

Book Reviews

Bartís, Ricardo. *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*. Ed., Jorge Dubatti. Buenos Aires: Atuel, 2003: 282 p.

Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos es el primer volumen dedicado por completo a Ricardo Bartís, director de referencia central y paradigmática del canon de la multiplicidad del teatro argentino actual. En esta cuidada edición se publican los textos principales de su producción dramaturgica: *Postales argentinas* (1988), *Hamlet o la guerra de los teatros* (1991), *Muñeca* (1994), *El corte* (1996), *El pecado que no se puede nombrar* (1998) y *Donde más duele* (2003). Lo que constituye la singularidad de la publicación es el trabajo de recopilación y selección del pensamiento del mismo Bartís acerca de su propia poética que ha realizado con riguroso criterio y durante cuatro años el crítico e investigador argentino Jorge Dubatti.

Cancha con niebla invita al lector a sumergirse en fragmentos de críticas, notas, artículos y reseñas de espectáculos de diferentes especialistas y fragmentos de metatextos (reportajes, entrevistas, textos de programas), en donde Bartís explicita las claves necesarias para la comprensión del acontecimiento teatral, el trabajo del actor y del director. Asimismo, invita al lector a reflexionar sobre las agudas apreciaciones bartisianas de los acontecimientos políticos que signaron al país en el contexto de su producción. Otro aspecto novedoso del volumen lo constituye la publicación de las anotaciones del proceso de composición, génesis y notas de ensayos del espectáculo *Postales argentinas* y la reproducción de los ensayos críticos de otros prestigiosos realizadores y teóricos argentinos: Eduardo Pavlovsky, Alberto Ure y Horacio González.

La relación de Ricardo Bartís con el teatro comienza en la postdictadura, después del último y más feroz golpe de Estado que se desarrolló en Argentina entre 1976 y 1983. Intérprete, analista y crítico de la realidad y de la sociabilidad, Bartís hace estallar su poética cuando se apodera de él una sensación de derrota, cuando encuentra al país vaciado de valores, proyectos y microutopías y cuando entiende que la resignación a la inmovilidad pone en peligro de extinción a su propio país. El trauma de la dictadura le exige pensar nuevamente la totalidad de la historia argentina

y, así, su teatro se erige como una máquina de traducción poética de la experiencia de su propia cultura.

En el discurrir de sus pensamientos sobre el teatro, Bartís rechaza la idea de teatro de representación o ilustración y reniega del sometimiento al texto considerada como marca ideológica que “vampiriza al director.” Entiende que el teatro debe independizarse de la literatura, dejar de contar historias, olvidar mensajes o moralinas. El teatro, para Bartís, debe ser pensado a partir de la escena propiamente dicha, como acontecimiento entre artista y espectador, como conexión aurática y convivial mucho más amplia que la lectura. Es por ello interesante la anécdota que Jorge Dubatti recuerda en los primeros capítulos cuando, en 1989, le pidió a su creador *Postales argentinas* para la publicación y el dramaturgo admitió que el texto no estaba escrito y que no creía que hiciera falta “porque esto no es literatura.” Afortunadamente, gracias a su insistencia, Dubatti consiguió copiar al dictado la memoria del espectáculo. Luego siguió el proceso de escritura de las acotaciones, las correcciones y agregados de este texto y de los otros cinco más que conforman la edición y que constituyen, según el mismo Bartís, “residuos, huellas, cenizas” de lo que es experiencia inmediata, de lo efímero que se volatiliza en el momento de crearlo (de ahí el concepto de “teatro perdido”). Con la publicación de estos textos, Jorge Dubatti se permite repensar el concepto de una nueva dramaturgia en confrontación con la tradicional y de ampliar su categorización.

En los capítulos dedicados a la reflexión sobre el trabajo actoral, Bartís expone abiertamente sus opiniones acerca de la precariedad del oficio actoral, reniega de los saberes de actuación que fuera de sus contextos histórico-sociales no han servido para la producción de un teatro vivo. Asimismo, tematiza acerca de la espectacularización de lo social y de la teatralidad de los discursos políticos que lo colocan en un lugar de recogimiento para salvar lo que a la actuación le pertenece.

Desde 1981 Bartís dirige el Sportivo Teatral de Buenos Aires, su propio espacio teatral con nombre de equipo de fútbol. Tal vez porque el trabajo sobre el escenario, la relación con el objeto, la adaptación y la velocidad de respuesta se asemejan a los de un partido de fútbol. Y porque en la cancha de fútbol o en el escenario, aunque no esté disipada la niebla, se puede evidenciar el artificio, exhibir la naturaleza misma de la teatralidad.

Marcela Bidegain

Universidad de Buenos Aires

Pellettieri, Osvaldo, ed. *Tendencias críticas en el teatro*. Buenos Aires: Editorial Galerna/Universidad de Buenos Aires, 2001: 335 p.

Este volumen reúne una selección de trabajos presentados en Buenos Aires en el marco del VIII Congreso Internacional de Teatro Argentino e Iberoamericano, organizado por el Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano (GETEA) de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de

Buenos Aires, en agosto de 1999. El texto se organiza en cinco secciones alrededor de los siguientes temas: "Teoría teatral," "Teatro latinoamericano," "Teatro en Buenos Aires," "Teatro en las provincias" y "Teatro en el mundo." En su introducción, Osvaldo Pellettieri subraya la labor que los investigadores del GETEA vienen realizando desde su fundación en 1987 y destaca la importancia del congreso en cuanto crea un marco óptimo que promueve y facilita el intercambio entre los distintos agentes de la actividad teatral. Tras esta breve introducción, el libro abre con el ensayo más extenso de la colección, "Hacia la acción eficaz," en donde el conocido teórico teatral, Marco De Marinis, examina los momentos claves en los cuales "las instancias sinestésicas y las exigencias de una activación psicofísica fueron repensadas en el interior del hecho teatral" (19).

Bajo el título "Teatro latinoamericano," se agrupan nueve ensayos que analizan diferentes aspectos del teatro mexicano, venezolano, brasileño y uruguayo y el teatro hispano en los EE.UU. Tres trabajos se ocupan de México: Sharon Magnarelli examina la teatralidad tanto en la forma como en el contenido de *Escarabajos*, de Hugo Argüelles; Ricardo García Arteaga analiza el surgimiento del "teatro light" en los noventa; e Ileana Azor comparte las primeras observaciones de su ambicioso proyecto de investigación que pretende estudiar "el complejo corpus de fiestas y rituales mexicanos vivos" (85). En el caso venezolano, Leonardo Azparren Jiménez investiga el período teatral que se inició en 1958 desde una perspectiva histórica. Otro estudio de enfoque histórico es el de Sergio Pereira Poza, quien traza la trayectoria del tema de la identidad en el teatro latinoamericano. Se suman a esta lista dos ensayos sobre Brasil. André Carreira analiza la repercusión del discurso político y estético de Brecht en los contextos regionales en el Brasil y Graciela Ravetti aporta un estudio sociocrítico que tiene como objeto de estudio el surgimiento y la labor del grupo Mayombe. Por último, en un impecable análisis, Roger Mirza destaca la condición teatral de *La fuga en el espejo* (1937), de Francisco Espínola, a la vez que aporta datos en torno al estreno y la recepción crítica de la pieza, la cual rompe con el horizonte de expectativas del espectador de su época. En el ensayo restante de la sección, Hiber Conteris estudia la evolución del teatro chicano y mexicano en los EE.UU.

A diferencia de la sección anterior, en "Teatro en Buenos Aires" los ensayos se concentran mayormente en autores contemporáneos y en el análisis de una sola pieza. Miguel Angel Giella examina la metáfora visual de la refracción en *Poroto*, de Eduardo Pavlovsky. Julia Elena Sagaseta estudia la poética del director Ricardo Bartís y analiza, dentro de este contexto, la puesta de *El pecado que no se puede nombrar*. Carlos Albarracín Sarmiento y Roberto de Souza aportan claves para la lectura de *Raspando la cruz*, de Rafael Spregelburd. George Woodyard destaca la importancia del elemento lúdico en las obras más recientes de Eduardo Rovner. David William Foster aporta el marco de la "homosocialidad" para la interpretación de *Convivencia* de Oscar Viale y Magda Castellví de Moor realiza una lectura alegórica

de *Ultima luna* de Patricia Zangaro. A esta serie de ensayos, se suman las aportaciones de Ana Laura Lusnich y Elena Huber sobre la obra de Gambaro. De todos los trabajos, el único que tiene como objeto de estudio un espectáculo teatro-danza es el de Norma Scheinin, quien examina el lenguaje escénico de *Lunario*, un montaje de cuentos interpretado por Cecilia Hopkins. De los ensayos restantes, tres se ocupan de contextualizar e historiar la producción dramática. Osvaldo Pellettieri evalúa la evolución del realismo reflexivo, Martín Rodríguez examina los textos dramáticos de intertexto romántico y Perla Zayas de Lima se ocupa del teatro obrero de la CGT. Por último, Beatriz Trastoy reflexiona sobre la problemática de la puesta en escena del propio yo en las autobiografías y autoficciones.

Los dos ensayos reunidos en la cuarta sección, "Teatro en las provincias," se ocupan de la producción teatral de las primeras décadas del siglo XX en las provincias de Mendoza y Córdoba. José Francisco Navarrete traza la trayectoria de las piezas que tuvieron como personaje al gaucho Cubillos, a la vez que examina la recepción, afluencia de público y crítica periodística de *El gaucho Cubillos*, de Guillermo Pietra Sierralta. Por su parte, Graciela Frega aporta el marco básico para la lectura de *Salamanca*, de Julio Carri Pérez, a la vez que examina la representación de los conflictos de clase en dicha pieza. Finalmente, el texto se cierra con cinco ensayos agrupados bajo la sección "Teatro en el mundo." "Percepción de la interculturalidad: el ejemplo de Ariane Mnouschkine" es el estudio que tiene más sustento teórico. Josette Féral teoriza sobre el funcionamiento de la recepción y las "condiciones culturales" del espectador a partir de sus observaciones sobre las puestas en escena llevadas a cabo por Mnouschkine y el Teatro del Sol. Por otra parte, no menos importante es el trabajo de Mabel Brizuela sobre la "tragedia esperanzada" en el teatro histórico de Antonio Buero Vallejo. Por último, los trabajos de Sara Rojo, Delia Deli y, en especial, el de Hugo Bauzá revisitan el origen de la tragedia griega y establecen relaciones con la actualidad.

El volumen, en su conjunto, es de gran interés y constituye un valioso aporte a los estudios teatrales. Las ponencias que integran el volumen demuestran, como bien apunta su título, que la diversidad también atraviesa el discurso crítico. Por un lado, hay investigadores que enfatizan la sistematización y la periodización de un sistema teatral dado. Por otro lado, otro sector de la crítica vuelca su mirada sobre el texto espectacular y el montaje, a la vez que un importante número de investigadores practican la sociocrítica y dan a conocer la labor, las condiciones de producción y las poéticas de los nuevos grupos teatrales.

Mónica B. Botta
University of Connecticut

Sotoconil, Rubén. *Almanaque teatral*. Santiago: Galas Ediciones, 2002: 254 p.

El autor define “almanaque” en estos términos al justificar la edición de su trabajo: “[Este volumen] es más bien un inventario de temas, un almanaque–sin calendario–teatral. Se reitera que la intención predominante es la de ‘instruir deleitando,’ acerca de un gremio mal conocido, calumniado y arrinconado.” Como lo reafirma Francisco Coloane en “A manera de prólogo,” Sotoconil escribió nueve libros dedicados al teatro, desde *Teatro en la escuela* a *Prontuario del teatro*. Lector infatigable, el caudal de su conocimiento tespiano se manifiesta en el Capítulo I, “Teoría del teatro. Aproximación semiológica,” con ochenta y cinco páginas e incluso cinco de bibliografía.

El Capítulo II, “Chismes de entrecajas,” resume algunas de las historias que ocurren detrás de las bambalinas, como también se les conoce. Son verídicas, según afirma el autor, y no vemos razón alguna para desconfiar. Capítulo III, “Temas de discusión,” tiene su advertencia: “He aquí algunos de los temas que se debaten (en cada generación) sin llegar nunca a un acuerdo apaciguador” (127). En él, Sotoconil presenta la “Condición social del actor en Chile” para luego referirse a las vicisitudes en los viejos tiempos y reafirmar el principio de que “el artista debería gozar de protección legal preferente–condiciones normales de trabajo y facilidades para su desempeño” (131). Para los estudiosos del teatro, resultará interesante su punto de vista en pocas líneas con respecto al distanciamiento de Brecht y la identificación de Stanislawski.

Capítulo IV, “Temas de camarines,” se reduce a las charlas, tópicos en el camarín del Teatro Antonio Varas, el que fue el centro de la actividad teatral del Instituto de Teatro de la Universidad de Chile (ITUCH). Como lo recuerda el actor y fundador del legendario grupo de Pedro de la Barra et.al., “Durante 15 años o más, el camarín 5 del Teatro Antonio Varas fue el rincón de la charla amena” (155). Es el capítulo que mejor retrata a los protagonistas, pues los temas dan pábulo al escritor para hurgar en enciclopedias y diccionarios e indagar desde la A de Adán a la S de San Ginés. Capítulo V, “Memorias del pasado,” da cuenta de “Fechas y hechos que dan testimonio de cuán antigua es la preocupación por el teatro en este país.” En él hay una cronología que cubre casi cuatrocientos años, 1556-1943.

El Capítulo VI, “El Teatro Experimental,” nos entrega la “Historia sucinta de un hecho cultural chileno que tuvo resonancia en el continente sudamericano.” El actor y profesor estuvo inmerso en esa gestación desde los inicios del Centro de Arte Dramático del Instituto Pedagógico (CADIP), fundado en 1934 y que en 1940 “estaba en manos de Bélgica Castro, Pedro Orthous y Rubén Sotoconil” (228), y el cual fue el punto de partida para la creación del Teatro Experimental, luego ITUCH. En párrafos breves traza una historia vívida de uno de los sucesos culturales más

notables del Chile de ayer. Rubén Sotoconil Aranda nació en 1917 y falleció en Santiago de Chile en el mes de marzo del año de gracia de 2002.

Pedro Bravo-Elizondo
Wichita State University

Proaño-Gómez, Lola. *Poética, política y ruptura. Argentina 1966-73: Teatro e identidad*. Buenos Aires: Atuel, 2002: 206 p.

Con la intención de revelar la compleja configuración de la identidad nacional argentina durante la época estudiada, Lola Proaño-Gómez examina las rupturas entre los discursos políticos y los teatrales o lírico-populares, basándose en las metáforas presentadas en ellos. La metáfora le permite “proporcionar una visión diferente de los procesos sociales” y mostrar “la confrontación o la alianza de los diversos sujetos sociales en la lucha por imponer su modelo cultural” (12). Estudiando estas metáforas, se sugiere que, en contraposición al discurso político, los textos teatrales y culturales revelan una “realidad” no expresada en los discursos “reales.”

El libro se divide en tres partes. La primera examina “la metáfora de la Argentina como un ‘mundo escindido’” y discute las varias caras de la “realidad” o la “apariencia” (13). Al examinar “la Poética de la Ruptura,” se revela la lucha para definir la verdadera “argentinidad” y se muestra cómo cada lado impone su propia metáfora “mediante su manipulación” (25-26). Se destaca cómo la Argentina se divide entre los que apoyan la “Revolución Argentina” y los que la resisten. Mientras que el gobierno de Onganía quiere unificar a la nación, sus metáforas sugieren que la única manera de realizar esto queda en destruir toda oposición y empujar hacia el margen a los no-deseados. La oposición, por otro lado, mantiene que el gobierno no es siempre bueno y que “los marginados” son, realmente, los “verdaderos argentinos.” Se crea así el paradigma de la Argentina dividida en dos espacios ideológicos, el bueno y el malo, y quién pertenece a cada lado depende del discurso a que se adhiere (81).

En la segunda parte, se estudia la nación como cuerpo político. Aquí, Onganía es “la cabeza, el lugar de inteligencia, del espíritu y del alma” del cuerpo nacional y su discurso postula que la nación es un cuerpo enfermo que se necesita del gobierno como “padre” o “médico” para sanarla (98-99). Por otro lado, la oposición niega “el antagonismo entre la materia y el espíritu” y muestra cómo el “padre” y los que lo apoyan son los “enfermos” (100).

La tercera parte articula “la feminización de la nación.” Según Onganía, la Argentina es una joven virgen con cuerpo pasivo y receptor. El gobierno y La

Iglesia necesitan protegerla y educarla. Los textos artísticos, por otra parte, presentan la nación “no como cuerpo femenino facundo, sino como violado y devorado por los agentes de la ‘normalización económica’” (137). Proaño-Gómez muestra cómo los discursos resistentes rechazan la censura al apropiarse de los tabús establecidos por Onganía. Mientras que Onganía rechaza el erotismo, por ejemplo, la oposición lo utiliza para simbolizar la liberación y la salvación (150).

En cada sección, Proaño-Gómez apoya su tesis con extractos de los discursos políticos y fragmentos de canciones o textos teatrales. Entre las obras teatrales estudiadas se encuentran *La pata de la sota* (Cossa), *El campo* (Gambaro), *El avión negro* (Cossa, Rozenmacher, Talesnik y Somigliana), *Historia tendenciosa de la clase media argentina* (Monti), *Ceremonia al pie del obelisco* (Operto), *Hablemos a calzón quitado* (Gentile), *Chau papá* (Adellach) y *La valija* (Mauricio). La autora muestra cómo varios momentos y ciertos temas de estas obras destruyen las metáforas expresadas por el gobierno al exponer otra realidad. De igual manera, se estudian canciones de María Elena Walsh, Daniel Viglietti, Carlos Mugica, Agustín Tosco, Palito Ortega, Piero, Javier Martínez y Tejada Gómez, entre otros, para subrayar el poder subversivo de las metáforas de la oposición.

A pesar de la originalidad del estudio y la importancia de las obras artísticas escogidas, el análisis de éstas queda fragmentado. La discusión de partes de las obras en cada sección limita la comprensión de la función metafórica en las obras completas. No obstante, este libro abre un nuevo espacio en los estudios del teatro latinoamericano al juntar dentro de un mismo marco varios discursos artísticos (teatro y canciones) y luego contrastarlos con los discursos políticos para tratar de leer “entre las líneas” de éstos y así revelar otra “verdad.” Al lograr este nuevo acercamiento teórico y crítico en la Argentina de la época señalada, Proaño-Gómez abre un camino para examinar otros contrastes, comparaciones y teorías semejantes en otras épocas y/o naciones, y así alcanzar un mejor entendimiento de la política, la cultura y el teatro en América Latina.

De acuerdo con Ricoeur, Black y Goodman, para Proaño-Gómez las metáforas “son capaces de proporcionar información intraducible y de producir penetrantes verdades sobre la realidad” (11). Al examinar las metáforas creadas en los varios discursos, Proaño-Gómez revela la profunda ruptura en la Argentina de la época y muestra cómo las ideas y símbolos creados en el teatro y otros textos artísticos son, a veces, más “reales” que la misma realidad. Este libro contribuye mucho a los estudios del teatro latinoamericano y al entendimiento de la función ideológica del teatro en la Argentina y nos muestra cuán importantes son los discursos poéticos y teatrales no sólo al arte sino a la cultura en general.

Gail A. Bulman
Syracuse University

Montes Huidobro, Matías. *El teatro cubano en el vórtice del compromiso: 1959-1961*. Miami: Ediciones Universales, 2002: 309 p.

In the first years of the Cuban Revolution, theatrical productions flourished on the island. Matías Montes Huidobro documents this theatrical renaissance in a compilation of his articles, theater reviews, and interviews from the period, along with contemporary personal reflections. Previously published in the short-lived but extremely influential Cuban journal *Lunes de Revolución* and the newspaper *Revolución*, these pieces span the quintessential years of 1959 to 1961, marking the initial excitement felt by many Cuban writers, critics, and intellectuals in support of the revolutionary process. These unique articles, reviews, and interviews, many of which were rescued from obscurity, are a definitive reflection on Cuban theater at a volatile time. They reveal the diversity of plays produced in Cuba at the beginning of the Revolution and pay homage to the legions of actors, directors, playwrights and critics creating and encouraging quality plays and productions.

Montes Huidobro begins the compilation with the article "Teatro en *Lunes de Revolución*," originally published in this journal (fall 1984). This essay provides the necessary background on the importance of *Lunes de Revolución* in the controversial Cuban cultural scene of the time. It reviews the theatrical contents of the journal, summarizing the works of such well-known contributors as Rine Leal, Antón Arrufat, and Virgilio Piñera, demonstrating that *Lunes de Revolución* is an archive of Cuban literature, art, and culture in this turbulent, historic period.

The first set of compiled articles are critical essays that Montes Huidobro wrote for *Lunes de Revolución* and that study such diverse subjects as Cuban playwright José Antonio Ramos, the presence of Stanislavski in Cuban theater, techniques of Cervantes' *entremés* form, the works of Tennessee Williams, and the Peking Opera. All of the articles in this section are inspired by performances that occurred in Havana and were attended by the author. The breadth of subject in these essays demonstrates the variety of plays produced in Cuba at the time. Some of the articles, such as the one dedicated to Anton Chekhov and "Un actor se prepara," which traces the career of one of Cuban theater's founding fathers, Francisco Covarrubias, are not only informative but also truly poetic in their expression.

The next section, a series of performance reviews by the author as theater critic for the newspaper *Revolución* between December 1959 and January 1961, are organized according to the nationality of the playwrights studied: teatro cubano, español, norteamericano, latinoamericano. The final component of this section, "Otras dramaturgias," consists of reviews of plays by mostly European authors such as Sartre, Ionesco, and Bernard Shaw. These reviews provide a useful reference of names of actors, directors, and others involved in the theater of the time.

A section dedicated to interviews published in *Revolución* completes the book. The author interviewed Cuban playwrights, directors, actresses, and actors about their latest productions and performances. Among those interviewed are Fermín Borges, Gloria Parada, Carlos Felipe, Miriam Acevedo and Vicente Revuelta.

Equally as interesting as some of the interviews, articles, and reviews are the personal reflections entitled “Punto y contrapunto” that follow some of these republished works. Here, Montes Huidobro reflects back on his earlier writings, admits his shortcomings as critic and interviewer, and elaborates on personal circumstances surrounding his particular writing of a piece.

The author’s intentions in publishing this book are made quite clear in the introduction, “Para una historia del teatro cubano,” in which he expresses a desire to provide a panoramic view of the theatrical activity in Cuba during the first three years of the Revolution. Although these articles are not political, but literary, in nature, Montes Huidobro often states that the ideology of the time seeped into some of his criticism and interviews. Unfortunately, through his own editorial choices, he has omitted many of the more ideologically charged articles. In many ways, this is a subjective look at the history of Cuban theater at a critical juncture. Through these short pieces interspersed with personal commentary, Montes Huidobro traces his and other playwrights’ and critics’ *compromiso* with the Revolution. The more personal observations map the author’s eventual disillusionment with a system that increasingly dictated the role of the arts within the Revolution. With this compilation, he has done a tremendous service to those of us who read, investigate, and admire Cuban theater by compiling these important, hard to attain articles. Additionally, he successfully documents the influence and pervasiveness of international theater in Cuba immediately following the Revolution.

I. Carolina Caballero

University of North Carolina at Chapel Hill

Lopátegui, Patricia Rosas. *Testimonios sobre Elena Garro*. Mexico: Castillo, 2002: 508 p.

Testimonios sobre Elena Garro is the second of a three-volume, authorized biography. Lopátegui reconstructs Garro’s life using unedited texts, including diaries, letters, poems, marginalia, and excerpts from articles and short stories written by Garro, as well as letters, speeches, and articles written by others. In interspersed commentaries, Lopátegui elaborates on significant circumstances in Garro’s life.

Although this book does not include literary analysis, Lopátegui does engage in some traditional biographical criticism. For example, Lopátegui asserts that Garro’s bibliophilistic and indifferent mother served as the source for the female protagonist of the short story “Antes de la guerra de Troya.” Lopátegui also attempts

to grant Garro pride of place in Latin American letters by asserting that Garro created magic realism with the publication of *Los recuerdos del porvenir* (1963) and *Semana de colores* (1964), both of which predated *Cien años de soledad* (1967).

The first three chapters of *Testimonios* offer background information on Garro's family as well as entertaining anecdotes from her childhood and upbringing. These chapters end with Garro abandoning her university studies to marry Octavio Paz in 1937, a union vehemently opposed by her family. Chapters 4, 5, and 6, the heart of the book, will most interest the reader. Chapter 4 focuses on Garro's unhappy life as the wife of Octavio Paz, portrayed as a philandering husband, deadbeat dad, and control freak. Between 1963-68, the period covered in chapter 5, Garro, separated from Paz, returned to Mexico and devoted herself to writing and politics. Several events in this chapter contain elements of a political spy thriller, including a friendship with a CIA agent and the creation of a US State Department file on the author. More importantly, however, the chapter focuses on her political activism. Although openly anti-communist, Garro publicly fought for agrarian reform. The events dealt with in chapter 6 are heart wrenching. Maligned by both the left and the right, Garro leaves Mexico. During a twenty-year odyssey of self-exile (1972-1993), Garro and her daughter, Helena, lived in New York, Madrid, and Paris. Garro writes of begging, borrowing, praying for, and waiting for money to arrive from Paz, friends, and relatives. Threats of eviction, disconnected phone service, discontinued utilities, fear of deportation, and calls from bill collectors become everyday realities. Her squalid living conditions hit rock bottom at a homeless shelter in Madrid. This chapter is hard to read not only because of the hardships themselves but their effects on Garro. The more her physical world crumbles, the more her writing dissolves into disjointed ramblings.

The last five years of Garro's life, 1993-98, are covered in chapter 7. Numerous homages, several stagings of her plays, awards created in her name, and the promise of a house lured her back to Mexico in 1993. Nevertheless, upon returning, Garro received a small pension but no job, no house, and most importantly, lukewarm acceptance by the intellectual community. She died in impoverished conditions in 1998.

In addition to giving insight into Garro's personal circumstances, these *Testimonios* include engaging, often unflattering, characterizations of many philosophical, political, and literary luminaries. Garro portrays Sartre as a mediocre philosopher who loves to hear himself talk. Che Guevara is described as scurrilous, tiresome, and humorless. Derogatory comments about many of Latin America's canonical authors, including Fuentes, Solórzano, García Márquez, and Vargas Llosa, abound throughout her memoirs. Rather than detract from Garro's character, these comments humanize her and offer needed comic relief from some of the more horrific realities she faced.

Since writing served as Garro's lifeline, the source material for this project is copious. Lopátegui does an excellent job of organizing hundreds of different texts into a cogent whole, especially when one considers that she worked with some documents in rather shabby condition, including numerous pages destroyed by cat urine. In many instances, Lopátegui's commentary comes as a breath of fresh air after being immersed in the verbal, emotional, and psychological vertigo of Garro's world. One could argue that this project would be more effective if it were distilled into a more manageable whole. Tiresome repetition in Garro's diaries and Lopátegui's comments detracts from the readability of this book. Nevertheless, Lopátegui has remained faithful to her goal of being thorough, fair, and complete. An abridged version may have been more entertaining but would have glossed over some of the day-to-day tribulations faced by Garro, particularly during her twenty-year exile from Mexico. This study will prove useful to professors and students who are interested in examining the connection between Garro's life and works.

Denise M. DiPuccio
University of North Carolina, Wilmington

Féral, Josette. *Acerca de la teatralidad*. Buenos Aires: Editorial Nueva Generación, 2003: 108 p.

En agosto de 2001 Josette Féral, de la Universidad de Québec en Montreal, dictó el Seminario en la Universidad de Buenos Aires. En 2003 el Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano de la Facultad de Filosofía y letras de la UBA, en coedición con la Editorial Nueva Generación, presenta el impreso correspondiente. El *corpus* de la edición registra las cinco clases impartidas: La teatralidad; La vida como teatro; Teatralidad y realidad; Teatralidad y percepción: el rol del espectador; y La historia del concepto: origen. En un apartado subsecuente, la autora desemboca en las conclusiones. Finalmente lo acompañan dos anexos, trabajos anteriores de ella misma: "Mimesis y teatralidad" y "La teatralidad."

En la primera clase se intenta acercarse a una definición, tarea para la cual se reflexiona desde conceptos filosóficos, antropológicos y teóricos del teatro que llevan a la exposición de la teatralidad textual y la teatralidad escénica. En la segunda clase, al esbozar aspectos de la vida como teatro, se enfrenta la diferenciación entre la mimesis pasiva y la mimesis activa. En la tercera y a partir de la realidad como punto de referencia y partida, se hace énfasis en la creación de una ilusión que apela a la sensación, a la percepción y a la interpretación. En la cuarta clase entra en el texto la reflexión acerca del receptor como elemento activo en la teatralidad. En la quinta clase se revisan en diversos momentos de la historia el concepto o los conceptos sobre la teatralidad.

Las conclusiones son iluminadoras. La teatralidad puede ser el principio fundador de la representación, o puede tener una importancia menor que la del principio, pero sea alguno de los casos apuntados u otro intermedio, siempre estará ligada a la estética y a la práctica. Este libro de Féral es un texto importante y recomendable para estudiosos y creadores del fenómeno teatral.

Felipe Galván

Universidad Autónoma de Puebla

Trastoy, Beatriz. *Teatro autobiográfico. Los unipersonales de los 80 y los 90 en la escena argentina*. Buenos Aires: Editorial Nueva Generación, 2002: 365 p.

La restauración de la democracia en la Argentina generó nuevas formas de hacer y de recepcionar teatro a partir de los 80. Entre las diversas tendencias emergentes en el campo teatral de Buenos Aires, se observa la configuración de una línea de espectáculos que potencia estéticamente la escritura del yo y que encuentra, en esa primera persona recuperada, la revancha sobre el silencio impuesto por el autoritarismo de los años 70. *Teatro autobiográfico* ofrece un recorrido exhaustivo por los espectáculos unipersonales porteños de las últimas décadas y una propuesta teórica para el abordaje de sus principios constructivos que revalorizan la palabra y encuentran en la narración oral nuevos procedimientos para pensar y expresar la compleja realidad argentina.

En la primera parte del volumen, la autora analiza las relaciones entre narración y representación en el teatro argentino contemporáneo y rastrea minuciosamente las raíces de los espectáculos de un solo intérprete en las distintas variantes del monólogo escénico existentes en el circo criollo y la revista porteña, su transformación en el monodrama de los 60 y su independización en los escenarios del café –concert de los años 70.

Respecto de la teoría y la práctica de la narración autorreferencial, Trastoy advierte que no ha merecido el interés de los teatrólogos al constatar que Patrice Pavis recién en la segunda edición española (1998) de su *Diccionario de teatro*, publicado originalmente en 1980, introduce el “Teatro autobiográfico” y propone una caracterización del proceso productivo y receptivo de la escritura del yo.

Tomando elementos de la lingüística, el psicoanálisis y la teoría literaria, y con el aporte de reflexiones de teatristas y críticos acerca de los espectáculos unipersonales de los 80 y 90, se llega a definir la autobiografía escénica como un espectáculo de un solo intérprete que responde a un proceso productivo y receptivo preciso que opera una doble función. Para su realizador posibilita una tarea de balance, de armonización entre pasado y presente, entre su ser real y las máscaras de su tarea actoral. Para el espectador, permite al mismo tiempo que la experiencia del

voyerismo implícito en toda recepción teatral, la de concretar un proceso de fuerte identificación con el intérprete, al actualizar y revisar su propia historia personal.

En la segunda sección del volumen, Trastoy selecciona para su análisis cuatro modalidades auténticamente singulares de espectáculos de un solo intérprete en nuestra escena, cuatro formas de instalar la escritura del yo en el escenario: Contar el cuento; Contar la poesía; Contar la historia; y Contar con imágenes.

En “Contar el cuento” se aborda la constitución de la matriz narrativa concebida como espectáculo, la complejidad genérica del teatro-narración, las polémicas entre actores y narradores en torno a su especificidad y se analizan, entre otros, los espectáculos de las narradoras Ana María Bovo, Ana Padovani y Juana La Rosa.

“Contar la poesía” se consagra a la reflexión acerca de las ambigüedades de la relación teatro/poesía y se analizan los procedimientos dialógicos del monólogo escénico en el espectáculo *Donde madura el limonero* de José María Vilches (sobre textos del poeta español Antonio Machado).

El uso irreverente del humor y la parodización de la historia argentina realizados por Enrique Pinti en *Salsa criolla* son objeto de un lúcido análisis en “Contar la historia.” La cabalgata histórica de Pinti es, para Trastoy, la narración autobiográfica “del argentino de medio pelo” pero también se amplía hasta ser “una autobiografía nacional” (298).

Finalmente, “Contar con imágenes” focaliza rasgos constitutivos de la escritura autobiográfica en la compleja propuesta del artista plástico Leandro Berra, quien combina la exhibición de sus esculturas y fotografías con la ejecución de un concierto y la proyección sobre una pantalla de un doble filmico del instrumento y del ejecutante.

Beatriz Trastoy, docente, investigadora y crítica teatral, quien ya había abordado junto a Perla Zayas de Lima el estudio de las expresiones escénicas centradas en el cuerpo y la gestualidad (*Los lenguajes no verbales en el teatro argentino*, 1997), confirma aquí su interés por el estudio de las formas teatrales no convencionales de su país.

Teatro autobiográfico resulta, entonces, una lectura imprescindible para la comprensión y el estudio de las tendencias emergentes en la escena rioplatense de las últimas décadas. Concebido a partir de un riguroso marco teórico y con una metodología de análisis consistente, es un texto clave para teatristas y estudiosos del campo teatral latinoamericano.

M. Inés Indart

Consejo Superior de Educación Católica (CONSUDEC) de Buenos Aires (Argentina).

Pérez Quitt, Ricardo. *Historia del teatro en Puebla (Siglos XVI a XX)*. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1999: 203 p.

El objetivo de este libro es intrépido. El autor, Ricardo Pérez Quitt, dramaturgo e investigador de Atlixco, Puebla, en aproximadamente 200 páginas, pretende mostrar, como dice en su nota introductoria, “un breviario del origen y actualidad del teatro poblano.” Este estudio se presenta principalmente de una manera cronológica, pero el autor no empieza con las crónicas de la conquista ni con la actividad teatral precolombina, sino con la fundación de Puebla de los Ángeles por los españoles en 1531, el momento cuando el teatro cobró una función evangelizadora en México. La investigación termina con la actividad teatral en Puebla hasta el año 1993.

El texto está dividido en siete capítulos. En el primero, “Orígenes del teatro en Puebla,” Pérez Quitt nos presenta información que abarca hasta el año 1630. Específicamente, trata del ambiente comercial, artístico y cultural de Puebla que ha hecho de esta ciudad un centro de actividad teatral. De esa manera, incluye información sobre el teatro misional jesuíta y franciscano de Puebla además de señalar la importancia del teatro profano. El capítulo II trata del teatro en Puebla en los siglos XVII y XVIII y el capítulo III está dedicado al siglo XIX. Estas dos secciones incluyen, entre otra información, la construcción de teatros, conflictos laborales en el teatro, estudios de temas históricos, populares y religiosos y de ciertos importantes dramaturgos poblanos como Sor Juana Inés de la Cruz y Federico Gamboa. Los capítulos IV, V y VI estudian el teatro en el siglo XX y se titulan respectivamente “Teatro en Puebla en el siglo XX,” “Teatro contemporáneo de Puebla” y “Teatro moderno en Puebla.” El último capítulo es “Edificios teatrales de Puebla” y aquí el autor incluye información sobre los teatros en Puebla que no han sido tema de estudio en previas publicaciones.

Pérez Quitt presenta tanta información en su texto que, para hacerlo más claro y conciso, sigue la misma estructura en cada capítulo: un bosquejo de todo lo que va a incluir en el capítulo; el texto con la información; un efemérides presentado de una manera cronológica con fechas de los eventos y los datos que el autor considera los más importantes; y una bibliografía. Sigue a los siete capítulos una bibliografía del teatro poblano (textos impresos en Puebla y textos de autores poblanos) y termina su estudio con un impresionante teatropiano del centro histórico de la ciudad de Puebla, el que muestra la ubicación de 26 de los teatros que tendría Puebla hoy si se hubieran conservado. Adicionalmente, intercaladas entre los capítulos IV y V, hay 22 páginas de fotos de teatros, gente importante del mundo teatral como son dramaturgos y actores, montajes de obras dramáticas, etc.

Este texto tiene una riqueza de materiales de investigación sobre todo lo relacionado con el teatro en Puebla. Me hubiera gustado que el autor escribiera más profundamente sobre ciertos momentos de la historia del teatro en Puebla. Pero no creo que haya sido ése su objetivo. El libro cumple con su meta original. Incluye

información sobre la existencia y la importancia del teatro en Puebla, los actores, los empresarios, las compañías, los directores y los dramaturgos, las obras teatrales y los edificios importantes durante todo el período de estudio del teatro poblano. La brevedad y la concisión del texto nos dejan con el deseo de saber más. Este libro es valioso para los que quieren saber del teatro en Puebla. El autor deja un estudio más profundo en las manos de otros investigadores. O, posiblemente, él mismo va a aceptar el reto de profundizar sobre esta información y darles a sus lectores más estudios en el futuro.

Carolyn Malloy
Siena College

Peláez, Silvia. *Oficio de dramaturgo*. México: CONACULTA/Fundación Bancomer. Col. Editarte, 2002: 254 p.

El libro de entrevistas de Silvia Peláez, *Oficio de dramaturgo*, recoge las opiniones de siete dramaturgos, seis hombres y una mujer. Peláez, como dramaturga, conoce el oficio y sabe que hay una serie de preguntas que les hacen a todos sus colegas cuando los entrevistan, pero ella, con gran tino, no los pasa por el mismo rasero sino que respeta la personalidad de cada uno y entabla conversaciones con ellos. Les hace las preguntas adecuadas para que “naveguen con su propia voz.” Ese es el tono del libro, un tono de conversación que logra un producto ameno, un texto en el que atisbamos el mundo subjetivo de los dramaturgos.

Seis son los escritores entrevistados: Hugo Argüelles, Sabina Berman, Emilio Carballido, Jesús González Dávila, Vicente Leñero, Víctor Hugo Rascón Banda y Juan Tovar, a quienes Peláez considera los más importantes dramaturgos. Frisan entre los cincuenta y los setenta y cinco años. Empezaron a escribir a mediados del siglo XX los más, otros en las siguientes décadas, pero todos con una producción constante. Los creadores hablan de sí mismos y de su obra, de sus recuerdos, de los hechos y circunstancias que los llevaron al teatro, de sus impresiones ante el reto de cada obra, de sus relaciones con la escena, de sus ideas, de sus planes y de cómo perciben la situación del teatro.

El libro nos permite vislumbrar la personalidad de cada uno de los entrevistados y observar su actitud abierta o cerrada ante la entrevistadora, al preguntarles sobre su infancia, el porqué de ser dramaturgos y cómo realizan sus obras. Es como verlos en un escenario desempeñar su propio personaje. Como dramaturgos, cuidan el diálogo y la utilización del lenguaje cotidiano que se vuelve más significativo ante las preguntas de Peláez. Se percibe su charla animada al leer los largos párrafos en los que describen sus propias maneras de abordar la escritura: algunos a máquina, los más a mano, sólo Berman escribe en computadora. También

hablan de la importancia que tienen los sueños en el desarrollo de los temas, cómo estructuran estos temas y cómo dejan actuar a sus personajes.

Por otra parte es sugestivo para el lector encontrar en el texto vasos comunicantes y puntos de coincidencia o controversia acerca del teatro, como son: la importancia o no del texto escrito ante el texto escénico, que va desde la respuesta contundente de Sabina Berman y Hugo Argüelles sobre la primacía del texto escrito hasta la concesión de Víctor Hugo Rascón al director de escena, pasando por la actitud dialogante de Carballido, o la de Leñero, quien piensa que tiene que ceder porque no hay diálogo posible. También se puede apreciar la opinión que estos dramaturgos tienen de los cambios en la dramaturgia a lo largo del siglo, en los que unos ven la afirmación de la nacionalidad, mientras que otros piensan que el rompimiento de ese paradigma es lo más importante de su generación o que lo más importante es que los dramaturgos ya no escriben para el papel sino para la escena. Otro vaso comunicante es la buena relación que todos estos dramaturgos tienen con los jóvenes; sean alumnos o colegas, consideran que es necesario cultivar e impulsar esta relación.

Es grato recordar a Jesús González Dávila y su postura nada convencional ante el teatro y la vida, su actitud abierta, antisolemne, su forma de hablar de lo canonizado y de los que canonizan, su relación con los dramaturgos de su generación y su sentido del humor. Es el único que ríe a carcajadas en la entrevista. Se ríe de sí mismo y de los demás con la naturalidad que siempre le caracterizó.

Aunque la selección de Peláez es incompleta, como ella misma lo afirma, los dramaturgos escogidos pasean al lector por el panorama de altibajos por el que ha caminado el teatro en México a lo largo de los últimos decenios del siglo que acaba de terminar, y por supuesto que la lectura del texto es recomendable para todo aquél que se interese en estos ires y venires.

Socorro Merlin

CITRU, Centro Nacional de las Artes

Beatriz J. Rizk.. *Teatro y diáspora: Testimonios escénicos latinoamericanos*. Irvine, California: Gestos, 2002: 200 p.

Teatro y diáspora: Testimonios escénicos latinoamericanos aborda el tema de la diáspora en su sentido amplio. La introducción breve que establece los parámetros del estudio deja paso a la primera parte, la que se divide a su vez en "Tierra de sujeción," "Tierra de promisión" y "Tierra de todos." La primera sección se remonta a los antecedentes antropológicos como las civilizaciones más antiguas del continente, la llegada de los primeros peregrinos, y la migración de grupos indígenas dentro del mismo. Se pasa lista de los primeros intentos de representación escénica en diferentes países de considerables agrupaciones de negros, como Brasil,

hasta las representaciones de los mismos ya en la época contemporánea en países como Uruguay, Cuba y Puerto Rico. En “Tierra de promisión” se delinearán las oleadas inmigratorias que se dieron a finales del siglo XIX, la mayor parte destinada al Cono Sur. Esos inmigrantes que comprenden numerosas nacionalidades extranjeras darían lugar a un repertorio de personajes, al principio, caricaturizados y distinguidos por el “cocoliche” y otras hablas emborronadas. Los subsiguientes dramaturgos criollos asumirían una actitud de apropiación del poder cultural y simbólico; y cundiría la voz “negro” para referirse al extranjero sin distinción étnica. “Tierra de todos” trata la migración interna (sea rural-urbana o a través de fronteras) que incluirá al continente norteamericano. La sucesión acrecentada del fenómeno convirtió al exilio en un tema todavía más importante del teatro latinoamericano. La emigración y el exilio (con el exilio mental como variante) prevalecen en el teatro y llevan a la acuñación de una nueva terminología, como el “realismo virtual” (término propuesto por el dramaturgo Enrique Mijares), para un tratamiento cumplido de los mismos.

En la segunda parte, el teatro deviene en un auténtico reflejo del desarrollo tecnológico al verse empapado del tema del viaje como metáfora de la migración efectuada mediante los medios modernos como son el tren y el barco, además de las balsas precarias. La migración intensiva, con sus lógicos efectos “transgresores” como el mestizaje, la “cholificación” o la “latinoamericanización,” por señalar algunos, es el foco de la tercera parte apropiadamente titulada “La cuestión de la ‘otredad’ y su representación dramática.”

El tratamiento de las diferentes facetas de la “otredad” desemboca en “La emigración de la puerta giratoria en escena,” que se encarga del retorno del exilio al lugar de origen, ya sea por reconciliación o re-evaluación de posiciones. Las variadas formas del fenómeno—la confrontación pacífica / violenta, bien por el “desexilio” o por una simple visita—son bastante bien ejemplificadas por diferentes obras. La última parte del libro se dedica al tema y los productores de lo judío-converso en Latinoamérica.

Todas estas facetas de la diáspora en el contexto latinoamericano son cumplidamente ejemplificados mediante una plétora de obras, algunas estudiadas con bastante esmero y otras premiadas con una mera mención. Es de gran utilidad la sección de “Obras de teatro citadas” que permite una consulta bastante agilizada. De igual manera, la bibliografía general es nutrida. No obstante, es de lamentar la frecuencia de citas a través de fuentes secundarias (por ejemplo, “cit. por David George 48” y “Soto 90, cit. por Handy 119” en las páginas 57 y 87, respectivamente) y la falta de un índice final. Mientras aquello infunde cierto grado de “periodismo” al estilo, esto resta de la rapidez de una consulta directa. Por otro lado, se lamentan las citas directas sin indicio de paginación y los errores tipográficos. Es más, el edicto de los Reyes Católicos contra los musulmanes fue en 1502 y no en 1492 (p. 150).

Dicho y hecho, la amplitud con que se elabora la diáspora, tema tan actual en la crítica literaria, junto con la copiosa bibliografía que abarca incluso manuscritos

de obras dramáticas por publicar hacen de *Teatro y diáspora: Testimonios escénicos latinoamericanos* una valiosísima obra de consulta cuya utilidad duradera queda incuestionable.

Moses E. Panford, Jr.
Virginia Tech

Cien años de teatro mexicano. Cien años de la Unión Nacional de Autores. 25 años de la SOGEM. CD ROM. México: SOGEM, 2003.

Cien años de teatro mexicano. Cien años de la Unión Nacional de Autores. 25 años de la SOGEM es un CD ROM con 336 textos de 131 dramaturgos mexicanos, editado por la SOGEM. Esta versión electrónica de textos de dramaturgos mexicanos es un valioso testimonio sobre el desarrollo del teatro en México ya que presenta tanto autores que han hecho la historia del teatro mexicano, como otros que la están escribiendo ahora. El CD se abre con una nota introductoria donde el autor del proyecto, Tomás Urtusástegui, expone los motivos de su creación. Después, el Presidente de la Sociedad General de Autores, Víctor Hugo Rascón Banda, hace una breve presentación de la historia centenaria de la misma. “Décadas de la dramaturgia mexicana del siglo XX” es la visión del reconocido historiador del teatro mexicano Armando Partida sobre los periodos de la dramaturgia mexicana del siglo XX a través de los autores y sus obras representativas. “Autores” es el archivo que presenta por orden alfabético los dramaturgos incluidos en el disco. De cada autor aparecen sus obras, su currículum vitae y su fotografía. Y por último, sigue el directorio de la SOGEM y su rama de teatro. En la presentación del CD viene incluido un folleto que contiene la lista de los autores y las obras presentadas. Esta “biblioteca dramática virtual” (según Rascón Banda) es una fuente de consulta muy rica por su contenido, el que proporciona una amplia gama de autores y obras de todo el siglo XX. Están presentes representantes de diferentes épocas, generaciones y estilos, desde los de la década de los años 20 hasta los más jóvenes de la Novísima Dramaturgia. La selección de autores y obras es admirable porque incluye creadores tanto del centro del país así como otros que desarrollan su actividad en la provincia. Gracias a esta diversidad, aumentan las posibilidades de que el rompecabezas de la dramaturgia nacional mexicana sea completo.

Elvira Popova
Universidad Autónoma de Nuevo León, Monterrey