

Book Reviews

Alzate, Gastón A. *Teatro de cabaret: imaginarios disidentes*. Irvine: Ediciones de Gestos, 2002: 160 p.

From the very cover of Alzate's text – which features a photograph of performance artist Astrid Hadad wearing an over-sized, macho moustache – to the final chapter, the reader is invited into the complex world of the Mexico City cabaret scene, replete with gender subversion, political parody, and the constant questioning of the multiple myths that prop up the present-day *status quo*. In short, no topic is taboo for the staging of Mexican culture. While in the introduction the author recognizes that there are many ways to approach the study of cabaret art, he explicitly focuses on instances that combine both verbal and paraverbal resistance – a resistance self-inscribed on the bodies of Astrid Hadad, Jesusa Rodríguez, Paquita la del Barrio, Francis, and Tito Vasconcelos, the subjects of the book's five chapters. Key to Alzate's approach are his understanding of the terms “cabaret,” “performance,” “dissidence” (political and sexual), and “queer,” all of which he outlines in relation to Mexico. The following chapters each point to the disruption of, the queering of what Alzate identifies as “una cultura tan hipermasculinizada como la mexicana.”

Chapter 1, “La disidencia corporal: Astrid Hadad,” places this artist, who left Quintana Roo for Mexico City in the early 1980s, in the context of Mexican *teatro de carpa* (the influence of which is seen in the other artists that Alzate treats), the Golden Age of Mexican cinema, and the cabaret tradition in Berlin. Most of the photographs reproduced in the book were taken by Alzate, including one that portrays Hadad on stage in *La multimamada*. As the title suggests, Hadad's costume includes numerous prosthetic breasts representing just one example of the contemporary Baroque style Alzate identifies in her work, a style through which she refashions the most central symbols of Mexican culture.

While chapter 2 is titled “La disidencia política: Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe,” the focus is clearly on Jesusa, though the beginning section does treat the professional trajectory of both women, including the creation of their two venues in Coyoacán – the Teatro Bar El Hábito and La Capilla. Alzate continues with analyses of two of Rodríguez's sketches, La Coatlicue and Malinche, which exemplify the

queering of the past through the present, and vice versa. This chapter also includes an interesting discussion of Jesusa's involvement in popular/street theatre in Mexico City.

The third chapter, "La disidencia sentimental: Paquita la del Barrio," focuses on this cabaret singer and the lyrics to her songs. Different from the relatively wealthy clientele that can be found at El Hábito, Paquita (Francisca Viveros Barrandas) entertains a mostly middle-class audience. Alzate explains how Paquita challenges patriarchal society, building her style on a single phrase that she began to interject between verses as she performed: "¿Me estás oyendo, inútil?" In addition to in-depth analysis of song lyrics (written for Paquita by men and women) that "put men in their place," Alzate considers the international success of this artist, her television appearances, the queering of the patriarchy from a heterosexual point of view, and the contribution of a woman who, without an explicit feminist agenda, brings her "desconfianza de la masculinidad y sus lenguajes" to the stage.

As the title "La antidisidencia: Francis" suggests, chapter 4 treats a gay, transvestite artist whose work Alzate sees as somewhere between "espectáculo sexista" and "resistencia sexual disidente." Alzate looks at the ways Francis (Francisco García Escalante) – through nationalist, homophobic, chauvinist, and politically incorrect jokes – leaves her audiences laughing, and at the same time notes that she is received less warmly by some in Mexico City's gay intellectual community. Alzate shows how this artist resists facile categories, in art and in life, with examples of songs and quotes from interviews in which she speaks out against gay marches.

In "La disidencia gay: Tito Vasconcelos" (Chapter 5), Alzate points to a combination of cabaret and camp in the work of this accomplished actor and transvestite performer. This chapter also focuses on Vasconcelos's extensive career in the theatre, the work he has done to promote a new generation of cabaret artists through the Cabaret-Tito, and his crucial involvement in the promotion of gay rights. Alzate signals Vasconcelos as the creator of "teatro travestido," a sub-genre of cabaret performance in Mexico City.

In his conclusion, Alzate notes that one of his goals was to validate cabaret performance without stifling its edgy, subversive qualities. He has done just that. And while Alzate is, throughout this text, searching for subversion and clearly admiring the work of these exceptional performers, he is aware of the multi-directionality of parody, of the role of the spectator, of seemingly-subversive acts that may serve to reinforce patriarchal paradigms. This book will be of particular interest to those who study performance art, though Alzate's theoretical positioning with relation to queer theory is clearly an admirable contribution to a field that extends well beyond the focus of his study.

Stuart A. Day

University of North Carolina, Chapel Hill

Bovo, Ana María y Jorge Dubatti. *Narrar, oficio trémulo. Conversaciones*. Buenos Aires: Editorial Atuel (Colección Historia y Teoría Teatral), 2002: 220 p.

Narrar, oficio trémulo está conformado por una larga serie de conversaciones que Jorge Dubatti, crítico e investigador teatral de la Universidad de Buenos Aires, mantuvo con Ana María Bovo, reconocida narradora oral, actriz, directora de teatro y pedagoga, entre los meses de agosto y noviembre de 2002. El volumen también incluye un texto dramático de Bovo, *Hasta que me llames*, estrenado en mayo de 2002 en El Club del Progreso.

Después de una breve presentación en la cual Bovo manifiesta la importancia que tuvo su padre en sus comienzos como narradora, se nos introduce directamente en las entrevistas, que están distribuidas en siete capítulos. En el primero, “Narrar y vivir,” se da la definición de narrador oral y la diferencia entre el narrador espontáneo y el narrador profesional. Bovo habla de los vínculos que existen entre la vida y la narración, y cómo diferentes episodios o aspectos de su propia vida repercutieron en su profesión.

En el segundo capítulo, “Del narrador espontáneo al profesional,” Bovo cuenta las diferentes etapas que atravesó en esta lenta transición que comenzó en el colegio secundario, cuando se interesó por primera vez en la docencia. También habla de su formación y trabajo como actriz antes de dedicarse a la narración a mediados de los ochenta, cuando lleva un unipersonal a colegios primarios, labor que se hace más frecuente hacia comienzos de los noventa, década en la que finalmente comienzan sus espectáculos abiertos al público. Por último, Bovo se expone acerca de la selección de cuentos para los repertorios, de los diferentes tipos de espectadores y de su formación junto a narradores profesionales consagrados.

El tercer capítulo, “La profesionalización,” ofrece una detallada descripción de cada uno de sus espectáculos: su origen, sus rasgos distintivos y su recepción. En el cuarto y el quinto capítulo, “El oficio de narrar,” Bovo caracteriza este oficio como “ligeramente tembloroso, como una pequeña llama. Paradójicamente frágil y resistente.” Asimismo, se trata nuevamente el tema de la relación con el público y el armado de los repertorios de relatos, estableciéndose una diferencia entre los pertenecientes a autores literarios y los que provienen de la propia memoria de la narradora. Finalmente, hace una extensa puntualización del proceso creativo que lleva a cabo en sus espectáculos, haciendo hincapié en la síntesis entre palabra y gesto en la narración, y la importancia de lo dicho tanto como de lo no dicho; en otras palabras, una valorización del silencio.

En el capítulo seis, “¿Se puede enseñar a narrar?” Bovo habla de su carrera pedagógica: su mecánica de trabajo y la formación de la Escuela del Relato, que actualmente dirige. Finalmente, en el séptimo capítulo, “Desafíos, pruebas, conquistas,” destaca los logros de la narración profesional en los últimos años, entre ellos, la recuperación de una “palabra” artesanal que se resiste a la globalización,

valorizando la identidad y la memoria de un pueblo. Asimismo, cuenta sus sueños y proyectos para el futuro.

Estas entrevistas se convierten en un material teórico invaluable acerca del oficio de la narración oral, tema sobre el cual nuestro país carece de una amplia bibliografía. El hecho de conservar los testimonios de Ana María Bovo en su forma original le da un carácter dinámico y dialéctico al texto. Precisamente, gracias al diálogo, las ideas parecen ir surgiendo como empujadas unas por otras de manera espontánea.

En síntesis, la forma dialógica (en todo sentido) con la que están presentados los conceptos parece ser la ideal para este tipo de libro. De otro modo, habría sido difícil combinar la visión teórica del investigador y el enfoque más intuitivo de la entrevistada, de la cual conocemos directamente los secretos de su arte, su trayectoria y aspectos de su vida íntimamente ligados a su profesión.

María Victoria Eandi

Universidad de Buenos Aires

Chang-Rodríguez, Raquel. *Hidden Messages: Representation and Resistance in Andean Drama*. Lewisburg: Bucknell UP, 1999: 145 p.

Hasta recientemente, eran bastante escasos los estudios sobre el teatro colonial latinoamericano. El volumen *Epoca colonial de la historia del teatro hispanoamericano* de José Juan Arrom, además de las contribuciones de José Gabriel Cosío, Irving Leonard, Guillermo Lohmann Villena, José Rosas Garcidueñas, Jesús Lara, y otros, representaban los pocos estudios completos sobre el tema. Afortunadamente, en los últimos quince años la crítica ha revisitado la producción dramática de este periodo. Se nota la preocupación entre los historiadores del teatro de presentar una visión contemporánea del drama colonial hispanoamericano. Frederick Luciani, Concepción Reverte Bernal, Kathleen Shelley, Grínor Rojo y Jerry M. Williams, por ejemplo, realizan excelentes análisis de la producción dramática nova-hispana. *Hidden Messages: Representation and Resistance in Andean Drama* de Raquel Chang-Rodríguez pertenece a este grupo de crítica ya que contextualiza el análisis dentro del diálogo colonialista y las teorías post-colonialistas para examinar las estrategias de poder del imperio español. Chang-Rodríguez estudia el discurso de la producción dramática del periodo colonial a fin de investigar el rol del teatro como herramienta de control cultural de parte del imperio y como arma de resistencia americana. Es esta apreciación de ambos lados de la producción cultural que ubica el libro como una contribución nueva al campo de investigación del drama colonial.

Chang-Rodríguez estudia obras escritas y producidas en español, quechua o una combinación de los dos idiomas para evaluar el rol de las tradiciones, la

complejidad de los mensajes sub-textuales que ocasionalmente se transmitían a los espectadores y por último cómo el sujeto colonial transforma los modelos tradicionales para mostrar su resistencia al imperio. Inspirada en las aseveraciones de James C. Scott, la autora intenta descifrar los mensajes tanto públicos como privados que los dramaturgos colonialistas emitían, valiéndose de las tradiciones establecidas y sus adaptaciones de las mismas.

El primer capítulo describe el impacto del encuentro entre españoles e indígenas en el desarrollo de un teatro andino que se caracterizó por un intercambio textual de tradiciones en que ambos grupos se influyeron mutuamente. Se analiza el teatro como instrumento pedagógico tanto del lenguaje como de la religión de los colonizadores, al mismo tiempo que se lo examina como aparato de resistencia autóctona. *La tragedia del fin de Atahualpa*, obra quechua de autor anónimo, constituye la base del segundo capítulo. Chang-Rodríguez expone que las culturas andinas han usado esta pieza como arma de resistencia y rebelión desde su primera representación hasta nuestros días. En el tercer capítulo, analiza *Usca Paucar*, obra poco conocida escrita en quechua y representada por primera vez entre fines del siglo diecisiete y fines del dieciocho. Generalmente se estudia *Usca Paucar* por el tema que trata, o sea la lealtad a Dios o al diablo, mas Chang-Rodríguez propone una lectura alterna. Asevera que detrás del conflicto básico Dios/diablo se esconde un complejo significado de resistencia a la invasión cultural y religiosa del imperio. En el cuarto capítulo se estudia *Amar su propia muerte*, pieza religiosa escrita c. 1645 por Juan de Espinoza Medrano. Chang-Rodríguez afirma que el dramaturgo aculturiza los íconos y símbolos del barroco español, colocando a sujetos indígenas en el centro de la pieza, y por ende invierte el modelo colonial de imponer lo español sobre lo andino. Se enfatiza que Espinoza Medrano, a través de un arte de calidad estética similar o superior a la de sus contrapartes europeos, altera la narrativa bíblica para cuestionar el orden colonial y reafirmar su valor como artista. El quinto capítulo interpreta *La conquista del Perú* (1748) de Francisco del Castillo, obra escrita originalmente en español y basada en la crónica *Comentarios reales* de Garcilaso de la Vega. Chang-Rodríguez revisa la obra al margen de la crítica que se ha producido sobre ella para afirmar que *La conquista del Perú* insinúa que las hazañas heroicas de los conquistadores se fabricaron ya que los incas voluntariamente les entregaron el poder y que la violencia que se usó para sublevarlos resalta como extremadamente innecesaria.

Hidden Messages: Representation and Resistance in Andean Drama se destaca como una contribución muy valiosa al estudio del rol del teatro en la colonización del área andina. Chang-Rodríguez presenta análisis que magistralmente contextualizan la crítica que se ha escrito hasta la fecha y a la vez ofrece visiones frescas. Su mayor contribución es la examinación del discurso cultural como arma tanto de conquista del imperio como de resistencia de los grupos indígenas. En

resumen, se trata de un texto de investigación muy completo que contribuye a la conversación cultural que últimamente ha suscitado el teatro colonial.

Manuel F. Medina
University of Louisville

Dubatti, Jorge, coordinador. *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001). Micropoéticas I.* Buenos Aires: Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, 2002: 399 p.

A partir del año 2001 un equipo de investigadores teatrales, coordinados por Jorge Dubatti, inició un programa de trabajo sobre las actuales manifestaciones teatrales de la Argentina. *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura*, texto inaugural de la serie *Micropoéticas*, presenta la primera entrega de los ensayos realizados por dicho equipo sobre un conjunto de creaciones artísticas que, como señala Dubatti en la introducción, “expresan y reelaboran en sus poéticas las nuevas condiciones culturales que atraviesan la sociedad argentina desde los primeros años de la post-dictadura y más acentuadamente en la última década” (23).

El libro se abre con un extenso prólogo de Dubatti bajo el título “Micropoéticas. Teatro y subjetividad en la escena de Buenos Aires (1983-2001),” en el que se presentan los objetivos del proyecto y se plantea la necesidad de la “instauración de una nueva base epistemológica a partir de la integración de los estudios culturales, la ontología, la filosofía de la historia y la filosofía del lenguaje,” ya que, como sostiene el autor, “si hay un nuevo teatro, debe existir en consecuencia una nueva crítica” (9). Se parte de la necesidad de vincular el teatro y la cultura, y así entendido, “el lenguaje teatral se afirma como resistencia, además, a partir de su especificidad en lo aurático, contra la desterritorialización, a favor de la educación y contra la transparencia del mal” (59). Se introduce, asimismo, un grupo de conceptos teóricos fundamentales de la nueva teatrología argentina: fundamento de valor, régimen de experiencia, micropoética, teatrística y dramaturgia de actor-director-grupo, resistencia y resiliencia, convivio teatral, teatro comparado, subjetividad, entre otros, constelación de nociones historiográficas que pone en evidencia el surgimiento de una mirada diferente sobre el teatro argentino.

Tras el prólogo, el libro reúne treinta ensayos crítico-dialogicos sobre distintas personalidades del teatro argentino en la postdictadura, algunos de ellos estudiados por primera vez. La lista abarca dramaturgos, actores, iluminadores, grupos de teatro, escenógrafos, titiriteros, músicos, muchos de los cuales interrelacionan diversas disciplinas en la realización de sus obras. En cada uno de los artículos se encontrarán tres componentes fundamentales: un completo resumen histórico de la trayectoria del teatrístico o grupo; una serie de consideraciones sobre

las características generales de su poética (en algunos casos a partir de metatextos de los artistas), su concepción del teatro, la ideología estética y política que sustentan, sus referentes y las personalidades que han influido en sus producciones, entre otros aspectos. Por último, se describe un conjunto de obras representativas del artista o colectivo de trabajo teatral.

Los análisis realizados valoran el diálogo con los teatristas y el conocimiento de sus prácticas y ubican los estudios del teatro local en el marco del teatro comparado, “disciplina que estudia los fenómenos teatrales en contextos de internacionalidad y/o supranacionalidad” (10), dando cuenta de la enorme complejización del campo teatral de Buenos Aires en los últimos quince años, en el fenómeno denominado por Dubatti “el canon de la multiplicidad” (3). Considerando la práctica escénica como un espacio de subjetividad, se toma en cuenta la singularidad de cada artista con el propósito de observar las diferencias en relación con sus coetáneos “a partir de la observación de que el campo teatral de Buenos Aires en los años de la postdictadura funciona como proliferación de mundos, como paisaje desdelimitado, como estallido de poéticas, rasgo que define un comportamiento de la comunidad teatral en franca diferencia respecto de las situaciones del teatro en décadas anteriores” (6).

La primera entrega de *Micropoéticas* ofrece nuevas propuestas teóricas y el inicio de un camino destinado a la “acción reflexiva y a la reflexión predispuesta para la acción” (10), dando cuenta de la heterogeneidad y diversidad de los actuales fenómenos teatrales a través de la articulación de una serie de visiones de conjunto. Es un aporte central al conocimiento del teatro argentino de las dos últimas décadas, que incluirá dos tomos más de próxima edición.

Araceli Laurence

Universidad Nacional de Lomas de Zamora

Dubatti, Jorge. *El convivio teatral. Teoría y práctica del teatro comparado*. Buenos Aires: Editorial Atuel, 2003: 190 p.

Este libro lo integran dos estudios de Jorge Dubatti, investigador y crítico teatral, cuya vocación comparatista viene dando frutos desde hace años. En el primero, propone una redefinición de la teatralidad desde el concepto del convivio, un encuentro de actores y público que participan de un intercambio aurático. Estudia los acontecimientos del convivio, sus integrantes y vínculos, su estructura diacrónica, su función y el sentido en las condiciones culturales actuales. Analiza las capacidades de resistencia y resiliencia (construir pese a la adversidad) que ofrece el teatro actual que, entre otras cosas, ha extendido el concepto de dramaturgia, lo que ha producido simultáneamente la ampliación y el cuestionamiento de la

escritura. A este último le aporta un apreciable apéndice bibliográfico que ha colectado desde 1991 a la fecha, amén de la bibliografía específica sobre los temas tratados.

En el segundo ensayo, desde la temalogía comparada, analiza el sistema de ideas del nacionalismo sustentado por Ricardo Rojas en sus ensayos y lo vincula con su dramaturgia. Rojas, junto a Leopoldo Lugones y Manuel Gálvez, fue uno de los padres del nacionalismo, pero las diferencias fundamentales que existen entre ellos, y a su vez con el nacionalismo europeo, implican la necesidad de caracterizar, como hace Dubatti, el pensamiento nacionalista de Rojas. A través de la obra de Rojas, Dubatti establece un modelo de análisis para el ensayo y otro para el teatro, puesto que el sistema de ideas funciona de manera diferente en ambas poéticas. Para el ensayo, rastrea las tramas argumentativas y directivas del texto para reorganizarlas jerárquicamente más allá de su disposición original. Para el teatro, reelabora y combina los instrumentos de análisis propuestos por Pavis (1990), Bal (1990), Pellettieri (1991) y Eco (1996).

Según Dubatti, el examen de ideas en el texto dramático debe indagar su presencia en los diversos niveles de composición del texto en los que existe un núcleo fundante de la producción de sentido. Propone definir y establecer el diálogo con el texto desde aquel núcleo y el contexto histórico en el que el texto fue producido. Así deduce que Rojas buscaba dar respuesta al problema del cosmopolitismo producido por la inmigración. Para Rojas la nación es un ser finito, una entidad metafísica-psicológica-biológica que se compone de territorio, raza, tradición y cultura en permanente metamorfosis. La diversidad de sus fuentes y la liberalidad del eclecticismo de Rojas explican que pudiera considerar que el territorio es no sólo jurisdicción política, sino crisol de fuerzas cósmicas, morada de los dioses tutelares.

Dubatti identifica el origen romántico de algunos núcleos de su sistema de ideas. En cuanto a la expresión, Rojas trabajó el melodrama social del romanticismo tardío, intertextualizado con procedimientos de la poética simbolista que se relacionan con su propio misticismo laico. Dubatti traza su evolución intelectual para insertar en ese marco a toda su producción teatral, en la que señala sus pretextos, deteniéndose especialmente en *Elelín*, de la que interpreta sus niveles textuales y establece las conexiones con su sistema de ideas nacionalistas.

Finalmente, Dubatti ofrece dos apéndices. En el primero reproduce un estudio hecho por Rojas sobre *Malas herencias* de José Echegaray, donde rechaza el melodrama patético, y en el segundo nos presenta la opinión negativa del argentino sobre la dramaturgia de Benito Pérez Galdós. Este arduo trabajo es un valiosísimo aporte a la historiografía teatral argentina, además de constituirse en didáctico modelo de análisis. El libro está animado por una investigación apasionada, en la que el autor une la solidez argumentativa a la acuidad profunda de su análisis.

Nidia Burgos

Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, Argentina

Escofet, Cristina, et al. *Dramaturgas/I. Estudio preliminar*, Julia Elena Sagasetta. Buenos Aires: Editorial Nueva Generación (Colección "Teatro Incompleto"), 2001: 344 p.

As the book's title suggests, this is a collection of recent plays by Argentinean women dramatists. Julia Elena Sagasetta's introductory study presents the ten texts as united in "una fuerte atracción por la escritura y la mirada desde el género" and a questioning of women's social place and traditional family relations (5).

Each of the plays is preceded by a biographical sketch and, occasionally, an author's note regarding her work. Such is the case with Cristina Escofet's twelve-scene play, *La doncella de Amsterdam (El diario de Ana)*. In her note, Escofet describes her approach to Anne Frank's well-known diary, a text that has seen multiple stage adaptations, as a contextualization of Anne's story within "los sucesivos holocaustos, con los que el ser humano sigue demostrando su incapacidad de generar un mundo vivible" (18). The text combines off-stage readings of excerpts from the famous diary; on-stage portrayals of the Frank family's life in hiding; projected images from various "holocausts," and interventions of Anne's imaginary friends, dreamlike, marginalized persons, and characters speaking from beyond the grave. By "postmodernizing" history, Escofet transcends Anne's final years to bring into historic play the "damsel of Amsterdam's" imaginative life and the larger human story of continued repression and resistance.

In *El bar y la novia*, Amancay Espindola stages a world of domestic violence and sexual abuse. Laura, "suspendida en el filo entre la vida y la muerte" (81), refuses to die until she has spoken with her family members. The six-scene play's tightly woven suspense keeps the reader engaged, not knowing (or not wishing to recognize) who has stabbed the young pregnant bride. Was it the lovesick cousin, her obsessed brother, her moronic groom, or her own father? Time physically stops as Laura confronts her abuser and makes final peace with her beloved.

A pleasant discovery is the revised version of Andrea Garrote's wryly humorous *La ropa*. By adding one scene, the author augmented her 1997 play, originally staged (and later published) during a "género chico" series. Now we not only see the "accidental" encounter of a man's wife and his lover, each knowing exactly who the other is but choosing not to let on through performances of various female stereotypes; we also witness a planned later meeting, this time in the home of the couple, as Angela and Nina wait for Jorge to return.

Susana Gutiérrez Posse's 1993 play, *Brilla por ausencia*, presents three generations of women imprisoned in an inner world of fear and invention. Only one "outsider," a traveling salesman, intrudes on the household, and the women use him as pathetic contrast to their fictitious savior. The five women's growing imprisonment

is heightened by the reading of letters from Lili, the only daughter to escape. The letters (read by family members as well as Lili herself from offstage) are fragmented snapshots, incomplete endeavors at processing a life the other five women seem incapable of attempting, as an open gas valve lulls them to sleep and death.

Three generations of women, alone yet still subjected to oppressive patriarchy, also appear in *La plancha*, María Inés Indart's 1996 one-act "tragicomedia doméstica." Abuela, Madre, and Beba iron, each on her own board. The grandmother presses photos and invisible items that include "el corazón de su padre,...el pene de su marido..." (192), while the mother irons her wedding dress and the little girl her diapers. Indart's tale offers a potentially happy ending when the baby girl manages to evolve into her own "wash-and-wear" adulthood as her mother and grandmother continue their ironing.

In *La coronela*, Alicia Muñoz's monologue set in 1827 Buenos Aires, Dolores refuses to leave her Federalist military husband's "disappeared" body unburied. As Sagaseta notes, multiple historical moments permeate the 1985 play, including the Unitarians' 1828 execution of Manuel Dorrego and Argentina's 1976-83 dictatorship. *La coronela's* rebellious Antigone overtones are especially compelling when we remember that Griselda Gambaro's *Antígona furiosa* premiered the following year.

A play that resonates with even earlier Gambarine ambiguity (e.g., *Los siameses*) is Cecilia Propato's 1996 *Pieza veintisiete*. Two men, one blind and the other missing his forearms, are co-dependent yet complementary, as each completes the other physically and emotionally. Each nevertheless spends most of his time challenging the other's virility through a competition for an idealized woman—"la que limpia," one man's abandoned wife, and the other's wife who left him.

In *La tortuga*, Mariana Trajtenberg examines a woman's coming to terms with her parents' many deceptions. Trajtenberg cleverly splits her character in a structuring that avoids an overly simplified past-present separation in order to demonstrate their coexistence in a single life.

Adriana Tursi's one-act play, *¿Quién espera a Papá Noel?*, employs childhood motifs of Santa Claus and fairytales to create a horrifically unsettling and repressive world. A colonel plays a sadistic, boorish Santa Claus whose bag is filled with death. He is assisted by his wife and at times resisted by his daughter, upon whom he bestows the Christmas gift of a kidnapped "little brother." When the colonel finally goes up the chimney, calm is achieved, but we all know that the violence will repeat itself, next year.

The collection ends with its most lyrically metaphorical play, Patricia Zangaro's *Tiempo de aguas*. A never-ending deluge isolates an older woman and her daughter-in-law (brought together by the absent son/husband). As the mother-in-law teaches the young woman to read and write, the latter learns to resist her

father's prohibition and begins to integrate the masculine-feminine worlds by embroidering the alphabet onto her wedding dress. In this play about women embroidering/writing and remembering/reading, the thirteenth and final scene is a blank page.

Read together, the ten plays give us an idea of the breadth of dramatic production in contemporary Argentina. The collection's richness is marred only by excessive typographical errors and the frequent absence of diacritics.

Jean Graham-Jones
Florida State University

Pradenas, Luis. *Le théâtre au Chili, XVI-XIX siècle*. Paris: L'Harmattan, 2002.

En Europa, el año 2002 se ha revelado particularmente fructífero en cuanto al estudio de los diversos géneros literarios en el marco de la literatura chilena. El libro de Pradenas puede considerarse el mayor logro realizado en Francia sobre el tema. Es preciso señalar que Pradenas posee una formación de antropólogo, músico y sociólogo. Esto explica el hecho de que la orientación del libro se aparte de las opciones habituales; el análisis integra la historia, la antropología, la sociología, la dramaturgia y el arte escénico. Se trata de un libro bien documentado que no pretende ser estrictamente una historia del teatro chileno, aunque propone un acercamiento a algunos períodos y aspectos más relevantes de la evolución teatral, situándolos en sus contextos históricos y culturales.

Estas perspectivas de análisis determinan la importancia asignada a ciertos aspectos fundadores de la nacionalidad chilena. La primera parte, "Le monde héroïque," se refiere tanto a la conquista de Chile, dirigida por Pedro de Valdivia entre 1541 y 1553, como a la representación de la Guerra de Arauco en *La Araucana* (1569-1589) de Alonso de Ercilla y Zúñiga, en la cual la etnia mapuche alcanza la universalidad del mito. Mito fecundo que inspira, entre otros, a Pedro de Oña con su *Arauco domado* (1605) y ambas obras a Lope de Vega, que conservó hasta los títulos anteriores en su auto-sacramental y en su tragi-comedia, respectivamente. Pradenas analiza estas obras y da otras múltiples referencias literarias que prolongan en España y después en América la intuición poética de Ercilla, señalando de paso otras escritas por encargo.

La segunda parte, "Lointaine province de l'empire," es una síntesis del proceso de transculturación que se operó en Chile durante el período colonial, en que el Estado de Arauco conservó la mayor parte de sus territorios, sin salir completamente indemne de su contacto con la administración española y del proceso de evangelización llevado a cabo por algunas órdenes religiosas. Esta parte da cuenta de las huellas que el teatro español va dejando en esa lejana provincia, de las primeras representaciones y de las primeras obras escritas en ella.

La tercera parte, “Le miroir de la république,” abarca el siglo XIX y gran parte del siglo XX. Pradenas prueba de manera sistemática los vínculos existentes entre la evolución de la sociedad chilena en la era republicana y la evolución del teatro, en que el modelo español pierde su total hegemonía, abriéndose hacia otros modelos europeos. El teatro acompaña el movimiento de independencia y es apreciado por su carácter formador del ciudadano. En apartados que rara vez exceden la decena de páginas, el autor pasa revista sucesivamente al teatro romántico; al teatro costumbrista; al sainete; a la ruptura vanguardista de los años 20 y 30; a los principales dramaturgos de la primera mitad del s. XX (Armando Moock, Germán Luco Cruchaga y Antonio Acevedo Hernández); al teatro aficionado; a los teatros universitarios renovadores del movimiento escénico chileno desde los años cuarenta; a los dramaturgos de la generación del 50; al teatro popular; al clásico universitario; a la creación colectiva y al teatro durante el gobierno de la Unidad Popular, entre los temas principales.

La última parte, “Le miroir brisé,” está dedicada al teatro bajo la dictadura, el cual sufrió una brutal reestructuración, aparte de que muchos teatristas fueron encarcelados, desaparecieron o fueron condenados al exilio. El Grupo Aleph encarna en gran medida todos los casos anteriores y tiene un lugar merecido, dada su singular trayectoria. Oscar Castro tuvo la energía de escribir y de representar en los mismos campos de concentración. El hecho de integrar este grupo en el exilio, le ha permitido a Pradenas reconstituir la evolución del Aleph, pero su estudio cubre también otros hechos esenciales de este período, el que da nacimiento a nuevos grupos y autores, que entregan su aporte a la resistencia cultural, a pesar de la censura y el amedrentamiento permanente de las fuerzas represivas.

Una de sus conclusiones principales es que – a través de esta confrontación constante entre lo ideológico y lo cultural, y en virtud de la asimilación de estéticas europeas y más tarde norteamericanas “adaptadas a las realidades psicosociales de la cultura chilena” – se ha constituido una elaboración nueva, como reflejo de una también nueva identidad, siempre en mutación. El libro constituye una importante contribución al conocimiento del teatro chileno y a su difusión en Francia y en el área de la francofonía. Sería deseable también que, en un futuro no lejano, pueda contarse con una versión en español, más accesible a los lectores del mundo hispánico.

Oswaldo Obregón

Université de Franche-Comté

Partida Tayzan, Armando. *Se buscan dramaturgos I. Entrevistas*. México: CITRUCONACULTA-INBA, 2002: 358 p.

Una acción como la de buscar a gente desaparecida en las grandes urbes como la ciudad de México se ha vuelto una práctica cotidiana de la Procuraduría, que tapiza los tableros de terminales y estaciones de Metro con anuncios de “Se busca...” O Locatel, que en servicio digital y en su página web ofrece información de gente desaparecida en una capital de once millones de habitantes. Pero, ¿buscar dramaturgos? ¿Por qué? y ¿Para qué? Esta respuesta la encontramos en *Se buscan dramaturgos I* de Armando Partida Tayzan, libro donde entrevista a 45 dramaturgos mexicanos que han producido su obra entre los años 1970 a 1990, y que en seis preguntas básicas resume el perfil y el quehacer teórico-práctico de la dramaturgia en México: 1) El inicio a la escritura teatral; 2) La tendencia dramática; 3) Autodefinición de la obra dramática; 4) Vivir de la dramaturgia; 5) Apreciación de la estética teatral y 6) Público o lugar en donde es más acogida la obra.

Se buscan dramaturgos tiene como objetivo “ser el punto de partida para efectuar diversas investigaciones sobre la creación dramática nacional y sus expresiones dominantes a lo largo del [...] siglo XX.” En el mismo prólogo el autor cita, a manera de mesa redonda, las diversas visiones y técnicas de cada autor para abordar su obra dramática, poniéndolas en contrapunto, de tal suerte que se da la contradicción en las apreciaciones éticas, morales, y todo el pragmatismo académico de la escritura teatral en cada uno de los dramaturgos entrevistados. Incluso, se llega a manifestar cierto canibalismo y repulencia mutua entre algunos dramaturgos en relación a su obra, situación natural en un mar de criterios y formaciones académicas que hacen que el dramaturgo sea antes que nada un ser humano. En las entrevistas hay afinidad y rechazo hacia tendencias, corrientes y expresiones nacidas en los talleres de prestigiosos autores como Rodolfo Usigli y su *Itinerario del autor dramático*, un texto ahora poco recurrente entre los incipientes autores nacionales. Las nuevas tendencias dramáticas han querido suprimir cartabones; llenas de envidia intolerante, se nutren y se inspiran del conocimiento autodidáctico en las nuevas estructuras dramáticas de la postguerra mundial, es decir, Henry Müller, Peter Hacks, Peter Handke y Harold Pinter, que siendo dramaturgos y no teóricos del drama, encontraron nuevas estructuras en la praxis para el teatro escrito. No se asoma en los entrevistados alguna base teórica definida como sería *La vida del drama* de Eric Bentley, *Cómo escribir un drama* de Lajos Egri, *Teoría y técnica de la dramaturgia* de Lawson, *Dramaturgia de Hamburgo* de Lessing o *Teoría del drama* de Kurt. De las famosas 36 situaciones dramáticas y el *Arte para escribir comedias* de Lope de Vega, ya nadie se acuerda. Al contrario, en el grueso de entrevistados hay una preocupación por sentar precedentes hacia la búsqueda y la experimentación en la creación dramática nacional.

El sistema crítico que utiliza Armando Partida en este volumen es bastante valioso si tomamos en consideración que los 45 dramaturgos—algunos ya fallecidos en los últimos cinco años—expresan de manera directa, sin censura o corrección de estilo, sus preocupaciones ideológicas, sociales, políticas y artísticas para la creación del texto. En este sentido, estas apreciaciones muy personales nos ofrecen el panorama dominante en los últimos 30 años del siglo XX.

Se buscan dramaturgos es un documento de trascendente importancia: guía de pedagogos, investigadores, críticos, autores y directores del medio para comprender la experimentación tácita de la obra y la dramaturgia nacional de los autores incluidos y ponerlas en el parámetro del avance de nuestra escena. Qué no daríamos por tener en las manos un volumen semejante de autores mexicanos de otros tiempos, como es el caso de Pantaleón Tovar o Eduardo de Gorostiza, donde se registrarán sus propias visiones hacia el quehacer teórico-práctico de la dramaturgia de esa época.

Se buscan dramaturgos es además interesante cuando Partida, sin proponérselo, muestra en el corpus de entrevistas el psique emocional, cultural y social del autor dramático contemporáneo de México. Cual estudio de personaje, los entrevistados, mediante la esencial estructura dramática del diálogo, acusan su condición social, el carácter y el color de la formación profesional, su edad, su cultura, su geografía y su lenguaje. Hay quienes mandan (literalmente) a la chingada a Aristóteles y al realismo y quienes recomiendan textos académicos o la ficción pura. A algunos les parece divertido escribir teatro, mientras otros no pueden hacerlo si no están enfadados con alguna injusticia. Hay quienes exaltan a los maestros consagrados y quienes los minimizan. Finalmente, hay quienes acusan o defienden de sus vicios y virtudes, ya sea al colega o al sistema cultural. Algunos se aproximan al psicoanálisis, reviviendo niñez y traumas que encontraron aparente escape en la escritura. Este espectro aparentemente sin fondo nos remite a estudios de idiosincrasia nacional, como *El perfil del hombre y la cultura en México* de Samuel Ramos y *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz. Con este libro de Partida bien podríamos ubicar, además del objetivo original, el psique cultural, social y emotivo del dramaturgo mexicano.

Ricardo Pérez Quitt

Sistema Nacional de Creadores de Arte.