizes and undermines the unstable and dynamic nature of performance and history and postulates the two as necessarily repeatable and revisionist. Chapters two and three offer the most creative, yet theoretically well-grounded analyses, by focusing on specific sub-topics within the frameworks of game playing and gender: namely paralysis and transvestism. Through an examination of the “false paralytic” in Mariela Romero’s *El juego*, Maruxa Vilalta’s *Pequeña historia de horror (y de amor desenfrenado)* and Esteban Navaja’s *La agonía del difunto*, Gladhart postulates that, by feigning paralysis, the player hopes to escape violence, but at the same time risks perpetual immobility (109-10). In parallel manner, “performance becomes a curiously entrapping yet liberating necessity,” signaling both a repetition of oppressive systems and a transgression of them (78-80). Chapter three posits Rosario Castellano’s *El eterno femenino* as a theoretical backdrop against which to read transvestism in Susana Torres-Molina’s *Y a otra cosa mariposa* and Sabina Berman’s *El suplicio de placer*. Gladhart maintains, “transvestism becomes an important tool for representation of gender and its destabilization on stage because [...] it is immediately recognizable as ‘performance’” (113). She concludes that the interplay of gender and performance is at once liberating and coercive (152).

The following chapter analyzes four plays of torture from Dirty War and Post Dirty War Argentina, Chile and Uruguay and builds on studies by Jean Franco and Diana Taylor, among others, to highlight the audience’s role in performance. Gladhart argues that staged violence can be as coercive as the extra-textual “state-sponsored spectacle” and determines that the performance/spectator relationship is a microcosm of the world beyond the stage. Chapter five sums up Gladhart’s theory by focusing on plays in which performance is scripted but unrealized, thus “performance becomes coercive as it is both demanded and denied” (192-3). The author suggests that self-consciousness in Griselda Gambaro’s *El despojamiento* and *Información para extranjeros*, Isaac Chocrón’s *La revolución*, José Ignacio Cabruja’s *Acto cultural* and Berman’s *Esta no es una obra de teatro* emphasizes the terror of nonperformance in both theatrical and extra-theatrical contexts. Returning to her image of the blue leper, Gladhart affirms that through non-performance the “search for ‘something else’ haunts both actor and audience and the spectacle retains its coercive power and its fascination” (216).

Gladhart's book offers serious and clearly written analyses of both well-known and less-studied plays from several Latin American countries. Her theory looks at the instability of performance and its relation to extra-textual reality. However, documentation of actual performances and their reception within the cultural contexts might have strengthened her argument. Moreover, while positing a new theory of coercive performance, the book is inconsistent in applying existing theories, especially performance theories from within and beyond Latin America. Nonetheless, *The Leper in Blue* is an ambitious study that contributes to Latin American theatre scholarship and at the same time provides a useful tool to researchers of other world theatres.

Gail Bulman
Syracuse University

Flores, Yolanda. *The Drama of Gender. Feminist Theatre by Women of the Americas*. NY: Peter Lang, 2000: 132 p.

In *The Drama of Gender*, with a careful eye to the North American context from which she writes, Yolanda Flores sets out to "fill a scholarly gap existing in the juncture between women's dramaturgy and feminisms" on stages across the Americas. With a focus on the dramatic production by women of Brazil, Mexico and Argentina, and by U.S. Chicanas, Flores draws on feminist theories pertinent to dramatic analysis, beginning with Judith Butler's gender act theory. Of particular importance to her arguments is the intersection of race, ethnicity, and class with gender. With a lens broadened to include insights provided by the expanding fields of performance, cultural and postcolonial studies, Flores traces how women playwrights of the Americas articulate explorations of gender and genre through the framework of diverse feminisms. She begins by asking how gender "acts" intersect with "performances of power" and how questions of representation reveal truths about both social and dramatic performance. The introductory chapter, "Staging Dramatic Feminisms," provides a brief overview of the major trends in feminist theories and of the politics of the terms "women of color" and "third world" as categories of feminist and dramatic analysis. Flores highlights many of the contradictions inherent in oversimplified readings of Latin American and Chicana feminist criticism, literature, and social activism, while providing the reader with numerous citations of important recent scholarship in the field.

Flores selects four plays to examine based on their "desire to deconstruct patriarchal notions of gendered roles and behaviours, of compulsory heterosexuality, and of dramatic forms" (18). Varying in style from realistic to experimental forms, these plays demonstrate how the authors' feminist visions are bound up with not only the content and style of their works but also with the act of writing and staging plays in their specific social context. "Dirt and Domesticity: Constructions of 'Race' and Gender in Contemporary Brazilian Theater" begins with a brief history of women

playwrights in Brazilian theatre. Flores notes the use of realism by women who, during the dictatorship, focus on broad social concerns and begin to foreground specific women's issues. Through a feminist materialist interpretation, Flores examines dirt (in opposition to cleanliness) as a social and cultural construct that complicates women's solidarity across class and racial lines. Highlighted are the complexities of a multi-racial, socially stratified Brazil in which marginalized groups must overcome obstacles between them before recognizing the similarities that might unite them in their causes.

Beginning with a consideration of theatre and feminism in Argentina, in "(De)Naturalizing Desire: Homoeroticism and Performance," Flores shows how in ... *Ya otra cosa mariposa*, Susan Torres Molina normalizes homosexuality by placing it within the pattern of a heterosexual structure. After a discussion of women's theatre in Mexico, in "On Dramatic Bodies, Witches, and Feminine Dramaturgy," Flores focuses on Mexican playwright Carmen Boullosa, who takes a different approach in *Cocinar hombres*. In this unusual work, two young protagonists leave a world constructed on patriarchy for one created for and inhabited by women. Flores argues for the possibility of seeing *Cocinar hombres* as establishing a "feminist dramaturgy." At the same time, from a feminist materialist position, Flores notes the failure of the play to engage itself in questions of racial and economic disadvantage as it interrogates the production of meaning, knowledge and power. Finally, "Staging Difference: Performing Border Identities" directs our attention to works by women of color in the U.S., providing the reader with a brief history of Latina women's theatre. In her analysis of Chicana playwright Josefina López's *Simply María or The American Dream*, Flores highlights multiple aspects of the intersection, confrontation, and "confusion" between the Mexican and North American value systems as these are inscribed in and articulated through popular culture and traditions. Affecting women on society's margins in a particular way, Flores traces how the Chicana protagonist translates confusion into agency. This "act," she posits, reaches the spectators directly through the theatrical experience and forces "questions about the relationship between theater and life, art and society, academic criticism and the social world" (93).

Flores' study participates in the growing interest in works by women previously outside the centers of theatre production and academic criticism. Despite some moments of broad generalization – at times the consequence of such comparative studies across continents – by drawing attention to four important playwrights and offering introductions to the contexts and histories from which they write, Flores provides students and scholars another needed resource for our classes and research.

Roselyn Costantino

Pennsylvania State University-Altoona College

Roca, Cora. *Días de teatro: Hedy Crilla*. Buenos Aires: Alianza Editorial, 2000: 349 p.

Días de teatro: Hedy Crilla es el segundo libro de Cora Roca dedicado a la actriz, directora y pedagoga austríaca Hedwig Schlichter (Viena, 1898 - Buenos Aires, 1984) quien, escapando de las persecuciones del nazismo, llegó al Río de la Plata en los inicios de la Segunda Guerra Mundial y, con el nombre artístico de Hedy Crilla, cambió la historia del teatro argentino. Para conocer mejor las características de su legado aún vigente en nuestra escena, el Instituto Nacional del Teatro publicó en 1998 *La palabra en acción*, texto del seminario de actuación dictado por Crilla en 1982, grabado, transcrito y comentado cuidadosamente por Roca. *Días de teatro* propone otro acercamiento a Crilla: se trata de una biografía, cuya elaboración demandó a Roca ocho años de investigación. Roca vuelca en esta biografía las conversaciones y experiencias que vivió junto a Crilla a lo largo de muchos años de estudio y trabajo. La conoció en el grupo de teatro independiente La Máscara, a fines de los años 50, y trabó con ella una fecunda relación, primero como alumna y actriz, más tarde como asistente de dirección, discípula continuadora de su legado y amiga. Roca ha tenido acceso a diarios personales, escritos privados e inéditos y gran cantidad de cartas facilitadas por los familiares de su maestra. También ha recogido numerosas declaraciones de la actriz a la prensa porteña, y especialmente sus notas aparecidas en el *Argentinisches Tageblatt*.

Puntal de los procesos de modernización de la escena argentina, Crilla marcó un antes y un después en la concepción de las poéticas de actuación y dirección y en las formas de enseñanza. Sus planteos teatrales pronto se extendieron al ámbito del cine y la televisión. Desembarcó en la Argentina en 1940, huyendo del nazismo. Entre 1920 y 1939 había trabajado en escenarios de Austria, Alemania, Polonia, Inglaterra y Francia, experiencia que pronto supo transmitir y proyectar en los teatros de Buenos Aires. Gracias al enorme esfuerzo documental realizado por Roca, apelando a una red de fuentes europeas y latinoamericanas, *Días de teatro* aporta rica información sobre compañías, grupos e instituciones teatrales a los que Crilla estuvo vinculada. En Buenos Aires participó como actriz, directora y/o docente no sólo en su Escuela de Actores, sino también en el Teatro Alemán Independiente (Die Freie Deutsche Bühne), la Sociedad Cultural Israelita, las compañías francesas de Joseph Squinquel, Madeleine Ozeray, Rachel Berendt y Dulcina-Odilón (instaladas en nuestra ciudad durante la Segunda Guerra Mundial), la Escuela de Arte Escénico de la Sociedad Hebrea Argentina, la compañía de teatro en francés Paris Sur Scene, los teatros independientes La Máscara e IFT (Idisher Folk Teater), el Seminario de Teatro de la Universidad de Buenos Aires, la Escuela de Teatro de La Plata, la Escuela Nacional de Arte Dramático de la capital porteña, el Grupo de Repertorio.

Crilla formó diversas generaciones de actores, directores y pedagogos argentinos. Entre sus discípulos se cuentan Agustín Alezzo, Augusto Fernandes,

Carlos Gandolfo, Federico Luppi, Norma Aleandro, Pino Solanas, Helena Tritek y Zulema Katz, e incluso Jorge Luz, Maurice Juvet y Eduardo Bergara Leumann, quienes trabajaron con ella y rescataron esa experiencia por su dimensión didáctica. Así explica Lito Cruz la clave y el valor multiplicador de aquellas enseñanzas: “Crilla fue el eslabón entre Stanislavski y nuestro medio. Fue la primera persona que habló de conectar al actor con sus propias vivencias, y así salimos de la sobreactuación. Estimo que nosotros vamos tomando humildemente este legado que ella dejó a sus alumnos, lo transmitimos a nuestros alumnos y ellos, a su vez, lo darán a conocer a otras generaciones” (268).

En el capítulo dedicado a La Máscara, correspondiente a los años 1958-1961, en los que junto a Carlos Gandolfo la directora austríaca puso en escena tres espectáculos ya míticos – *Cándida*, *Una ardiente noche de verano* y *Espectros* – se transcriben las declaraciones, pronunciadas en el marco del *Homenaje a Hedy Crilla* (Centro Cultural San Martín, 29 de mayo de 1989), de un conjunto de teatristas que estudiaron y trabajaron con ella: Federico Luppi, Augusto Fernandes, Osvaldo Berenguer, Pepe Novoa, Dora Baret, Cora Roca, Boris Melijovich, Elsa Berenguer, Raúl Rinaldi, Esther Ducasse, Agustín Alezzo, Angela Ragno y el recién citado Lito Cruz. Los testimonios se completan en la sección Apéndice con entrevistas a Norma Aleandro, Bergara Leumann, Jorge Luz, Cecilio Madanes, Luis Ordaz, Pino Solanas, Roberto Tálice, Helena Tritek y una carta de Zulema Katz.

Si bien varios de los testimonios incluidos en este libro plantean la relación Crilla-Stanislavski, tanto Roca como Luis Ordaz y Roberto Tálice ponen el acento en la “diferencia” entre los respectivos modelos de trabajo. Y es la misma Crilla, en un reportaje recogido por Roca, quien se encarga de tomar cierta distancia del autor de *Mi vida en el arte* (243). Crilla realizó una poderosa labor de exégesis e irradiación del método Stanislavski pero también creó una metodología propia y singular, que se desvía del modelo stanislavskiano e integra otros legados estéticos e ideológicos, especialmente de los directores Max Reinhardt, Berthold Viertel y Leopold Jessner, con quienes trabajó en Europa. Esa “mezcla” surge naturalmente del devenir histórico de Crilla: recién en 1942 tomó por primera vez contacto con un libro de Stanislavski, ya exiliada en Buenos Aires. Lo cierto es que, cuando se cruzó por primera vez con un texto de Stanislavski – no había trabajado con el director ruso, ni visto sus puestas – Crilla ya atesoraba más de dos décadas de actividad teatral. Comprender a Stanislavski desde la visión estético-ideológica configurada por su experiencia anterior era inevitable. Y, por supuesto, mucho más valioso y complejo que asumir una posición simplemente epigónica.

Roca convierte la biografía de su maestra en un modelo de vida de artista, una suerte de ética para creadores. Ese modelo no sólo se construye sobre los hechos de la vida de Crilla – una conducta de auténtica militancia política y estética, nunca abandonada, ligada a la defensa de los derechos humanos – sino también a partir de

su pensamiento sobre el teatro, su credo. En las numerosas conversaciones de Roca con la actriz surgen explícitos sus principios estéticos e ideológicos.

Jorge Dubatti

Universidad de Buenos Aires

De la Parra, Marco Antonio. *Heroína. Teatro repleto de mujeres*. Selección y prólogo de Nieves Olcoz. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1999: 307 p.

Marco Antonio de la Parra's early plays distorted and criticized Chilean social and political realities (*Lo crudo, lo cocido, lo podrido*), condemned military dictatorships and tyranny (*La secreta obscenidad de cada día*), denounced the commercialization of music and popular art forms (*Matatángos*), and warned against the dehumanizing nature of the new global economy (*King Kong Palace* and *Dostoiévski va a la playa*). His more recent plays underscore a postmodern re-elaboration of the Western literary canon, a dramatic examination of the psychology of human relationships, and a visual aesthetic. The dramatic texts contained in *Heroína. Teatro repleto de mujeres* portray a world in which the terrifying *gordo* Romero of *La secreta obscenidad* has become everyman. These unstageable dramas speak of a dehumanized society that has set aside all transcendent values and ideologies, and in which relationships are universally destructive. The six texts that make up this volume (*Heroína*, *Héroe*, *El continente negro*, "*Lucrecia & Judit*," *Comedia sin cabeza*, "*Ofelia*" o *la madre muerta*, and *La vida privada*) corroborate Olcoz's assertion in the prologue:

El teatro de Marco Antonio de la Parra descubre que el fin de siglo es el momento del cuerpo, el gran momento del cuerpo. Investiga su genealogía, la leyenda del cuerpo, cómo emerge de esa crisis de conocimiento que lo ha abrumado de totalidades, las ha desbancado y lo ha desposeído de todo marco que no sea el límite o la nada. Y esta pregunta destila otras (hacedoras del futuro), la que más interesa, ¿qué encuentra el cuerpo en el escenario? ¿encuentra algo? cómo deja el cuerpo de ser una cita (sic). (10)

To Olcoz's questions about the role of the body on stage, particularly vis-à-vis the future, the six dramatic texts respond in a manner evocative of Sergi Belbel's script for the 1997 Catalan film *Caricies*. De la Parra's opening notes to *Heroína* suggest a visual, cinematic concept for these works. He warns that the plays can only be staged in the spectator's mind through processes like reading, drawing, or dreaming. The recommendation that only a limited number of actors perform the plays' many roles further echoes the formal structure of *Caricies*; a chain of scenes is connected by recurring characters who are in turn variously linked by the acts of physical or emotional violence that one inflicts upon the other. The plays of *Heroína*

are likewise internally connected by an endless stream of deceptions, betrayals, addictions, beatings, killings, and other manifestations of unmitigated human violence.

The body in these texts is the site of desire, dysfunction, and fragmentation. It is also, with the exception of the Holophernes-like males decapitated by Judit in "*Lucrecia & Judit*." *Comedia sin cabeza*, the body of woman as viewed by a distorted and very much imperial male gaze. The sculpture depicted on the book's cover is emblematic of this perspective: a headless, recumbent block of stone out of which emerge only carved breasts, open legs, and a waiting pubis. Such imagery is consistent with a cast of female characters who seem nearly programmed to embody fairly mythic and sexually-dependent roles: mentally unstable actress, devoted mother, decapitating angel, beaten wife, treasonous sister, abused daughter and medication-addicted professional.

As to the introduction's questions about the future – "¿qué encuentra el cuerpo en el escenario? ¿encuentra algo?" – these dramas provide answers as ambiguous as Olcoz's ungrammatical follow-up, "cómo deja el cuerpo de ser una cita." The poetic, sometimes grotesque beauty created by de la Parra's command of technique may provide a glimpse of an answer. For example, readers are asked to visualize the frightening but nearly perfectly white picture of Ofelia's emaciated, dying body bathed in the intense light of an overhead spotlight. Judit's proliferating hatboxes become ludicrous frames for the speaking heads of her decapitated victims. A beautiful woman sporting the marks of a recent beating views her reflection in a bathroom mirror. In these examples, as in many others, the dramatist's imaginative use of all the dramatic resources at his disposal and his masterful control of stage business confront the reader/audience with perceptions of the human body that conform to an unconventional aesthetic.

However, and notwithstanding the visual richness of these images and many others, the prevailing impact of this book upon its reader/audience derives not from the representation of the (female) body. Instead, the predominant note is played by an obsessive insistence on themes of human alienation and degradation. *Heroína* is thus an equivocal title, applicable to the female protagonists and descriptive of the characters' apparent addiction to violence, but also metaphoric of *Heroína's* own numbing effect upon its reader. In these dramas, all institutions, governments, and nations are invisible, immune, and beyond challenge. Whether they live in Santiago, Nairobi, or Sydney, the characters' actions are nearly universally guided by instinct, self-interest, and indifference. The dramatic texts speak of an exhausted cultural and artistic Western tradition. Only fragments of its forms – of the body individual and politic – linger on in a cannibalistic global village.

Elsa Gilmore
U.S. Naval Academy

Pellettieri, Osvaldo, ed. *Indagaciones sobre el fin de siglo*. Buenos Aires: Galerna, 2000: 288 p.

Similar to other collections of papers gathered from the annual GETEA-sponsored Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino, this current group of essays that comprise Pellettieri's recent publication draws from a wide range of topics and approaches to theatre inside and outside of the Hispanic world. Pellettieri follows almost the same structure that appears in previous books and groups the essays from the VII Congreso in 1998 under the following seven sections titled: teoría teatral, teatro latinoamericano, teatro iberoamericano, teatro en Buenos Aires, teatro en las provincias argentinas, teatro en el mundo, and el teatro y su interrelación con otras artes. An introduction written by Pellettieri explains that the motive of the conference and the subsequent book is to provide historiographic, theoretical, and interdisciplinary methods for investigating theatre. Following this brief introduction, opening remarks in the form of a dialogue between Carlos Gorostiza and Pellettieri give a condensed view of the trajectory of Gorostiza's contribution to Argentine theatre.

The first section on theory includes three essays written by authors Mabel Brizuela, Guillermo de la Torre and Beatriz Trastoy. Of particular interest is Trastoy's work, which deals with the larger implications of staging autobiographical fictions. Although much has been written about *testimonios* in the context of prose, Trastoy's work is innovative in the sense that it examines the impact of these *testimonios* within the context of theatre.

The section on theory is followed by one on Latin American theatre. The first of three essays, written by Magaly Muguercia, documents the evolution of Yuyachkani's performances. In the second essay, Roger Mirza discusses the importance of immigrant populations and the interaction between foreign and domestic theatre companies as necessary components for understanding the history of Uruguayan theatre. The final contribution is from Sergio Pereira Poza on the representations of the mythical figure Joaquín Murieta.

The next division on peninsular theatre contains a single essay by Nel Diago on the work of Rodrigo García. In contrast, the subsequent section on theatre in Buenos Aires is the largest grouping of the book with 16 essays. Both Pellettieri and Jean Graham-Jones examine the work of Ricardo Monti. Perla Zayas de Lima and Julia Elena Sagaseta evaluate the evolution of theatre texts, as well as acting and directing styles, into hybrid forms over the last several decades. In another essay, Martín Rodríguez explores the importance of the *revista* genre along with the *sainete* in the early development of Argentine theatre. The metaphor of death on the *porteño* stage is detailed by Lola Proaño-Gómez. Jorge Dubatti relates the history of the group Yenesí and Eduardo Pavlovsky's contributions, and Mirta Arlt offers a detailed look at the staying power of the character Juan Moreira on the stage. Several essays

on individual playwrights appear: Miguel Angel Giella writes about Roberto Cossa, Ana Laura Lusnich reexamines the work of Sergio de Cecco, Laura Mogliani discusses plays by Alberto Vacarezza, Marina F. Sikora compares the comedies of Abel Santa Cruz with his contemporaries, and Ane-Grethe Østergaard explores the fantastic in a play by Manuel Puig. In another essay, David William Foster suggests the possibilities for a theoretical approach to understanding the frequent references to urban space in Argentine theatre. Susana Cazap, Ana Giustachini, Liliana López, and Cristina Massa detail their adventures in researching the steps to staging a production, and Norma Adriana Scheinin reviews the theme of betrayal in several Argentine dramas.

Theatre in the provinces is represented with one entry by José Francisco Navarrete on the reception of plays about Juan Moreira outside of the Argentine capital, while the category on world theatre includes three essays by authors Delia Argentina Deli, Hugo Francisco Bauzá and Cesare Molinari. Both Deli's and Molinari's papers discuss modern stagings of classical Greek drama. Bauzá offers a retrospective of Grotowski's legacy in the wake of the famous director's death in 1999.

The final essays examine the relationship between theatre and the arts. The first study, by Laurietz Seda, documents the challenges for understanding Puerto Rican identity as it is portrayed in Latin American theatre and North American films. The last entry is from Miguel Alberto Guérin on the interrelationship between love, music (specifically the tango), and the urban landscape in Buenos Aires in the construction of Pascual Contursi's dramatic works. Though eclectic, Pellettieri's latest collection of essays offers the reader an important tool for examining both the changing and static trends in contemporary theatre at the end of the millennium. The strength of this new study of theatre lies precisely in its diversity, as it offers a wide range of subjects guaranteed to appeal to a large audience.

Sarah M. Misemer

The University of Puget Sound

Adler, Heidrun y George Woodyard, ed. *Resistencia y poder. Teatro en Chile*. Frankfurt: Vervuert/Iberoamericana, 2000: 186 p.

La Sociedad de Teatro y Medios, con sede en Frankfurt y dirigida por Hedda Kage, está realizando desde fines de los ochenta una vasta labor de difusión e investigación del teatro latinoamericano en el contexto alemán, pero con repercusión en otros países. Esta acción de ambiciosos objetivos comprende la traducción y publicación de piezas latinoamericanas en alemán, la lectura pública o la representación de las mismas y la organización de congresos internacionales sobre teatro latinoamericano, entre otras actividades.

Heidrun Adler y George Woodyard han reunido once artículos que se refieren esencialmente al teatro chileno del último tercio del siglo XX, fuertemente determinado por los acontecimientos políticos y, en particular, por la radicalización ideológica

de los años 1868-1973, seguida de una de las dictaduras más feroces que ha sufrido el país en su historia republicana (1973-1989) y de una transición democrática que aún no consigue modificar la Constitución establecida por el régimen militar en 1980.

Sólo uno de los artículos posee un carácter panorámico, el de Juan Villegas. Gran parte de ellos se refiere, como veremos, a un autor en particular, considerado valioso y representativo, en relación al tema del volumen. Con excepción del artículo totalizador de Villegas, la disposición de los artículos presentados sugiere un relativo orden cronológico, al comenzar por los autores que se dieron a conocer en los años 50 y comienzos de los 60: Egon Wolff, Isidora Aguirre y Jorge Díaz, seguidos por los que surgieron después del Golpe Militar: Marco Antonio de la Parra, Juan Radrigán, Ariel Dorfman y Ramón Griffero, para terminar con Juan Claudio Burgos, de la generación emergente durante la transición democrática.

El artículo de Villegas, "Discursos teatrales en Chile en la segunda mitad del siglo XX," analiza de manera general la evolución del teatro chileno desde 1940, valiéndose para ello de una periodización dominada por los acontecimientos históricos. En cada período Villegas destaca las obras, grupos y movimientos que lo han marcado. Villegas demuestra "la íntima relación entre los cambios del teatro chileno, las transformaciones históricas y el conflicto de poderes de los distintos grupos sociales y políticos que participaron en la búsqueda de la hegemonía ideológica del país" (36).

"El juego del poder y la parálisis político-existencial en el teatro de Egon Wolff" de Jacqueline Bixler analiza tres obras escritas y/o estrenadas por Wolff durante la dictadura militar: *Kindergarten*, *Álamos en la azotea* y *Háblame de Laura*. Su elección reposa sobre todo en los puntos comunes que Bixler descubre en el corpus elegido: relaciones familiares conflictivas, personajes seniles, que sufren de una "parálisis existencial," la cual tratan de superar mediante el juego ritualizado, convertido en elemento estructural esencial. Establece una relación implícita entre el comportamiento de los personajes y el sistema represivo de la dictadura, causante de la parálisis existencial de los mismos.

En "Isidora Aguirre: al trasluz de la historia," María de la Luz Hurtado sintetiza la trayectoria teatral de la autora y subraya el carácter comprometido y, a veces, militante de Aguirre. Hurtado pone de relieve ciertas analogías entre el pasado y el presente, determinadas por la elección presidencial que llevó al poder al socialista Salvador Allende. Destaca también tres obras de los 80, escritas bajo la dictadura: *Lautaro*, *Retablo de Yumbel* y *Diálogos de fin de siglo*. El punto común de las tres sería "el tema de la confrontación fratricida que implica toda guerra civil" (69). Su artículo termina con dos obras, cuyos protagonistas son importantes figuras históricas: *Diego de Almagro* y *Bolívar* y *Miranda*, en que la autora continúa planteándose los problemas del poder y de la justicia en Chile y América Latina.

Jorge Díaz es objeto del artículo de George Woodyard: "Jorge Díaz y el teatro chileno de la otra orilla." Díaz representa un caso particular, debido a su larga residencia en España, sin por tanto cortar los lazos con Chile, vínculos incluso reforzados a partir de 1973. Dice Woodyard: "Lo que propongo con este ensayo es

mostrar cómo el teatro de Díaz enfoca problemas relacionados con la crisis de la represión política en Chile” (76). Para ello se apoya en la noción de poder definida por Foucault. La conclusión de Woodyard es que Díaz, por su propio y singular itinerario, ha sido un observador privilegiado del fenómeno del desarraigo y que ha podido plasmar estéticamente en estas obras de los años 70 y 80 una realidad cruel sufrida bajo un sistema represivo, tanto en Chile como en España

En “¿Quién vigila a los vigilantes? *La secreta obscenidad de cada día* de Marco Antonio de la Parra,” Laurietz Seda se apoya en ideas de Foucault, subrayando la estrategia dramaturgica, que consiste en crear una trama ambigua en torno a la situación de los dos únicos personajes. Otro aspecto señalado es la condición de un juego intertextual con *Lo crudo, lo cocido y lo podrido*, obra del mismo autor estrenada en 1978. Seda concluye: “Esa secreta obscenidad no sólo se refiere a los males (torturas, violencia, corrupción, prohibición, censura y muerte), que aquejan a la sociedad chilena del momento, sino al descubrimiento de que dentro de esa misma sociedad, todo, incluyendo el teatro, los actores y espectadores a la misma vez que funcionan como vehículo de vigilancia no pueden evitar ser vigilados” (97).

“Juan Radrigán, la dictadura y su teatro” está firmado por Pedro Bravo-Elizondo. Radrigán no podía faltar en un libro sobre resistencia y poder, dada la trayectoria que se le conoce, incluida su obra novelística y poética. Este ensayo nos permite conocer su perfil humano y sus principales obras, tan ligadas al contexto histórico de la dictadura.

La contribución de Heidrun Adler, “La cabeza de Medusa: dos obras dramáticas de Ariel Dorfman,” trata de *La muerte de la doncella* y *El lector*. Comparando ambas obras, Adler observa que son mujeres “las portadoras del discurso de resistencia” (129) y sobre todo que ambas piezas “tematizan la responsabilidad colectiva,” que se opera en ellas una confrontación con el pasado chileno y que el juego es un procedimiento común.

El único artículo en inglés es el de Elsa Gilmore: “Reiteration, Reproduction and Reinscription: Sergio Arrau’s Vallejo.” Autor chileno de un itinerario atípico, Arrau emigró a Lima en los años 50, donde inició una destacada carrera de director profesional. Volvió a Chile durante el gobierno de Allende, pero tuvo que exiliarse en Perú después del Golpe, país donde ha escrito la mayor parte de sus obras, muy ligadas a su país de origen. El análisis textual subraya los aspectos post-modernistas de la pieza y muestra la percepción que Arrau tiene de Vallejo, al dejar de lado muchos clichés que han fijado el destino del poeta y su muerte en París.

El artículo de Nieves Olcoz, “La emoción de la imagen: dramaturgia chilena de nueva generación,” trata el trabajo autoral y de dirección de Juan Claudio Burgos. Analiza dos textos: *La defensa* y *El café o los indocumentados*, sin fechas de escritura ni de estreno, la primera de ellas inspirada en “Las Meninas” de Velázquez. Va comparando ambas piezas, que se caracterizan, según ella, por su valoración de la imagen “como vehículo de la energía del lenguaje que organiza la representación”

(157); por su poética del cuerpo, objeto privilegiado (artístico y político); y por un rechazo del diálogo en beneficio del estilo indirecto, entre otros elementos.

En "Avatares del teatro chileno contestatario durante los primeros años de la dictadura militar," Oscar Lepeley identifica claramente los efectos de la censura y de la represión sobre los teatristas contrarios al régimen inconstitucional, una página siniestra e imborrable de la historia del teatro chileno: actores encarcelados, asesinados, desaparecidos: desmantelamiento de teatros universitarios subvencionados o cierre de los mismos. Algún día saldrán a la luz todos los entretelones de esta "Danza de la muerte" no alegórica, sino real.

Hemos dejado para el final el artículo de Ramón Griffero, "El teatro chileno al fin del siglo: un teatro de la necesidad y resistencia," porque se desmarca de los anteriores y contiene planteamientos polémicos sobre el teatro actual. El uso del "Yo" le confiere de partida su carácter de testimonio, en la medida en que Griffero relata y analiza su propia experiencia de teatrista (autor-director-actor), primero en su exilio en Bélgica (1973-1982), después en Chile bajo la dictadura y, luego, durante la transición y la democracia. Concluye con una "Reflexión teórica" cuyas ideas esenciales pueden resumirse así: 1) El teatro chileno emergente en el fin de siglo se está desligando de los paradigmas teatrales, tanto del "centro" (países industriales: Europa, USA), como de la propia tradición nacional; 2) Es necesario "generar una autoría a partir de su confrontación imaginaria con el espacio y texto escénico" (142); 3) "la desintegración de las verdades ideológicas demuestra que el quiebre de una verdad implica el fin de un poder, de un pensamiento y de formas de hacer, en este caso el artístico" (140).

En suma, este libro constituye un aporte importante al estudio del teatro chileno de las últimas décadas. Proporciona una visión de conjunto e incursiona en el teatro de un autor o de una obra determinada, conservando siempre el eje principal: la relación del teatro con el poder. Dada la nacionalidad o el origen cultural de los diversos ensayistas o la posición de los chilenos participantes, dentro o fuera del país, las perspectivas analíticas son muy variadas. Esta diversidad cultural, agregada al fenómeno de exilio en algunos casos, es también la causa casi inevitable de errores de lenguaje, que han escapado a la corrección de pruebas, por lo que recomendamos mayor vigilancia en los volúmenes siguientes. Como toda publicación de esta naturaleza hay omisiones que lamentar: por ejemplo, un artículo sobre los nuevos directores; alguno más sobre los grupos innovadores; otro sobre los nuevos dramaturgos, como Benjamín Galemiri. Estos fraternales reproches pesan muy poco en la balanza, frente a todo lo que aporta el volumen, quedando ya a la espera de los que se agregarán a esta verdadera biblioteca básica del teatro latinoamericano que está construyendo con asombrosa regularidad la Sociedad de Teatro y Medios, aliada con una pléyade de especialistas extranjeros.

Oswaldo Obregón

Université de Franche-Comté, Besançon, Francia

Arango L., Manuel Antonio. *Contribución al estudio de la obra dramática de Sor Juana Inés de la Cruz*. New York; Peter Lang, 2000: 380 p.

El aprecio crítico a la obra de Sor Juana ha ido creciendo en el último siglo en forma exponencial. La bibliografía sobre esta escritora mexicana cuenta con numerosos libros y artículos especializados en todos los aspectos de su obra. El volumen del profesor Arango resume el pensamiento escrito hasta los años ochenta, sin tomar en cuenta la abundante bibliografía posteriormente escrita. En la introducción del libro, su autor dice: “Existen numerosos trabajos sobre la obra global de la poetisa y dramaturga de la Nueva España; sin embargo, no hay ninguno consagrado al estudio específico de su teatro” (1). En los últimos años ha habido un creciente interés sobre la dramaturgia de Sor Juana y varios libros sobre este tema fueron publicados antes de este volumen: *Sor Juana, dramaturga* de Guillermo Schmidhuber (México: CONACULTA y Universidad de Puebla, 1996) y los estudios de Lee Alton Daniel, entre otros. Los artículos o libros publicados sobre la dramaturgia sorjuanina no citados superan la media centuria.

El estudio de la bibliografía antigua de Sor Juana presenta algunas lagunas de investigación. El autor afirma que “La edición más antigua de las obras de SJIF se editó en España en 1689, en tres tomos,” cuando fueron tres volúmenes los editados en fechas diferentes (1689, 1692 y 1700), aunque en otros lugares de su libro esta información aparece correcta. Al referirse al tercer volumen, *Fama y obras póstumas*, es citado como *Famas y obras póstumas*, con la afirmación de que contiene *El Cetro de José, San Hermeregildo y El Divino Narciso* (11), siendo esta afirmación errónea: en el volumen de 1669 se encuentran nueve loas, en el segundo volumen están sus obras dramáticas, a excepción de *El Divino Narciso*, que había sido publicado en una suelta anteriormente, y en el tercer volumen no hay obras de teatro. Otra afirmación no veraz agrega que “En México se edita también el tomo tercero” (13), cuando ninguna de las veinte ediciones antiguas de Sor Juana fue impresa en México.

Varios términos son utilizados sin que fueran los más apropiados: teatro pagano de Sor Juana, en vez de teatro profano (1), porque aunque escribió teatro secular, nunca renegó de su fe cristiana. Cuando se menciona el interés de Sor Juana por lo mexicano, se califica de “folklore” y de “lo autóctono del mundo americano” (85), nada más lejano de los procesos de mestizaje. Sor Juana escribió México con x, nunca Méjico, y así lo escribe este estudio crítico, pero no en la cita de textos de Sor Juana (143, 345), acaso porque la cita es sacada de una edición peninsular.

Los acontecimientos de la vida de Sor Juana son expuestos sin meticulosidad histórica. Al referirse al padre Vieyra lo califica de “petulante” (83) y agrega que “fue uno de los primeros en proferir las ofensas contra la poetisa, en el famoso Sermón del Mandato que conoce la Historia, al cual tuvo Sor Juana que contestar con la *Carta Atenagórica*” (342). Los hechos guardan otra cronología y otra razón histórica, pues el Sermón fue

pronunciado cuarenta años antes de la *Carta* y publicado en 1675 y 1678. Es decir, estuvo totalmente ajeno al escrito de la monja. Al analizar la comedia *Amor es más laberinto*, Arango afirma que posee cinco actos (331), cuando tiene tres jornadas, como todas las comedias de los Siglos de Oro. Además, se afirma que el colaborador de Sor Juana para escribir esta comedia es su “primo,” siendo que “Juan de Guevara no estaba emparentado con la familia de la monja” (Paz, *Trampas de la fe*, 167 y 438).

Una aportación de este libro es su estudio de la loa, que servirá al lector para conocer este subgénero en el que la monja sobresale al intensificar el grado del conflicto dramático. Paralelamente, hay un valioso análisis del barroco europeo e hispanoamericano que servirá a los estudiantes que por primera vez se acercan al teatro del siglo XVII. El análisis de los tres actos sorjuaninos posee información que indudablemente será útil a estudiantes y profesores interesados en el teatro de Sor Juana.

Olga Martha Peña Doria
Universidad de Guadalajara

Peña Doria, Olga Martha. *Digo yo como mujer. Catalina D’Erzell. Guanajuato, México: Ediciones La Rana, 2000: 295 p.*

En este libro, Olga Martha Peña Doria rescata la obra y la labor de una mujer que en un momento de la historia intelectual de México era conocida y reconocida como “la defensora de la mujer,” un apodo que le dieron su público del teatro, el de sus programas de radio, sus lectores de los artículos periodísticos más los que leyeron sus poemas y vieron las películas en que cooperó.

Este libro nos deja conocer a la mujer que era Catalina D’Erzell. Podemos llegar a apreciar su posición de mujer pensante. Como otras de su época, luchó tanto con la vida personal de mujer divorciada como con la vida intelectual, donde tuvo que abrir paso. Por los once capítulos del libro, Peña Doria lleva al lector por la vida intelectual de Catalina D’Erzell. Nos permite comprender su modo de pensar y apreciar la distancia que la mujer mexicana ha recorrido desde los años de Catalina D’Erzell hasta el presente. En el primer capítulo ubica a Catalina en un grupo de mujeres escritoras de las décadas de los veinte y los treinta, cuando escribieron con mucha valentía obras sobre temas tabúes como el divorcio, la unión libre, el abandono del hogar, la aventura y el lesbianismo. Como Catalina, estas mujeres hicieron su mayor aporte al teatro mexicano y a “la revalorización de la mujer como intelectual y como autora” (19).

En otros capítulos presenta un breve resumen de la vida personal de Catalina, habla de su trabajo en el teatro mexicano, de sus varios programas de radio, del aporte que hizo al cine mexicano y de sus escritos para un gran número de periódicos.

Lo más interesante son los capítulos en que se analizan las once obras teatrales de D'Erzell. Sus obras se representaron no sólo en México sino también en los países de Centroamérica y en Los Angeles de Estados Unidos con elencos encabezados por actrices de la calidad de María Tereza Montoya, Virginia Fábregas y María Tubau. Un elemento especialmente merecido de mención en este libro es la reproducción de crítica que salió en los periódicos de los varios lugares en donde sus obras se representaron. Haber incluido partes de los artículos que salieron facilita el entendimiento y el aprecio del ambiente intelectual de la época en que escribía Catalina. Además permite un vistazo de la calidad de sus obras dramáticas y desde luego de su importancia en el esquema histórico teatral de su país.

Otra sección de mucho interés es el capítulo sobre su trabajo en el radio. Catalina tenía múltiples programas, todos con un enfoque en la mujer y su puesto en la sociedad. Según Peña Doria, "Catalina se dedicó a la defensa de la mujer y por eso le dedicaba todos los programas, con el fin de que abriera los ojos y se diera cuenta del papel que tiene en la sociedad" (242). Varios de estos programas utilizaron un formato teatral para desarrollar los asuntos enfocados y el libro reproduce algunos de estos textos.

Al libro le hace falta una bibliografía al final, pero las fuentes secundarias son bien documentadas en notas al pie de la página. Sería especialmente útil incluir una lista de las obras de Catalina D'Erzell para aclarar un poco mejor la cronología. De interés son las fotos del apéndice que incluyen fotos de la autora y de representaciones de sus obras dramáticas más reproducciones de algunos de los carteles. En total, es un libro valioso, profundamente investigado y sumamente informativo que ha resultado en el rescate de la labor hecha por una importante mujer pensante en la vida intelectual de México.

Bonnie Hildebrand Reynolds
Hanover College

Rosas Lopátegui, Patricia, compiladora. *Teatro de Elena Garro*. Albuquerque, New Mexico: Rosas Lopátegui Publishing, 2000: 231 p.

El nombre de Elena Garro (1916-1998) está asociado al de uno de los hombres más importantes de las letras mexicanas, Octavio Paz, de quien fuera esposa durante varios años. Sin embargo, la obra narrativa y dramática de Elena Garro brilla con luz propia. La novela *Los recuerdos del porvenir* (1963) y su colección de cuentos *La semana de colores* (1964) son ya dos títulos clásicos de la literatura hispanoamericana. Pero no menos importante es su teatro.

Las obras dramáticas de Elena Garro marcan un hito en la dramaturgia mexicana. Su teatro representa un rotundo rompimiento con el realismo costumbrista

y una irrupción del lenguaje y situaciones metafóricas, donde el simbolismo y la poesía encuentran territorio fértil para el despliegue ilimitado de la imaginación. Aunque sus obras se montan con relativa frecuencia en los escenarios mexicanos, el acceso a sus textos es casi imposible. Desde hace quince años se encuentra agotada la segunda edición de *Un hogar sólido* (Universidad Veracruzana), que contiene gran parte de su dramaturgia. En este contexto, resulta pertinente y enriquecedora la aparición de una nueva publicación, *Teatro de Elena Garro*, que reúne las doce obras publicadas en *Un hogar sólido* y la tragedia histórica *Felipe Ángeles*. La edición y el prólogo están a cargo de Patricia Rosas Lopátegui, y al final del volumen se incluye una bibliografía selecta de estudios sobre textos dramáticos de Elena Garro. Lo único que puede reprocharse a esta valiosa publicación es la exclusión de *La señora en su balcón*, considerada por algunos críticos como la obra más importante de la autora mexicana.

Con excepción de *La dama boba* y *Felipe Ángeles*, que están construidas en tres actos, las piezas de Elena Garro son cortas y desarrollan anécdotas muy simples y, en algunos casos, hasta predecibles. Su belleza y fuerza dramática radican en la presentación mágica y alegórica de los mitos y prejuicios del pueblo mexicano. En *Un hogar sólido*, la autora realiza una crítica devastadora a la estructura tradicional familiar. Los integrantes de una familia están muertos y enterrados a varios metros de profundidad, el único "hogar sólido" al que pueden aspirar. Llena de humor negro, la obra oscila entre el grotesco expresionista y la fantasía poética.

Los pilares de *Doña Blanca* y *El rey mago* son dos textos de un hermoso aliento poético que versan sobre dos encierros, dos aprisionamientos físicos y espirituales. Los dos se desarrollan en el ambiente mágico de la imaginería popular mexicana. *Doña Blanca*, que "está cubierta con pilares de oro y plata," es encerrada en una torre por su celoso marido. *El rey mago*, Felipe Ramos, está recluido en la cárcel de su pueblo por matar a un pretendiente de su novia. Desde sus respectivos encierros, ambos corazones rotos esperan el amor y con él, la libertad. En estos textos, como suele ser frecuente en su dramaturgia, personajes y situaciones netamente mexicanos conviven con figuras de un surrealismo menos regionalista que nos recuerdan el teatro de la vanguardia europea, particularmente a Genet.

Andarse por las ramas conjuga la crítica al ambiente cerrado de la familia tradicional con el anhelo de libertad. Aquí, *Titina*, que en muchos sentidos encarna la visión de la propia autora, dibuja en la pared una puerta por la que escapa de la opresión paterna para treparse a las ramas de un árbol y desde ahí, mirar la realidad pero sin perder contacto con ella. En *El rastro*, la autora rompe la linealidad temporal para crear un universo cíclico y mágico donde los prejuicios machistas se tornan muerte y dolor. Esta misma crítica al machismo está presente en *Los perros*, pero aquí vemos la parte femenina que se somete a la vejación, asumiéndola como un destino predeterminado.

Pero no sólo la cerrazón familiar y el machismo son el blanco de las críticas de la autora; también la discriminación a la cultura indígena y la superficialidad de los

“criollos burgueses” son expuestas y satirizadas. El árbol exhibe el choque y la incomprensión entre estos dos mundos, personificados por Marta y Luisa, su sirvienta. El universo marginal y mítico de la segunda acabará por destruir el ingenuo aire de superioridad de su patrona en una obra de logrado suspenso. En *La dama boba*, el tema de la incomprensión entre la gente del campo y la de la ciudad está presente en una comedia en la que se retoma la obra de Lope de Vega para mostrar los prejuicios de la educación occidental y el contraste con la sabiduría ancestral de los campesinos mexicanos. Pero en la farsa Benito Fernández vemos al protagonista descabezado como prototipo de la rancia burguesía mexicana ultraconservadora y racista en un ambiente que recuerda el grotesco de los esperpentos de Valle Inclán.

Con un desarrollo más lineal y en un estilo realista y discursivo, Felipe Ángeles reconstruye el juicio militar al que se sometió a quien fuera lugarteniente de Francisco Villa. La obra es una disertación sobre la ética y la política con marcados tintes existencialistas. Felipe Ángeles es expuesto como un idealista que fracasa ante la fuerza irracional del poder. El protagonista sostiene la idea de una predestinación individual; cada quien se forja su vida y al hacerlo, paradójicamente, cumple con su destino. Ángeles declara ante sus verdugos: “Hay que hablar aunque nos cueste la vida. Hay que nombrar a los tiranos, sus llagas, sus crímenes, a los muertos, a los desdichados, para rescatarlos de su desdicha. Al hombre se le rescata con la palabra” (63). Y a Elena Garro la eternidad también la rescatará por sus palabras, las que se quedan en libros como éste, las que resuenan cada vez que se montan sus obras.

Ana Laura Santamaría

Universidad Autónoma de Nuevo León

Veronese, Daniel. *La deriva*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, Serie La Lengua/Teatro, 2000: 315 p.

Un primer contacto a través de la contratapa nos permite ver que *La deriva* reúne seis textos dramáticos de Daniel Veronese – la nueva versión de *El líquido táctil* y las piezas inéditas *Mujeres soñaron caballos*, *Eclipse de auto en camino*, *La noche devora a sus hijos*, *XYZ* y *Sueño de gato* – y un conjunto de aforismos teórico-estéticos, los *Automandamientos*, ligados a su trabajo como dramaturgo y como integrante del grupo El Periférico de Objetos. Comprobamos así que el paratexto (contratapa, tapa, prólogo, ilustraciones, etc.) en tanto “aparato montado en función de la recepción” (Genette, 1987) es una guía de lectura, es lo que hace que el texto se transforme en libro y se proponga como tal a los lectores y al público en general.

El cuidado de esta edición ha estado a cargo de Jorge Dubatti, al igual que la escritura del prólogo. El mismo responde a una de sus funciones básicas, la informativa, al brindar un detallado informe de los múltiples desempeños de Daniel Veronese –dramaturgo, titiritero, director –, cuya labor es reconocida internacionalmente. Asimismo, su exhaustivo análisis ubica la dramaturgia de

Veronese, y en especial las piezas reunidas en *La deriva*, en el contexto de las transformaciones culturales que vienen desarrollándose “a partir de la reapertura de la Argentina al mundo en la post-dictadura,” quedando claramente expresado que “en su poética y su imaginario, las piezas de Veronese compuestas en los últimos años reelaboran las condiciones estético-ideológicas que caracterizan al nuevo teatro argentino.” Es que la obra de Veronese inscribe en su seno una importante novedad para la historia del teatro nacional: la definitiva “conquista de la diversidad,” rasgo típico del teatro de las grandes metrópolis en la era posmoderna, desarrollado a través de una producción heterogénea, tanto formal como temáticamente.

Esa misma línea es la que siguen las declaraciones del propio Veronese, realizadas en una entrevista inédita efectuada recientemente, donde afirma: “Mi estilo es una falta de estilo. Tanto a la hora de escribir como de dirigir no tengo más que el deseo de hacer algo. Me moviliza romper con lo que puedo hacer con facilidad. No quiero repetirme. Me da vergüenza volver a lo que ya descubrí, de ahí que cree estéticas diferentes. Lo que se destruye es siempre generador de algo nuevo.” Sus afirmaciones refuerzan lo expresado claramente en el prólogo: “Veronese trabaja con una gran variedad de poéticas dramáticas coexistentes y en *La deriva* – claro ejemplo de esa multiplicidad – ése es el rasgo que imposibilita justamente toda reducción de sus textos a una tipología cerrada y homogeneizadora.” De ahí que el aporte invaluable del prólogo sea precisamente el de no intentar orientar la lectura en un determinado sentido, sino más bien mostrar la imposibilidad de hacerlo, alejándose de la típica función interpretativa y brindando, en cambio, un contexto de referencia, el cual excede ampliamente las obras en cuestión.

Veronese ha señalado al hablar del Grupo al que pertenece: “lo de periférico nos gustaba por la manera de pensar nuestra ubicación dentro del teatro. También porque nos definía estéticamente: nos interesaba la búsqueda de ‘autores periféricos,’ el mirar el teatro desde otro lugar.” Ahora bien, considerando que un libro ante todo es un proceso multiforme de espacialización que se propone a la actividad de sus lectores (Hébrard, 1983: 70), cabe analizar una vez más la manera con que los aspectos paratextuales de la presente edición ponen su naturaleza a disposición de los textos y de su recepción. Al tratarse de un dispositivo pragmático, el prólogo suele predisponer a la lectura y acompañarla en su trayecto, cooperando con el lector en su trabajo de construcción, o reconstrucción, de sentido. Como el propio Genette se encarga de precisar, el paratexto es básicamente “un discurso auxiliar, al servicio del texto, que es su razón de ser” (Genette, 1987). Así, la presente edición, al evitar cualquier tipo de esbozo interpretativo, de manera congruente refuerza, acentúa, la extraterritorialidad, el carácter subsidiario propio del elemento paratextual denominado prólogo. A tal punto que, lindando con el texto por los márgenes, “por la periferia,” bien podría incluso perder su carácter y ser desvinculado y analizado en sí mismo como texto.

Algo similar ocurre con el lenguaje de la imagen, al que también apela la presente edición, adjuntándole a cada obra fotografías propuestas por Daniel Veronese.

Al estar los elementos icónicos acompañados por epígrafes que, lejos de orientar su interpretación, impiden anclar uno entre muchos sentidos virtuales, no pueden ser considerados ilustraciones, dado que no cumplen la función que le es propia, la de “iluminar o esclarecer.”

Como bien puede observarse también en *La deriva*, Veronese “combina la práctica dramaturgica, en el sentido clásico o de autor, con la escritura de dirección y grupal.” Prueba de ello es la génesis de *Líquido táctil*, obra que surgió a partir de la labor desarrollada con tres actores, quienes, según declara el propio autor, fueron indispensables en la escritura del texto: “Lo escribí pensando en esos actores durante casi un año de ensayos, con la posibilidad de probar cada línea en la escena, gracias a esas circunstancias tan especiales de trabajo que da la tarea grupal. Si no lo hubiese puesto en escena no lo habría escrito nunca.” Buscando una mirada periférica, pero convencional, es decir, una mirada atravesada por emociones distintas, pero de objetos cotidianos, Veronese persigue que el texto sea desbordado por la plástica, “trocar la forma única en ambivalente.”

En *XYZ*, que es una obra armada a partir de didascalias, reconoce haber trabajado más que con ideas, con formas, formas de anexar ideas preexistentes. En estas afirmaciones, como en la que sostiene que sus cambios de estéticas son como sorpresas, resuena la figura de Francis Bacon, plástico irlandés, cuya influencia Veronese admite abiertamente y que es quien habla de cómo las formas se le imponen de manera inesperada, como accidentes, acontecimientos que no se controlan y que lo llevan a decir: “cuando comienzo tengo una cierta idea de lo que quiero hacer, pero mientras pinto, de golpe, proveniente en cierto modo de la materia pictórica misma, surgen formas y direcciones que no preveía. Eso es lo que llamo accidentes.... Pintar resulta en definitiva de la interacción de esos accidentes y de la voluntad del artista.” De manera similar, Veronese manifiesta en sus mandamientos 35 y 36 “la cuestión es *no resolver, nada de guiños o moralejas y sí disolver, incluso disolver las formas puras una vez halladas.*” En síntesis, esta edición le es fiel al espíritu de la obra de Veronese, para quien, al igual que para Francis Bacon, “lo importante es siempre llegar a atrapar lo que no deja de transformarse.”

Marta Taborda

Universidad de Buenos Aires

Obregón, Osvaldo. *Teatro latinoamericano. Un caleidoscopio cultural (1930-1990)*. Perpignan: CRILAUP-Presses Universitaires de Perpignan, 2000: 376 p.

El número 20 de la serie *Marges* publicada por el CRILAUP-Presses Universitaires de Perpignan es, como lo indica su título, un caleidoscopio: veintiún escritos firmados por Osvaldo Obregón y publicados en su mayoría en varias revistas

y actas de congresos entre 1978 y 1998, reunidos en un volumen dedicado al teatro latinoamericano. A pesar de la diversidad de los temas tratados, una gran homogeneidad se desprende de este libro dividido en dos partes. La primera, titulada "Orientaciones y problemas del teatro latinoamericano," abarca una serie de trabajos en los que Obregón expone varias problemáticas fundamentales para entender la historia del teatro latinoamericano, huyendo de las generalizaciones y tomando en cuenta siempre ejemplos concretos que brindan un panorama tanto de las escrituras dramáticas como de los diversos movimientos escénicos latinoamericanos.

El primer artículo, "Identidad cultural y teatro iberoamericano," muestra la voluntad del autor de vincular siempre el teatro al contexto en el cual se integra. Según él, la identidad cultural es "algo dinámico, que se inscribe en un proceso histórico." Plantea un cuestionamiento del área iberoamericana como campo de estudio y se propone definir el concepto de identidad para indagar en los distintos elementos que conforman la unidad y la diversidad del continente: la coexistencia de varios idiomas (dominantes y dominados) y la utilización de uno u otro como consecuencia de una herencia, de una imposición o de una elección militante; la influencia de los modelos europeos (vigencia del esquema aristotélico, pervivencia de los mitos y personajes de la tragedia griega o de referencia bíblica, técnicas de puesta en escena, luminotecnia, escenografía, formación del actor, traducción y representación de autores europeos); la dicotomía entre un teatro culto, elitista, y un teatro de raíz popular, de tradición oral, "hecho por y para el pueblo," expresión de las culturas dominadas.

Semejante apertura constituye a la vez un balance y una introducción para los siguientes artículos, que proponen un análisis detallado de varios aspectos de la dramaturgia latinoamericana: las razones y modalidades de las múltiples utilizaciones de mitos griegos en "Pervivencia de mitos griegos en obras dramáticas hispanoamericanas," donde el autor se detiene en cinco obras en particular (*Ifigenia cruel* de Alfonso Reyes, *La viuda Apablaza* de Germán Luco Cruchaga, *La hiedra* y *La mujer legítima* de Xavier Villaurrutia y *Electra* Garrigó de Virgilio Piñera); la reivindicación de las raíces indígenas de la cultura latinoamericana ("Miguel Angel Asturias: hacia un 'teatro americano de inspiración indígena'"); los fundamentos de un "teatro popular" en América Latina ("*El teatro del pueblo* de Romain Rolland y la resurgencia de sus ideas sobre el teatro popular en América Latina"). Los tres siguientes artículos ("Teatro de América Latina: guerra fría, años de brasa [1968-1973]," "Teatro latinoamericano de los '60 y '70: entre la ficción y el documento," "El formato breve en el teatro latinoamericano contemporáneo: ¿necesidad o anacronismo?") analizan el vínculo ineludible entre las obras y sus condiciones de producción: condiciones históricas, políticas pero también económicas, que determinan la formación de un teatro sea militante, sea adaptado a las exigencias editoriales o de representación y difusión, creándose pues nuevas normas dramáticas y escénicas aquí estudiadas.

Tres artículos dedicados a la práctica escénica (“Los festivales internacionales de teatro, un medio eficaz de acercamiento y confrontación de los teatros de diversas nacionalidades y culturas,” “El TEC, una vía abierta para el teatro de América Latina,” “El taller como instrumento de pedagogía teatral en medio universitario: un ejemplo puertorriqueño”) hacen hincapié en el papel del teatro como lugar de encuentro, mestizaje, confrontación con un público pero también entre creadores, generándose en múltiples ocasiones un foro de intercambio, un espacio de formación y un impulso de renovación visible en el área tanto de la dramaturgia como de las ideas. Esta primera parte concluye con el análisis de un caso, “El ‘clásico universitario’ chileno: un caso singular de teatro de masas,” donde se recuerda la historia de un peculiar espectáculo nacido “al amparo de una confrontación futbolística entre dos clubes universitarios” que a lo largo de los años se transformó en “un verdadero teatro de masas que expresaba el sentir unitario del pueblo chileno.”

La temática identitaria, formulada en términos nacionales, culturales o militantes, es recurrente a lo largo de los artículos que conforman la primera parte de este libro. La segunda parte, titulada “El teatro latinoamericano en Francia,” completa el estudio, gracias en particular a un trabajo dedicado a los “Teatristas latinoamericanos en Francia: los problemas del exilio.” Basándose en los casos de dramaturgos como el cubano Eduardo Manet y los argentinos Arnaldo Calveyra, Copi y Federico Undiano, Obregón examina los efectos del desarraigo y del aislamiento lingüístico en la escritura teatral, exponiendo varias experiencias que lo llevan a definir diversos grados de aculturación cuya máxima expresión es la adopción del francés como idioma de escritura (Copi, Manet), una aculturación conflictiva o problemática en la medida en que muchos autores no dejan de reivindicar su identidad nacional de origen. Si la difusión en Francia de obras escritas por dramaturgos latinoamericanos ha sido a menudo laboriosa, mejor suerte conocieron los directores, así como lo demuestra el impacto que tienen o tuvieron dentro del panorama teatral francés Jorge Lavelli, Rafael Rodríguez, Alberto Rody, Antonio Díaz Florián o Alfredo Arias entre otros. Puede verse también que no todas las áreas geográficas del espacio latinoamericano gozan de igual representatividad teatral en Francia.

Después de estudiar extensamente las condiciones de un intercambio teatral entre América Latina y Francia (“En torno a la difusión y recepción del teatro latinoamericano en Francia: problemas metodológicos, criterios, premisas”), Obregón dedica tres artículos a casos peculiares: México, Argentina y Chile. Cabe recalcar una originalidad de este libro: la inserción de cuatro entrevistas, con los directores peruanos Rafael Rodríguez y Antonio Díaz Florián, con el director argentino Jorge Lavelli y con el dramaturgo francés Guillaume Kergoulay (en una evocación de Alberto Rody).

Teatro latinoamericano. Un caleidoscopio cultural (1930-1990) es un libro polifónico que alcanza una exhaustividad expresada en la variedad de los temas tratados, sumamente esclarecedor gracias a la pertinencia de los ejemplos escogidos y de su análisis. Es también el testimonio de un recorrido crítico, el de un gran

conocedor del teatro latinoamericano, Osvaldo Obregón, quien ha llevado a cabo durante años su labor de difusión del teatro latinoamericano en Francia siendo profesor en la Universidad de Besançon y publicando en 1998 una antología de obras latinoamericanas traducidas al francés: *Théâtre latino-américain contemporain: 1940-1990* (París: Éditions Unesco / Actes Sud-Papiers). Gracias al rigor científico, a la erudición y a la experiencia propia de su autor, este nuevo libro contribuye sin lugar a duda a enriquecer el campo de los estudios teatrales en el área latinoamericana.

Christilla Vasserot

Universidad París – Sorbonne Nouvelle

Están disponibles los índices de los 28 números de la revista *América* publicada por el CRICCAL (Centre de Recherches Interuniversitaire sur les Champs Culturels en Amérique Latine) y la Universidad Paris 3 (Presses de la Sorbonne Nouvelle).

- La revista se puede encargar en las Presses de la Sorbonne Nouvelle (datos en el documento adjunto).
- Los precios están indicados en Euros.
- En caso de que necesite cualquier informacion, no dude en contactar a Christilla Vasserot: colibri@club-internet.fr

Christilla Vasserot
Universidad Paris 3

Lo que está en el aire, ICTUS y Carlos Cerda (1942-2001)

Mi encuentro con Carlos Cerda fue en París, en un congreso sobre literatura chilena en el exilio. Sabía de su afición al teatro por la edición del drama *La noche del soldado* (1975) que lidiaba con el tema de la dictadura recientemente implantada en Chile. De ello conversamos en uno de los respiros de las reuniones. Lo volví a ver en Chile, al que pudo regresar en 1985 después de doce años de exilio en la ex-República Democrática Alemana en la que obtuvo su doctorado en literatura en la Universidad Humboldt. Me llamó la atención la presteza en reconocermé y su lado humano, cariñoso, receptivo. Ya trabajaba con ICTUS, Nissim Sharim et al. Con ellos colaboró en la entonces reconocida creación colectiva, que hiciera del grupo teatral uno de los más controvertidos y abiertos a planteamientos democráticos en la era pinochetista. Como colaborador en revistas de la diáspora, *Araucaria de Chile* y *Literatura Chilena en el Exilio*, redactó ensayos y cuentos. Durante su estada en Alemania hizo radioteatro, proceso del cual en colaboración con Omar Saavedra presentaron *Un tulipán, una piedra y una espada* (1982), transmitida por la Unión Europea de Radiodifusión.

En Chile obtuvo reconocimiento como novelista con *Morir en Berlín* (1993) y *Una casa vacía* (1996), con varios premios a su haber, a la que póstumamente se agrega *Escrito con L*, la cual iba a presentar en la XXI Feria Internacional del Libro de Santiago, octubre 24 a noviembre 4 de 2001. Su fallecimiento el sábado 19 cambió su calendario y el de la feria. *Lo que está en el aire* (1986), *Residencia en las nubes* (1987) y *Este domingo* (1990) son las obras de teatro que recuerdan su pluma y espíritu. Como lo admitiera a Elba Andrade y Walter Fuentes, “La puesta en escena [*Lo que está en el aire*] suponía resolver cuestiones de lenguaje teatral y aspectos dramaturgicos completamente nuevos del relato radiofónico. Trabajamos seis meses con Delfina Guzmán y Nissim Sharim [...] Y luego hubo otros seis meses de ensayos y afanes colectivos *Lo que está en el aire* se ha representado en escenarios de Montevideo, Nueva York, Toronto y Montreal. El público ha respondido a su llamado de justicia” (*Teatro y dictadura en Chile. Antología Crítica*. Santiago, 1994: 364-365). Era obvio entonces que la Feria del Libro de Santiago se iniciara con un homenaje al principal exponente de la literatura chilena en el exilio, Carlos Cerda.

Pedro Bravo-Elizondo
Wichita State University