

## Book Reviews

**Seibel, Beatriz. *Historia del teatro argentino. Desde los rituales hasta 1930*. Buenos Aires: Editorial Corregidor, 2002: 861 p.**

Beatriz Seibel es una de las investigadoras más destacadas con que cuenta el teatro argentino. Ligada a la escena por múltiples vínculos – es además actriz, directora y dramaturga – en los últimos veinte años ha publicado valiosas contribuciones al mejor conocimiento de la historia de nuestros espectáculos: *El teatro “bárbaro” del interior* (1985), *Los artistas transhumantes* (1985), *El cantar del payador* (1988), *De ninfas a capitanas* (1990), *Historia del circo* (1993), entre numerosos estudios. A estos libros acaba de sumarse, como coronación de su trayectoria, el tomo primero de su *Historia del teatro argentino*, volumen de casi novecientas páginas en el que indaga las manifestaciones de la escena nacional desde sus orígenes precolombinos hasta 1930.

Esta *Historia del teatro argentino* es resultado de toda una vida de paciente y apasionada investigación y constituye uno de los acontecimientos más importantes de la historiografía teatral argentina de los últimos tiempos. El lector encontrará en las páginas de este libro una exhaustiva y minuciosa recopilación de datos históricos, organizados cronológicamente a partir de la peculiar concepción historiográfica de Seibel, quien redefine la noción de teatralidad e incluye como objeto de estudio manifestaciones espectaculares hasta hoy no consideradas por los historiadores del teatro. Mérito principal es la escritura clara y comunicativa, que no exige al lector tecnicismos académicos y permite el abordaje de todo lector, del especialista al alumno escolar.

Seibel propone una historia integral del espectáculo, es decir, no sólo considera los textos dramáticos o la literatura teatral estrenada en nuestros escenarios sino sobre todo aquellos otros componentes fundamentales del acontecimiento teatral: la historia de los actores, las puestas en escena, las formas de producción, el público, las salas y los espacios. Sobresale en su *Historia del teatro argentino* una concepción muy amplia de la teatralidad, la que le permite incluir no sólo las formas escénicas tradicionales – las convencionalmente reconocidas como “teatro”– sino también rituales indígenas, fiestas populares y otras expresiones consideradas hasta hoy no teatrales sino “parateatrales,” es decir, liminares al acontecimiento teatral. Estas

inclusiones siguen la lógica historiográfica que Seibel viene sosteniendo desde sus estudios anteriores sobre el radioteatro, los payadores y el circo. La investigadora fusiona teatralidad y parateatralidad en las diversas formas de la espectacularidad.

Otro rasgo sobresaliente de este libro radica en su afán comparatista. Seibel define la identidad de la escena argentina a partir de una confrontación con el teatro que, en el mismo tiempo histórico, se realiza en Europa y el resto de Latinoamérica. De esta manera efectúa una primera contribución a una materia aún pendiente: la redacción de una vasta historia comparada del teatro latinoamericano que permita definir comunidad y diferencias entre los diferentes teatros nacionales del continente y sus vínculos y distancias dialectales con el teatro de Europa y Norteamérica.

Comentario especial merece el aporte de Seibel a la historia del protagonismo de las mujeres en la escena nacional, en especial las actrices y las dramaturgas, aspecto al que la investigadora había dedicado un volumen anterior, *De ninfas a capitanas*. En esta *Historia del teatro argentino* se destaca el Apéndice IV que incluye el listado de las obras escritas por mujeres entre 1911 y 1929, período en el que las iniciativas de Salvadora Medina Onrubia constituyen referencia insoslayable. Seibel rastrea los pleitos judiciales con que los ciudadanos bienpensantes y honorables pretendieron perseguir y castigar a las primeras actrices criollas, acusándolas de “inmorales” y “prostitutas,” entre ellas María Mercedes González y Benavidez, cuyo padre solicitó en 1788 que se le prohibiera actuar porque, según sus palabras, “no sólo echa sobre sí la nota de infamia sino que la hace trascender a todos sus parientes.” Algunas de las mejores páginas de esta *Historia del teatro argentino* son las dedicadas a Trinidad Guevara, Camila Quiroga, Angelina Pagano, Blanca Podestá, Olinda Bozán, las primeras cancionistas del tango, Tita Merello y especialmente Alfonsina Storni. Seibel no sólo se detiene en las contribuciones de Storni a la dramaturgia – varias piezas para adultos y muchas más para niños– sino también en las incursiones de la autora sobre las tablas.

Entre los muchos aportes que realiza este libro a la historia de la escena nacional debe destacarse el listado de versiones y reescrituras de *Juan Moreira*, desde la pantomima estrenada por José “Pepe” Podestá en 1884 hasta nuestros días, ya sea para el teatro, el cine, la televisión y la ópera. En suma, un volumen de consulta indispensable para los estudiosos, interesados y amantes de la historia del teatro nacional, que se completa con un dossier de fotos y una amplia bibliografía.

Jorge Dubatti  
Universidad de Buenos Aires

**Varios autores. *Teatroxlaidentidad*. Buenos Aires: Eudeba y Abuelas de Plaza de Mayo, 2001: 606 p.**

*Teatroxlaidentidad* es un movimiento de actores, dramaturgos, directores, coreógrafos, técnicos y productores argentinos nucleados con un objetivo muy

preciso: construir una memoria teatral del horror de la dictadura, en resistencia contra el olvido, y colaborar con las Abuelas de Plaza de Mayo en la búsqueda de los más de 500 niños desaparecidos, secuestrados o sustraídos a sus familiares en los años del abyecto, criminal Proceso de Reorganización Nacional.

El punto de partida de *Teatroxlaidentidad* fue un espectáculo estrenado el 5 de junio de 2000 en el Centro Cultural Rojas: *A propósito de la duda*. La dramaturga Patricia Zangaro, el director Daniel Fanego y la actriz Valentina Bassi, motores iniciales, decidieron montar una pieza que colaborara directa y explícitamente con la labor de Abuelas de Plaza de Mayo. A las cinco funciones planeadas originariamente, con entrada libre y gratuita, le siguieron muchísimas más, y el gesto inicial de los 27 artistas reunidos en aquella puesta se irradió y extendió caudalosamente en el campo teatral.

Fue así que el 9 de abril de 2001, ya constituido en movimiento, *Teatroxlaidentidad* abrió su primer ciclo: durante 14 semanas, 600 artistas presentaron simultáneamente 41 obras en 14 salas de Buenos Aires, impulsados por el mismo espíritu que animó *A propósito de la duda*. El ciclo terminó con un balance que colmó todas las expectativas: más de 30.000 espectadores asistieron a las funciones realizadas los 14 lunes del ciclo, nuevamente con entrada gratuita, y decenas de chicos se presentaron en Abuelas para indagar su identidad. “Casi setenta jóvenes,” afirmó Fanego en el discurso que pronunció en el cierre del Ciclo, el 9 de julio de 2001, “escucharon las voces del teatro pronunciando esas palabras que desde siempre pronunciaron las Abuelas, y se animaron a formular las preguntas que les permitan reconstruir su memoria, recobrar su identidad.”

En colaboración con Abuelas, Eudeba reunió en un libro 39 de los textos estrenados en el ciclo. Se trata de obras de autores y teatristas pertenecientes a diversas generaciones, muy famosos o recién conocidos: entre ellos, Griselda Gambaro, la ya mencionada Zangaro, Ariel Barchilón, Amancay Espíndola, Susana Torres Molina, Lucía Laragione, Víctor Winer, Susana Gutiérrez Posse, Cecilia Propato, Mario Cura, Alfredo Rosenbaum, Alicia Muñoz, Jorge Huertas, Adriana Tursi, Luis Cano, por sólo nombrar a algunos. Para la edición se optó por no incluir los textos de *Viudas* de Ariel Dorfman – por problemas de derechos – y *Viva la mentira* de Alejandro Urdapilleta – ya incluido en otro volumen de textos del gran actor, *Vagones transportan humo*. A las piezas dramáticas se suman textos de Mauricio Kartun, Luis Rivera López, Mariana Eva Pérez, José Pablo Feinmann y Daniel Fanego, junto a una completa ficha técnica en la que figuran los nombres de todos los participantes.

La lectura, que deriva de una obra a la otra a lo largo de más de 600 páginas, atestigua la diversidad de estilos característica de la multiplicidad estética del teatro argentino en la postdictadura. Por supuesto, no todas las piezas tienen el mismo valor teatral y literario, pero resulta destacable la uniforme voluntad de restituir al teatro su perdida capacidad de praxis, de producción de acontecimiento social. Nuevas poéticas de teatro político persiguen, a través de procedimientos muy diferentes, un

efecto inmediato en la sociedad y, afortunadamente, lo logran. En este sentido, el movimiento de *Teatroxlaidentidad* se une a las iniciativas de muchos otros teatrastas – Grupo Catalinas Sur, Grupo Amanecer, Los Calandracas, Inés Sanguinetti, El Teatral Barracas. El Muererío, El Baldío – interesados por devolver a la actividad teatral su dimensión de herramienta social que produzca modificaciones al menos en diversas esferas de lo micropolítico. Una concepción del teatro que, según palabras de Fanego, devuelve a los teatrastas su “condición de juglares de nuestra gente.”

Sería un error pretender comparar a *Teatroxlaidentidad* con Teatro Abierto (1981-1985), movimiento que enfrentó a la dictadura. Se trata de fenómenos históricos diversos, que responden a situaciones políticas y culturales muy diferentes, y en consecuencia sólo relativamente comparables. Pero algo tienen en común: su poder de contagio en el público y su capacidad de revuelta, atributos que el libro también logra transmitir. Sin duda, la edición significa una contribución fundamental a la conservación de una memoria del movimiento y a la difusión de las obras, pero debe hacersele un único reparo: se omite el índice general del libro, y tratándose de un volumen de tantas páginas, no es una ausencia menor.

*Teatroxlaidentidad* ha prolongado sus actividades en el 2002 y actualmente sigue trabajando desde la escena sobre la problemática que inscribe en su nombre. Más allá de sus alcances futuros, ya merece un capítulo en la historia del teatro nacional como el acontecimiento sin duda más importante de la temporada del complejo año 2001.

Jorge Dubatti

Universidad de Buenos Aires

**Zatlin, Phyllis. *The Novels and Plays of Eduardo Manet: An Adventure in Multiculturalism*. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2000.**

Phyllis Zatlin's thorough and sound study of the novels and plays of French-Cuban writer Eduardo Manet (Santiago de Cuba, 1930) is the first book to focus on Manet's work and also constitutes an important contribution to cultural and critical discourse on Latin American dramaturgy and letters. It is an in-depth introduction to a writer of great caliber who, because he lives in France and writes in French, is largely neglected by American scholars of Latin American theater and Caribbean literature, including those interested in Cuban diaspora theatre/literature. Zatlin's preface provides the most complete biobibliographical account of Manet available in print. Zatlin then focuses on Manet's plays and novels through seven chapters dedicated to different periods and genres in Manet's narrative and dramatic production, starting from his pre-Batista and post-revolutionary Cuban periods up to his continued experimentation in the 1990's. Zatlin passionately explores the work of "the Latin

American author most fully integrated into French theater” (ix), bringing to bear on it a critical versatility that equals Manet’s multifaceted work.

Zatlin has researched Manet’s works since the late 1980’s, including numerous interviews with the writer and a close tracking of the staging of several of his plays. She weaves into her analysis the specific historical, geographical, cultural, and linguistic contexts in which Manet has written his texts. Zatlin also employs diverse critical discourses to illuminate Manet’s texts with insightful discussions around issues of multiculturalism and multilingualism. In the second and third chapters, Zatlin deals with Manet’s critically acclaimed and award-winning novels (nominated four times for the prestigious Prix Goncourt). The chapters on Manet’s dramatic output are fascinating essays that combine theatre history, textual analysis, and aspects of staging and performance. The chapter organization allows for a full understanding of the processes, dramatic devices, and cultural influences (mainly cinematic) that have shaped Manet’s creative and theatrical experiments since he started writing in the late 1940’s. Zatlin traces the constant changes and dramatic approaches in Manet’s plays: first plays in exile (Chapter 4); postmodern experiments in “historiographic metatheater” (Chapter 5); and texts that Zatlin labels “variations on multicultural metatheatricalism” (Chapter 6). Furthermore, Zatlin’s critical approaches to Manet’s production often invite her readers to reflect on aspects pertaining to diasporic literature and cultural identity from a perspective informed by current critical discourses dealing with postmodernism and globalization.

Scholars of Latin American theatre will find Zatlin’s study particularly valuable because it situates Manet’s plays in the current critical discourses on Latin American dramaturgy. For example, in her analysis of *Les Nonnes* (1969), Zatlin discusses among other aspects how Manet’s text relates to what Diana Taylor designates as “theater of crisis.” She also offers an incisive commentary regarding the cross-gender casting history of Manet’s most famous play. Zatlin goes beyond merely presenting Manet’s work by suggesting diverse critical approaches to his texts. Much more than “an introduction to the multifaceted work of Eduardo Manet” (219), Zatlin’s book is an invitation to correct the sad omission of Eduardo Manet from our Latin American and Caribbean literary and theatre studies.

*William Garcia*  
*Union College*

**McAuley, Gay. *Space in Performance: Making Meaning in the Theater*. Ann Arbor: U Michigan P, 1999: 310 p.**

In *Space in Performance*, Gay McAuley uses a multifaceted approach to explore the multiple functions of spatial reality in theatre. Space is a pivotal agent of the theatre as both performance (practice) and aesthetic experience and is also the

element that distinguishes theatre from other dramatic media. Strongly advocating the value of performance, a part of theatre that has not been valorized to its full extent, McAuley emphasizes the fact that physical space in theatre has its own concrete language that comes from the interaction between performers and spectators in a given space. This underscores the widely acknowledged premise that theatre as an activity is only complete when the public attends a live performance. Therefore, the notion of space becomes "crucial to understanding the nature of the performance event and how meanings are constructed and communicated in the theatre" (278). McAuley's study, then, exposes the multiple functions of the spatial reality, as space occupied and experienced by performers and spectators in the construction and communication of theatrical meaning.

Gay McAuley is Director of the Center for Performance Studies at the University of Sydney. Her theoretical and methodological framework is semiological and phenomenological and builds on Anne Ubersfeld's work and on her own observation of the rehearsal process and analysis of professional performances. The author is acquainted with established theories and how these have been applied in performance, and well aware of the fact that the notion of space, especially in theatre, is conflictive. It involves places, people, and the relationships established between them and the text. McAuley's book examines the way in which theatre buildings function as a frame to the performance, the organization of the audience, the nature of the stage, and the relationship between the real space of theatre and the fictional places that are evoked in the plays.

Each of the seven chapters analyses a different aspect of the spatial concept: space as theatrical signifier, physical space, the movement of bodies in space, space and performance structure, objects in performance, space in the written text, and the role of the spectator in the space. In each chapter, she weaves semiotic theory and architectural principles with observations from rehearsal practice and performance. She starts with a survey of various scholars and their views on what constitutes theatre: Bertolt Brecht, Eric Bentley, Jerzy Grotowski, Peter Brook and Richard Southern. McAuley indicates that the different definitions reveal a great deal about the evolution of theatre practice over the course of the twentieth century; while the common thread is the fact that theatre takes place "live" and requires the simultaneous presence of both performer and spectator in some sort of space.

She examines different taxonomies of spatial features and defines stage space, scenic space, theatre space, theatrical space, and dramatic space, following theories by Ubersfeld, Jansen, Soriau, Scolnicov, and Pavis. McAuley starts out with the notion of dramatic space and the different ways in which it can be analyzed. She concludes that it is created from both textual and performance signs; it is at once part of the written text and a construction of the given production. Next, she addresses the duality of the physical reality of the performance space and the fictional world created. McAuley mentions that this relationship needs to be defined by more than two terms because the spatial organization of the stage and the bodily presence of

the actors constitute a sociocultural commentary, the expression of the social space experienced by a particular group of any given society.

The third category, the fictional place, is the scenic place(s) presented, represented or evoked on and off stage. According to McAuley, the fictional place “has to be conceived in Ubersfeld’s sense of scenic place, as already and necessarily incorporating a commentary on itself and on the means that produce it” (30). The written text contains a diversity of indications of spatiality, not only in the *didascalias* but also in the dialogue. Thus, the textual space is a problematic category because it subsumes all of the other spatial functions listed earlier. McAuley defines it as “the spatial structures contained in the play text and their importance in the genesis of the performance: geographical and other place names, reference to objects, description of place and space, verbs of movement and other indications of proxemic relationship, even prepositional phrases, are all part of this spatial system” (32).

The fifth and final category deals with the several levels of spatial function and how it is conceived and organized in the written text and the performance. The thematic space is the term that brings together all the other spatial functions because the real meaning only appears when all of these functions are seen as parts of a whole.

The role of the spectator deserves special mention. McAuley stresses the fact that throughout the history of theatre the perception of the spectator has changed from that of a detached viewer to that of an active agent in the creative process of space. Performance involves the exchange of energy between performers and spectators embedded within the social reality. Space is present in every aspect of the spectator’s experience of the theatrical event.

This is an excellent study of space and its relationships. McAuley produces an extraordinary network of interlaced concepts and finally confirms the importance of the relationship between the space of the written text, the space of the performer, and the space of the spectator. The book is well written, lucid, easily understandable, engaging, and a valuable instrument to people in all areas: performance studies specialists and those involved in semiological, ethnographical and sociological studies. McAuley summarizes, synthesizes, and brilliantly critiques a wide range of previous theory and practice and makes an excellent contribution to the field of theatre studies.

*Ma. Teresa Sanhueza*  
*Wake Forest University*

***El Nuevo Teatro II. México: El Milagro y CONACULTA, 2000: 545 p.***

Al nuevo teatro mexicano nada le es ajeno. Corrientes literarias, vanguardias europeas, mitos clásicos, tradiciones prehispánicas, todas han sido asimiladas y

reelaboradas en una dramaturgia que se desarrolla como un proceso de ruptura y continuidad. Las once obras incluidas en la antología *El Nuevo Teatro II* representan once formas de asimilar tradiciones e influencias, once maneras de enfrentar el mundo y once “visiones del fenómeno teatral,” como señala en la introducción Hugo Gutiérrez Vega. Por lo tanto, luego de leer estas once propuestas nos queda la pregunta: ¿Es posible hablar de una corriente dentro de la dramaturgia contemporánea mexicana? De una corriente homogénea, seguro que no. Pero de un ímpetu por renovar formas y vaciar viejos contenidos en nuevas estructuras, tal vez sí. La constante que podemos encontrar es su carácter eminentemente escénico, esto es, son textos dramáticos antes que literatura a secas. Los autores seleccionados están claramente vinculados al fenómeno escénico y escriben para ser representados. De hecho, nueve de las once obras ya han sido estrenadas en diversos teatros del país. Y en el momento de escribir esta reseña (agosto 2002) dos de ellas gozan de gran éxito de taquilla en la Ciudad de México.

*Acto para maniquí*, de Antonio Armonía (nacido en México, 1963) propone una reflexión sobre la deshumanización, la impotencia y la soberbia de la ciencia médica. El autor, conocedor a detalle de la jerga especializada, hace una fría metáfora del atomizado y despiadado mundo contemporáneo. Mientras una paciente se debate entre la vida y la muerte, dos médicos disertan sobre la grotesca posibilidad de encontrar el origen del dolor emocional, “el centro nervioso del espíritu.” Mientras el autor construye el diálogo como si se tratara en realidad de un monólogo, el elemento de conflicto y tensión lo constituyen los sonidos de las máquinas a las que está atada la mujer y los movimientos del marido que espera fuera de la unidad de cuidados intensivos.

Elba Cortez (Mexicali, 1967), quien ha sido alumna de José Sanchis Sinisterra, sigue los pasos de su maestro y construye en *Dominó* un juego escénico en el que presente, pasado y futuro conviven en un mismo espacio. Así, el tiempo es el protagonista principal de un triángulo amoroso que contado linealmente no iría más allá del melodrama tradicional. Un hombre es traicionado por su esposa, quien lo engaña con su mejor amigo. Pero esta anécdota simple adquiere nuevas dimensiones cuando las escenas se acomodan como las piezas de un dominó, en el que cada jugada contiene la anticipación de la siguiente. Así, la estructura trasciende la anécdota y la obra se convierte en una reflexión sobre el tiempo y la volatilidad de la vida.

En *Fedra y otras griegas*, Ximena Escalante (México, 1964) atrapa el mito clásico, lo sacude y lo inserta en nuestro tiempo. Con diálogos ágiles y escenas que se suceden como “flashes” cinematográficos, la tragedia se desarrolla bajo la dinámica contemporánea, pero con una sorprendente riqueza poética. La esencia trágica clásica radica en la relación del héroe (heroína) con su destino. Aquí, la tragedia se da en la relación de la mujer común con el vacío sentimental, con la imposibilidad del amor y con la fuerza irrefrenable de su pasión. Por supuesto que hay destino y que éste es ineludible, pero es visto no como un ordenamiento divino, sino como herencia.



*1822* de Flavio González Mello (México, 1967) es una farsa histórica que satiriza uno de los momentos más caricaturescos de la historia de México: la coronación de Agustín de Iturbide. Con un ácido sentido del humor, el autor juega con la historia de México, no para recrearla, sino para reconstruirla desde la mirada del presente. Barriando con toda solemnidad, el personaje antagónico, Fray Servando Teresa de Mier, es visto no como un héroe, sino como un pícaro que pone en jaque el “teatrito” en que se convirtió la vida nacional durante los primeros años de independencia. Se trata de una obra con estructura tradicional, en la que la acción descansa en los juegos de palabras y la inteligencia discursiva.

Elena Guiochins (Veracruz, 1969) en *Plagio de palabras* plantea un interesante juego dramático en el que tiempos, espacios, realidades y ficción se confunden en una historia de amor entre tres mujeres. Nuevamente la anécdota es simple y con tintes melodramáticos. Una mujer casada se enamora de otra mujer, quien la engaña con su mejor amiga, pero la línea anecdótica queda trascendida en una estructura que juega a atrapar la realidad en el terreno de la ficción. Los personajes se saben personajes de una historia contada por otro. Un narrador-acotador llamado Ariel, como el espíritu de *La tempestad*, sirve de comodín para representar los personajes incidentales.

*Naturaleza muerta y Marlon Brando* de Humberto Leyva (Nueva Rosita, Coahuila, 1969) toca también el tema de la homosexualidad pero desde un punto de vista más trágico y reflexivo. Víctor, quien sostiene una relación con Daniel, recibe la visita de su ex novia española. Los tres parecen tener sus vidas al filo de la navaja y deambulan entre la depresión y el vacío existencial mientras debaten de política y del sentido de responsabilidad. El eco de Tennessee Williams y su *Tranvía llamado deseo* da aliento a una reflexión sobre las sensibilidades incomprendidas. Una vez más la linealidad se rompe y los juegos de tiempo se sobreponen en una estructura que se arma como un rompecabezas.

Gerardo Mancebo del Castillo (Querétaro, 1970) lamentablemente desaparecido en fechas recientes, dejó una valiosa herencia dramaturgica a pesar de su corta edad. En esta antología se publica *Mamagorka y su Pleyamo*, obra breve en la que se satiriza la abnegación materna en un juego grotesco, fantástico y desbordado. Mamagorka es una hada que perdió su reino por casarse con el gigante Pantacruel y, luego de una vida miserable y de engendrar un hijo idiota, se encuentra con las alas rotas. Las reminiscencias de Rabelais y lo esperpéntico resuenan en un nuevo lenguaje que conjuga lo cotidiano con lo literario. Es un teatro que explota los límites de la fantasía, la literatura y la realidad.

*Ay, mi vida, qué tragedia* de Carmina Narro (Los Mochis, Sinaloa, 1969) se ciñe a los cánones del realismo y con una estructura tradicional cuenta la historia de un cincuentón enamorado de una joven de 20 años y celado por su hija. La obra fluye con oficio y los personajes están contruidos con un interesante cariz freudiano.

El teatro político se hace presente con *Velorio* de Silvia Peláez (Cuernavaca, 1959). La historia de un cruel dictador perpetuado en el poder y capaz de envenenar a la población para seguir en el puesto es expuesta con habilidad, pero su desarrollo se tropieza con casualidades y eventos forzados que restan veracidad a la trama. Esta es una de las dos obras que aún no se han llevado a escena.

La otra obra que se mantiene sin estrenar, tal vez por la enorme complejidad que representa su montaje, es *Púrim, la fiesta de las suertes* de Víctor Weinstock (México 1963). Un joven de origen judío está a punto de suicidarse cuando es salvado por una abuela judía. A partir de esta situación límite se inicia un viaje fantástico en el que se confunden la tradición judía y la mitología prehispánica. Las imágenes se suceden como en un carnaval y el joven es arrastrado hacia sus raíces, confundándose así la vida, la muerte y los sueños.

Cierra esta antología una obra que se inscribe en la corriente del realismo psicológico, muy al estilo de *¿Quién teme a Virginia Wolf?* de Albee. En *Cuarteto con disfraz y serpentinas*, Gabriela Ynclán (México 1948) con un ácido sentido del humor expone la ridícula relación de dos parejas entre los 50 y los 60 años que se odian, que han renunciado a ser lo que hubiesen querido, pero que permanecen juntas. La obra transcurre en un salón de fiestas infantiles, donde los personajes aparecen disfrazados para celebrar la jubilación de uno de ellos. Este marco enfatiza lo grotesco de su amargura, frustración y embriaguez en una obra de impecable construcción.

Así, reinventando la historia, reviviendo los mitos, recreando las tradiciones y jugando con las rupturas, el Nuevo Teatro Mexicano nace muy cerca de la escena y parece hablar a los mexicanos, particularmente a los jóvenes, en su propio lenguaje.

Ana Laura Santamaría  
 Universidad Autónoma de Nuevo León

**Pavlovsky, Eduardo y Jorge Dubatti. *La ética del cuerpo. Nuevas conversaciones.* Buenos Aires: Editorial Atuel, 2001: 270 p.**

*La ética del cuerpo*, extensa entrevista a Eduardo Pavlovsky realizada por Jorge Dubatti, es un libro que supera ampliamente el objetivo por el cual fue gestado. No sólo adquirimos a través de su lectura un mayor conocimiento de la personalidad de Pavlovsky, tal como propone Dubatti en la "Advertencia," sino también nos interiorizamos en el devenir de su producción.

Decir que Pavlovsky es médico, psicoanalista, psicodramatista y militante de izquierda, que estuvo exiliado, que es actor y dramaturgo, no es dar enteramente cuenta de la subjetividad de uno de los más importantes creadores del teatro argentino actual. El libro, que reúne muchas horas de conversaciones en diferentes períodos (los años 1994, 1998 y 2000-2001), recorre paralelamente tres ejes. El primero está

dado por las experiencias personales de Pavlovsky; el segundo por su trabajo como psicoanalista-psicodramatista y el tercero por su producción actoral y teatral.

Estos tres vectores confluyen de tal modo que el resultado da cuenta de la multiplicación dramática constitutiva de la subjetividad de Pavlovsky. Este proceso de multiplicación dramática consiste en abrir ilimitadamente las escenas primarias (experiencias individuales y personales de Pavlovsky) para llevarlas en un segundo tiempo al campo de lo colectivo, terreno de lo estético, es decir de la experiencia teatral. Pavlovsky insiste a lo largo del libro en esta singularidad, en esta multiplicación dramática: “Para mí el teatro fue y es un constante descubrimiento de mí mismo. Cuando ensayo descubro que estoy tocando distintas facetas de mi vida, pero cuando lo más personal llega a un nivel estético, lo mío ya no es mío. Ya no es sólo personal sino también propio de un social-histórico determinado” (23).

La coherencia ideológica (ética-estética) en la vida y obra de este dramaturgo hunde sus raíces en lo que podríamos llamar el “cuerpo pavlovskiano.” Cuerpo como núcleo fundante, que funciona no sólo como registro de las experiencias personales, sino como punto de partida del trabajo actoral (al teatro de Pavlovsky se lo denomina “teatro de la intensidad, de la afectación”) y del cuerpo teórico de sus textos (el texto como portador de un decir). La política, la toma de postura, la implicación comprometida, la resistencia y la creación de microacontecimientos se corporizan. En este sentido, la ética del cuerpo es el sello ideológico (ético-estético) de Pavlovsky. Retomando las palabras del autor: “La micropolítica sale de la macropolítica a través de líneas de fuga inventando nuevos territorios sociales y existenciales” (243).

En algunas de sus producciones más importantes, *El señor Galíndez* (1973), *Telarañas* (1977), *El señor Laforgue* (1983), *Potestad* (1985), *Pablo* (1987), *Paso de dos* (1990), *Rojos globos rojos* (1994), *Poroto* (1996, 1998), *La muerte de Marguerite Duras* (2000) y *Pequeño detalle* (2000), entre otras, vislumbramos la singularidad de Pavlovsky, caracterizada por la inclusión de las variables histórico-sociales y culturales, que como voces de enunciación, dan cuenta de la multiplicidad que nos atraviesa y nos determinan como subjetividades en constante devenir.

El libro se enriquece con una amplia bibliografía sobre Pavlovsky, sus obras, sus escritos y los festivales internacionales en los que ha participado. De un modo claro y profundo, resultado de un arduo trabajo de elaboración y construcción de la entrevista –amparados en una investigación histórica de base – Dubatti logra acercar al lector la vida y la obra de este gran creador del teatro latinoamericano en toda su complejidad.

*Denise Scheines*  
*Universidad de Buenos Aires*

**Winkler, Julie, A. *Light into Shadow: Marginality and Alienation in the Work of Elena Garro*. New York: Peter Lang, 2001: 196 pp.**

*Light into Shadow* by Julie Winkler places Elena Garro's contributions to Mexican letters in perspective by studying her entire literary production – novel, short story, and drama – published to date. By tracing the growing tendency in her work toward portrayal of human beings who are alienated, victimized and paralyzed, Winkler shows the abundant variety of characters created, the richness of the poetic language employed, and the multiple themes, styles, and approaches that surface throughout Elena Garro's body of work.

Chapter one, "Semiotics in the One-Act Plays: Connotations and Multiple Meanings," and chapter two, "Perspective and Ambiguity in *La semana de colores*," use a semiotic approach. Patrice Pavis's *Languages of the Stage* serves as a theoretical base for the analysis of the one-act plays in the collection *Un hogar sólido*. Signs that indicate a desire for communion and those that point to barriers that prevent characters from coming into contact with one another are examined in the one-act plays and in the short stories published under the title *La semana de colores*. Chapter three, "Insiders, Outsiders and the Slippery Center: Marginality in *Los recuerdos del porvenir*," studies marginal groups and how they affect and are affected by the power of the center in the novel *Los recuerdos del porvenir*. Studies in marginality in general, René Girard's *The Scapegoat*, and Jacques Derrida's ideas on centers and structure are called upon to highlight the dynamics between center and margin in the novel and the multiple perspectives demanded by the reading process.

In chapter four, "Re-writing History: Role-Playing and Intertexts in *La dama boba* and *Felipe Angeles*," several theoretical texts related to historical drama and metadramatic techniques are utilized. Herbert Lindenberger's *Historical Drama: The Relation of Literature and Reality*, June Schlueter's *Metafictional Characters in Modern Drama*, and Naomi Jacob's *The Character of Truth* are among the theories used to highlight the function of historical intertexts and metafictional role-playing in two three-act plays, *La dama boba* and *Felipe Angeles*. Linda Hutcheon's *Poetics of Postmodernism* is also used to place Garro's works in this chapter and in chapter three within a postmodern framework. After presenting the views held by scholars on the approach that docu-dramatists take to historical veracity, Winkler shows that Garro uses history in these two plays to reassess social values and to revise institutionalized historical events. The use of metadramatic techniques reveals the double-edged nature – liberation/enslavement – of role-playing used by marginal groups to respond to the pressures exerted by the center of power. Winkler's discussion calls attention to the slippery nature of the concepts implied by centers and margins.

The final chapter, "The World Closes In: Alienation in the Works of the 1980's and 1990's," brings together ideas on alienation by several theorists, including

Erich Fromm and Melvin Seeman. These concepts help to reveal Garro's vision of the world as manifested through portrayal of characters whose isolation and lack of communication is carried to the extreme in novels and stories published in the 1980's and 1990's. The final chapter also underscores the effect these texts may have on different readers, assessing the views expressed by some scholars who consider that the works published in the 1980's and 1990's do not attain the same stylistic level of quality as earlier productions.

*Light into Shadow* is an excellent resource that provides a close reading of texts as well as a highly useful bibliography. The book also combines a panoramic overview of all of Elena Garro's published literary production with a synopsis of the dichotomies and enigmas in the author's life and work. Julie Winkler skillfully conveys Elena Garro's talent as a creative writer by integrating her own insights with perspectives taken from a wealth of secondary sources. She highlights the effective merging of style, structure, and theme in the texts, without ignoring certain stylistic drawbacks. Finally, she argues convincingly that Elena Garro is one of the most important figures in Mexican literature, one who offers new and unexpected ways of seeing the world through masterpieces in the genres of novel, drama, and short story.

*Georgina J. Whittingham*  
*State University of New York at Oswego*