

## Book Reviews

**Albuquerque, Severino J. *Tentative Transgressions: Homosexuality, AIDS, and the Theater in Brazil*. Madison: U Wisconsin P, 2004: 255 p.**

This is the first complete study in English of homosexual conceptual formulations and their application to Brazilian theatre within a socio-historical framework. Severino Albuquerque's pioneering study deserves a place of distinction on the bookshelf of Brazilian cultural studies, alongside David William Foster's *Gender and Social Ideology in Contemporary Brazilian Cinema* (Austin: U of Texas P, 1999).

Chapter I, "Transgression, Homosexuality, and the Theatre in Brazil," elucidates the othering of homosexuality in Brazil, where "most rules pertaining to social behavior and ethical conduct are part of the moral code of the patriarchal family prevalent since the early days of the colonial period..." (5). The author demonstrates how AIDS complicated the subaltern position of homosexuality at the very time when Brazilian society was at the cusp of more liberal and tolerant views. Albuquerque bolsters his arguments with a multiplicity of theoretical perspectives: Oswald de Andrade's *antropofagia*; Bakhtin's carnivalization and Roberto da Matta's carnival, and studies on gender construction, inversion, ambigosexuality. He traces the history of Brazilian theatre through the prism of the marginalized (people of color, women, transvestism and homosexuality) vis-a-vis the power elites (ecclesiastical, economic, cultural).

Chapter II, "Modernist and Neorealist Backtracking," scrutinizes heterosexual representations of homosexuality. The author focuses on Brazilian modernism, particularly Oswald de Andrade and Nelson Rodrigues, as well as neo-realist Plínio Marcos. He begins with the seminal pre-modernista João do Rio, Brazil's Oscar Wilde, and then proceeds to a more openly homosexual theatrical phenomenon, *teatro de revista*, in which there was a "sense of complicity between actors and dancers on stage and homosexual elements in the audience..." (52). Modernism as a movement, however, upheld the dominant ideology of gender and rejected "homosexual suggestion and ambiguity" (53). Lesbian characters appear in the plays of iconic playwrights like Oswald de Andrade and Nelson Rodrigues, but only as

symptoms of social pathology. Likewise, when these playwrights present male homosexual characters, they are usually reduced to stereotypes, “flamboyant or pathetic queens” (60).

Chapter III, “Beyond Evasiveness,” discusses a politically repressive period, the late 1960s and early 1970s, which surprisingly produced “a wave of more authentic... depictions of sexual difference and dissidence” (83). Nevertheless, some productions lost their “transgressive edge” under the pressures of hegemonic cultural and market forces. Authors who avoided perpetuation of old stereotypes gave voice to ambisexuality, that is, “sexuality as a culturally and historically defined manifestation [and] fluidity of social roles...” (84). The first author examined is Zé Vicente, whose plays *O assalto* and *Hoje é dia de rock* paved the way toward acceptance of gay-themed plays. Fernando Melo’s comedy *Greta Garbo*, a kind of Brazilian *Boys in the Band*, was hugely successful and embraced by gays and gay-friendly sectors of the theatre-going public. Aguinaldo da Silva and Doc Comparato’s 1981 *As tias* was a box-office hit championed by Brazil’s then emerging gay liberation movement. Zeno Wilde and Wanderley Bragança’s 1981 *Blue jeans* deals with the taboo subject of young male homosexual prostitutes. In spite of its difficult subject matter, its depiction of transgression is tentative, its characterizations primary. In his discussion of Chico Buarque’s 1978 musical *Ópera do malandro*, based loosely on Brecht’s *Three Penny Opera*, Albuquerque focuses on the transgendered character Geni: “The substitution of a drag queen Jenny for the prostitute in Brecht’s play allows for new insights about the fissures in the interplay of the sexual and commercial spheres in early 1940s Brazil” (107). The author discusses the problem of gay-theme theatre’s assimilation when acceptance turned it into a commodity. When the shock value wore off, sexual identity in the theatre became “a measure of an individual’s struggle to live his life as he pleases” (113). In this context, the author gives ample space to Naum Alves de Souza’s sensitive and moving cycle of memory plays that treated such questions as childhood and provincial life. Albuquerque also discusses the late Mauro Rasi, one of Brazil’s most commercially successful playwrights, who deals with the issue of growing up gay in provincial São Paulo.

Chapter IV, “AIDS, Subalternity and the Stage,” identifies six paradigms for theatrical representations of AIDS in Brazil. The *neorealist paradigm* focuses on Plínio Marcos – the only canonical Brazilian playwright to have written about AIDS – and his *Mancha roxa*, a “gritty depiction of the predicament of living with AIDS in the underworld of a women’s prison in Brazil” (125). The *neoexpressionist paradigm* treats Wagner de Almeida’s trilogy. The *collective theatre paradigm* features the 1995 play *Cabaret prevenção*, “an example event [and] an integral part of the effort aimed at community education, mobilization, and AIDS awareness” (144). The *allegorical paradigm* includes Luis Alberto de Abreu’s 1995 *Livro de Jó*, a theatrical once-in-a-generation experience that took spectators on a frightening journey through the rooms of a São Paulo hospital. The *evocative paradigm* highlights

Gabriel Villela's 1996 staging of Alcides Nogueira's *Ventania* and its deconstruction of the meaning of blood, which in the age of AIDS leads not to salvation but to damnation. The *postmodern paradigm* highlights the theatre of Caio Fernando Abreu, which deals with young urban men in the context of uncertainty, ambiguity, disjunction.

To conclude, *Tentative Transgressions* is the product of exhaustive research on a topic which, while extensively studied in the United States, has received little attention in the context of Brazil. Albuquerque cogently analyzes the socio-historical status of homosexuality and its theatrical representations. Equally important, he provides a forceful depiction of the AIDS epidemic and its impact on theatre. This first-rate exploration will be of interest to students of gender, theatre and Latin American studies at the advanced undergraduate and graduate levels.

David S. George  
Lake Forest College

**Bixler, Jacqueline E., comp. *Sediciosas seducciones: Sexo, poder y palabras en el teatro de Sabina Berman*. México: Escenología, 2004: 211 p.**

Desde hace varios años, Jacqueline Bixler ha hecho del teatro hispanoamericano y, particularmente del teatro mexicano, el objeto de sus pasiones y reflexiones. Su estudio sobre la obra de Emilio Carballido, *Convención y transgresión: El teatro de Emilio Carballido* (Universidad Veracruzana, 2001), es uno de los más valiosos y profundos análisis que se hayan hecho sobre la obra de este emblemático dramaturgo mexicano.

En esta ocasión, la autora nos entrega la compilación de ocho voces críticas que reflexionan sobre la obra de la dramaturga mexicana más exitosa de las últimas dos décadas: Sabina Berman. Estas ocho voces, siete de las cuales provienen del norte del Río Bravo, nos brindan una perspectiva panorámica del teatro de Berman desde enfoques muy diversos, que incluyen la entrevista directa, el análisis estructural, el análisis semántico y las visiones posmodernas.

El libro tiene la estructura de una obra de teatro. La primera y segunda llamadas las da la compiladora, ubicándonos en el contexto del surgimiento del libro y señalando las constantes del teatro de Berman: "El gusto por el humor negro y la ironía; la desconfianza ante todo discurso oficial; la subversión posmoderna de la historia oficial de México; el interés en la identidad personal y nacional; la necesidad de rebasar los límites tanto sexuales como teatrales; la conciencia del carácter intrínsecamente dramático de la historia y la política mexicanas." Y sobre todo, "la tensión y el juego entre el humor y la tragedia, entre el macho y la hembra, entre la pareja y la patria, entre la burla y la crítica del *status quo* histórico, político, cultural y sexual de México."

La tercera llamada corre a cargo de la propia Sabina Berman, quien confiesa que su pasión por el teatro le viene de una aspiración a ser y no ser al mismo tiempo, de estar en el tiempo y estar fuera, “de estar en el hormiguero de la vida conviviendo con otros y estar observando el hormiguero desde afuera.” Así, la autora se define como una observadora implacable y al mismo tiempo como una activista. Su teatro, subversivo, mordaz, inteligente, irreverente, pretende no sólo reflexionar y divertir sino incidir en la vida cotidiana, provocar cambios liberadores. Con la generosidad del artista que busca la perfección, la autora entrega su obra como “un círculo perfecto que se va rodando hacia los otros.” Ese círculo es un objeto lúdico en constante movimiento, justo como su teatro elusivo y dinámico.

El “primer acto” lo constituye un diálogo entre Francine A’Ness y Sabina Berman, donde la autora cuenta episodios importantes de su vida y reflexiona sobre la manera en que éstos se vinculan con su teatro, así como la forma dramática que han asumido sus preocupaciones políticas y sociales.

El “acto segundo” está compuesto por cuatro escenas. En la primera, Jacqueline Bixler enmarca *Feliz nuevo siglo, Doktor Freud y 65 contratos para hacer el amor* dentro de la teoría de Michel Foucault sobre la sexualidad y el poder. Establece un vínculo estrecho entre el sexo, el poder y el lenguaje como expresiones de una cultura machista en la que las mujeres han perdido su propia voz. En la segunda escena, Stuart Day analiza *La grieta* como una parodia de los vicios burocráticos de un México instalado torpemente en el neoliberalismo salinista. La escena tercera corre a cargo de la única voz mexicana que participa en la compilación, Olga Harmony, quien hace un recuento de la producción de Sabina Berman, destacando su profunda lucidez disfrazada de ligereza. El acto se cierra con la voz de Priscilla Meléndez, quien analiza las relaciones entre el discurso artístico y el discurso político en la obra *Molière* y la apuesta de la dramaturga a favor de la capacidad subversiva del arte a través del deleite y del placer.

El “acto tercero” comienza con un análisis de Daniel Rogers en el que compara la fuerza subversiva de *Entre Villa y una mujer desnuda* y el escándalo social que desató la desnudez de la Diana Cazadora. Ambas, en opinión del autor, generaron una “ansiedad cultural producida por el erotismo femenino.” La siguiente escena, a cargo de Laurietz Seda, es una reflexión sobre la forma en que Berman desenmascara las relaciones de poder que se ocultan tras los estereotipos de los roles sexuales en su obra *La pistola*. Para cerrar el acto, George Woodyard analiza la presencia del escritor frustrado en las obras *Yankee, Muerte súbita y Entre Villa y una mujer desnuda* y establece una interesante relación entre el acto de escribir y el acto sexual, entre el poder de las palabras y el poder del sexo.

El telón se cierra, y la obra de Sabina Berman ha sido replanteada y repensada a la luz de un caleidoscopio de interpretaciones. Las ocho voces críticas nos invitan a reflexionar sobre la forma en que Berman escribe un teatro valiente, inteligente,

seductor y sedicioso; sobre la forma en que la autora es, como ella misma señala, “ésta que escribe y ésta a través de la cual una cultura se retrata a sí misma.”

Ana Laura Santamaría  
*Tecnológico de Monterrey*

**Bixler, Jacqueline E. y Stuart A. Day, comp. *El teatro de Rascón Banda: Voces en el umbral*. México: Escenología, 2005: 173 p.**

Más que novedad editorial, *El teatro de Rascón Banda: Voces en el umbral* está signado por el afecto. Primero, porque nace al amparo del emotivo homenaje al autor en las XII Jornadas Internacionales de Teatro Latinoamericano, un acto de amor realizado en Puebla por la Universidad de Tennessee y el Centro Cultural Espacio 1900 durante julio de 2004. Después, porque sigue el paradigma entrañable que Jacqueline Bixler puso en práctica al editar *Sediciosas seducciones: Sexo, poder y palabras en el teatro de Sabina Berman*. Tercero, porque cuenta con la afable colaboración de Amparo, Maribel y Pastora, recolectoras acuciosas y memoria viva de este autor emblemático, quienes facilitaron la mayoría del material gráfico que ilustra este volumen tan comedidamente diseñado por Edgar Ceballos. Y en última instancia, porque reúne las expresiones cordiales y cariñosas, además de eruditas, de un selecto grupo de investigadores, críticos, colegas y amigos del dramaturgo.

Concebido por los compiladores Jacqueline Bixler y Stuart Day como un atisbo a la vida y obra de Víctor Hugo Rascón Banda, este libro es un horizonte de réplicas que salen del gabinete para entablar una conversación con el coro telúrico que brota de Uruáchic y encarna en cada una de las más de 50 obras de teatro que lleva escritas este dramaturgo. Así lo hace notar Day en la entrevista que abre esta edición para que nos demos cuenta de que Rascón Banda es en verdad ese médium que otros supieron descubrir en él.

En “La mujer, la memoria y la marginalidad en el teatro de Rascón Banda,” Bixler establece algunas constantes, enfocando el papel que juega la mujer como vehículo y voz de la memoria personal, la memoria cultural, la marginalidad y los fantasmas históricos y populares de la sierra chihuahuense. Ileana Azor concluye que las tres mujeres de *Sazón de mujer* encarnan eso que Salles en sus análisis socioeconómicos ha denominado “la feminización de la pobreza.” George Woodyard en su estudio de *Hotel Juárez* analiza la forma en que Rascón Banda presenta una gama de personajes y situaciones que reflejan múltiples perspectivas, tanto ingenuas como tramposas, de esa comunidad fronteriza.

Armando Partida estudia *Homicidio calificado* y *El ausente* como piezas en las que se muestra un análisis de nuestra desgarradora realidad nacional, tal como lo propusiera escénicamente Erwin Piscator en su teatro épico. Laurietz Seda sostiene la idea de que el signo “Malinche” adquiere una vez más otro nivel de

significado en una época en que los límites entre lo local y lo global se difuminan. Felipe Galván centra su atención en las obras *El ausente*, *Sazón de mujer* y *Ahora y en la hora*, y realiza con ellas un ejercicio de contraste entre la visión que el dramaturgo plasma en sus textos y los distintos procesos creativos que experimentaron las tres producciones.

En “Crisis y creatividad: *Ahora y en la hora*,” Carolyn Malloy reflexiona acerca de ese momento crucial en el que el hombre, el escritor, se encara con la muerte y, como acto reflejo, usa la creatividad para resolver sus conflictos emocionales, reincorporarse en el mundo de los vivos y dar testimonio de sus cuestionamientos y sus dudas. Una suerte de bitácora puntual y minuciosa es “Procesos de creación: *Máscara contra cabellera* desde la cocina,” donde Elka Fediuk nos cuenta las experiencias que vivieron todos los involucrados en la puesta en escena de la Universidad Veracruzana. Kirsten Nigro se propone analizar las sorpresas postcoloniales en la producción más reciente de Rascón Banda: *Apaches*, *El deseo* y *Mujeres que beben vodka*.

María Bonilla declara que a ella ninguna de las obras de Rascón Banda la toca por la anécdota ni por el rescate histórico, sino que es cuando él lo cuenta desde la perspectiva de las mujeres que ella encuentra la clave y el misterio poderoso de su palabra. En “Rascón Banda: El derecho de escribir,” Ricardo Pérez Quitt hace un ingenioso retrato, seguido de una letanía de últimas frases de sus obras, culminando con una cita de Jean Vilar que otorga a Víctor Hugo el privilegio de decir, de escribir en este caso, la última palabra.

Por si fuera poco, este libro del buen amor nos regala al final la completa bibliografía de obras teatrales y estudios críticos que ha preparado Bixler y que por su sola vastedad, ratifica las multitudinarias voces que habitan a este creador pluridimensional. Es justamente por esa cualidad de obra abierta que considero valioso el libro de ensayos acerca de la vida y producción de Rascón Banda, porque nos permite verlo como moderno coloso de Rodas con un pie en Uruáchic y otro en el DF, a modo de umbral abierto a la efervescente bahía de su obra dramática y abarcando con su mirada la globalidad actual.

*Enrique Mijares*

*Universidad Juárez de Durango/Sistema Nacional de Creadores de Arte*

**Brugal, Yana Elsa y Beatriz Rizk, eds. *Rito y representación. Los sistemas mágico-religiosos en la cultura cubana contemporánea*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2003: 282 p.**

Dieciocho ensayos – casi todos escritos y publicados en versiones diferentes en la década de los noventa, a cargo de 20 investigadores y artistas cubanos, la mayoría mujeres – es el saldo más evidente de esta antología, cuyo

principal propósito es el de reunir reflexiones “en torno a la cultura afrodescendiente, su marcha y continuidad histórica de los todavía moradores ancestros, en la conciencia mental y física del hombre cubano del siglo XXI” (7). La santería, el palo monte, el espiritismo cruzado y el catolicismo, así como el complejo universo religioso (protestantismo, evangelismo, entre otros) que conforma parte de la cosmogonía de gran parte de la población cubana actual, son expresiones estudiadas por diversos especialistas y creadores a partir de su reflejo en el arte de la isla.

El libro está estructurado en dos partes, cada una introducida por sus editoras. La primera sección, “El rito: prácticas afro-cubanas y sus diversas manifestaciones artísticas/culturales,” agrupa los trabajos de investigadores procedentes de campos como la historia del arte, la sociología, la danza, la filosofía, la literatura, la musicología, la historia y la teatrología para recorrer temas muy diversos, entre los cuales la exploración de la ritualidad misma y sus prácticas se ponen en relieve.

Nombres destacados de la cultura cubana, como la poetisa Nancy Morejón, la filósofa Magaly Espinosa o la musicóloga María Elena Vinueza, figuran en un mosaico de acercamientos que recorren los ámbitos de los altares catalizadores, intermediarios, portadores de lo artístico a través de lo mágico: las danzas de la regla de Ocha; las huellas de África en el pensamiento musical cubano; las expresiones del arte visual de los 80 hasta el 2000; las fiestas populares vistas como un diálogo alternativo entre rito y teatro; y la propuesta de una lectura biosemiótica de la santería como expresión de una textualidad metafórico-corporal.

En la segunda parte, “La representación: función de los sistemas mágico-religiosos en el arte de Cuba,” se involucran sobre todo conocedores y “practicantes” de las representaciones teatrales o incluso de las rituales. Dramaturgos, directores, actores y estudiosos del hecho escénico prevalecen con sus puntos de vista sobre el intercambio, el diálogo, los préstamos y los nexos que existen entre los ritos afrocubanos y una buena parte de la escena isleña actual.

La presencia de la obra etnográfica de Fernando Ortiz en el teatro contemporáneo de la isla es la hipótesis del ensayo de Martiatu, quien recorre varios libros del investigador y su influencia en autores como Alberto Pedro Díaz, José R. Brene, Gerardo Fullea, Eugenio Hernández, Carlos Felipe, Tomás González, Rogelio Meneses, Elaine Centeno y más recientemente en agrupaciones como Teatros de Orilé, donde se produce la transculturación, entendida como “proceso continuo signado por la convivencia histórica, por el mestizaje biológico y/o cultural que se ha establecido de una manera involuntaria y que lleva a una identidad común” (164).

En una línea similar se producen los acercamientos de Fullea, Ileana Sáenz y Amado del Pino, confirmando que la dramaturgia cubana desde la segunda mitad del siglo XX hasta hoy teje una lúcida trama de creaciones que se nutren de las raíces afrocubanas.

Armando Morales sigue un recorrido por esas huellas en el teatro de títeres y Pedro Morales acude a fuentes teóricas como Eugenio Barba y Patrice Pavis para proponer una aproximación conceptual de la ritualidad teatral y la teatralidad ritual.

Más personalizados son los acercamientos de Brugal y González, los que establecen un nexo entre la posesión y los mecanismos técnicos que el actor utiliza para llegar a representar un personaje en un teatro ritual. Rivero cierra esta segunda sección dedicando su trabajo a la presencia de esta temática en la cinematografía cubana.

Un compendio útil, variado y abarcador de las manifestaciones artísticas en el siglo XX, *Rito y representación* resulta una entrega de referencia obligada en los estudios de estos temas.

*Ileana Azor*

*Universidad de las Américas, Puebla*

**Larson, Catherine. *Games and Play in the Theater of Spanish American Women*. Lewisburg: Bucknell UP, 2004: 216 p.**

Catherine Larson's study of games in contemporary Spanish American women's theatre highlights connections among performance, social commentary and play. Larson offers a broad survey of the theoretical work on games and play, noting the points of contact between theatre and anthropology. She describes games as both a structural and a thematic element of the dramas studied and argues that much of the upheaval, violence and repression of the twentieth century finds its theatrical expression in the metaphors of games and play employed by playwrights such as Griselda Gambaro, Susana Torres Molina, Maritza Wilde, Rosario Castellanos and Myrna Casas. The use of the game metaphor, Larson suggests, may reflect both an appropriation of dominant cultural structures and an attempt to reconfigure existing social relations and aesthetic codes toward transformative ends.

Larson analyzes some 17 plays, selected to illustrate a wide range of theatre. She employs the concept of game quite broadly, using the term to encompass both overt and metaphorical games, among them children's games (most often played—frequently grotesquely distorted—by adult actors in the plays under discussion), contests, role-playing, and the often humorous ludic spirit that pervades certain scripts. The games Larson studies serve a variety of functions, including the establishment of individual identity, the expression of ritualized violence and the examination of the relationship between power and gender. Larson describes metaphorical games that, as she explains, highlight the effects of acting “as if,” an activity that foregrounds both social and aesthetic masks, those masks forcibly imposed as well as those more freely chosen. Play appears in many of the texts as a means of social control. Games also underscore the self-reflexive nature of the theatre. Examples of

the games Larson treats include the intertextual and representational games of Elena Garro's *La dama boba*, the extremely violent children's games of Roma Mahieu's *Juegos a la hora de la siesta*, and the games that Sabina Berman plays with the audience of *Krisis*, as she drops clues and challenges expectations. Larson emphasizes the constant references, in many plays, to the rules of the game, to playing fair or playing dirty, to a sense that social interaction is governed by rules – rules unevenly enforced or disseminated, rules which some of the players may never fully understand.

Larson persuasively argues that the prevalence of both explicit and metaphorical game playing in contemporary Spanish American women's theatre is neither accidental nor insignificant. Yet although she offers an insightful analysis of the gender issues at play in many of the texts, the argument that female playwrights' use of the game is different from that of their male counterparts could be more fully developed. Some of the English translations of quoted passages are awkward. Several playwrights are treated in more than one chapter, and the effect is rather choppy. Yet Larson's readings are clear and perceptive, and she offers a valuable, systematic approach to a significant aspect of the contemporary theatre, one that suggests promising avenues for further study and sheds new light on important plays.

*Amalia Gladhart*  
*University of Oregon*

**Partida Tayzan, Armando. *Modelos de acción dramática aristotélicos y no aristotélicos*. México, D.F.: Editorial Itaca / UNAM, 2004: 237 p.**

Este libro se estructura en nueve apartados de variable extensión que dan cuenta de la teoría teatral desde la poética de Aristóteles hasta los modelos no aristotélicos. De entrada plantea la problemática sobre las teorías dramáticas haciendo hincapié en el hecho de que “la falta de nomenclatura homogénea ha provocado con frecuencia gran desconcierto y confusiones tanto académicas como prácticas” (7), y que a partir de la segunda mitad del siglo XX, cuando se adoptan los términos de “teatro aristotélico” y “no aristotélico,” con la aparición de nuevos criterios genéricos, resulta difícil, incluso imposible, establecer claramente la inscripción genérica de una obra.

Para dar cuenta de la evolución diacrónica de la teoría teatral aristotélica, particularmente en México y también en Europa, Partida se basa en los trabajos críticos de Usigli acerca de la poética de Aristóteles, que tuvieron gran influencia en los dramaturgos y los críticos consagrados como Emilio Carballido, Luisa Josefina Hernández y, posteriormente, Hugo Argüelles, Vicente Leñero, Antonio González Caballero y Juan Tovar. También se basa Partida en los estudios de Eric Bentley, sobre todo en el libro *La vida del drama*, muy difundido en México, en el que, entre

otras cosas, se analiza la dramaturgia de la posguerra cuya característica sería la función que cumple la palabra en tanto generadora de acción dramática, lo que condujo al drama de ideas, también considerado como teatro o drama social, de los dramaturgos Shaw, Gorki y Brecht (36).

Particularmente interesante es el comentario que el autor hace de las teorías dramáticas de la académica soviética Maria Serguieievna Kurguinian. Según Kurguinian, la inscripción genérica de tal o cual obra dramática depende de las transformaciones y del desenlace que sufre la situación inicial. Por ejemplo, en la tragedia “la situación inicial sufre una transformación total durante su desarrollo, de manera que cambia rotundamente en el desenlace,” mientras que en la comedia la “situación inicial no sufre cambio o transformación alguna; sólo se ha restablecido el orden [inicial]” (59). Los trabajos de Kurguinian, como los de Bentley, sirven de base para el recorrido que hace Partida de los géneros teatrales del renacimiento, del drama español del Siglo de Oro hasta el teatro épico, el teatro del absurdo y el teatro posabsurdista anglosajón de Pinter y Albee.

El libro de Partida, además de ofrecer un panorama diacrónico claro y riguroso de los diferentes enfoques diacrónicos de la teoría dramática desde la tragedia griega hasta el siglo XX, va mostrando cómo a lo largo del siglo XX las inscripciones genéricas de las obras dramáticas dejan de ser nítidas y excluyentes, volviéndose cada vez más híbridas. Esta noción de hibridez genérica – no es un término que baraja Partida sino una síntesis de mi lectura personal – corresponde, como bien señala el autor, al cambio de la percepción de una sociedad nacional particular a la percepción de una sociedad producto de la globalización. Característica de nuestro fin de milenio, la hibridez cultural conduce inevitablemente a la creación formal de otros marcos genéricos para poner en signos una realidad que está generando cambios substanciales en la percepción que el individuo y la colectividad tienen del mundo. Partida nos propone un libro panorámico, rigurosamente argumentado sobre teoría dramática que, a partir del modelo fundacional de Aristóteles, señala las evoluciones y los cambios que va sufriendo el modelo hasta su negación.

*Antoine Rodríguez*

*Université Charles de Gaulle–Lille 3*

**Pellettieri, Osvaldo, ed. *Reflexiones sobre el teatro*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 2004: 351 p.**

The essays published in this text were originally presented at the XII Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino, organized by GETEA (Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano) in August 2003. As expressed in the collection’s title and emphasized by Osvaldo Pellettieri in his short introduction, the essays share a self-reflexive quality by underscoring the cultural

and political contexts that shape critical discourse. The collection is divided into six categories: theatre theory, Latin American theatre, theatre in Buenos Aires, theatre in the Argentine provinces, world theatre, and theatre and its relation to other arts.

Among the studies dedicated to theatre theory, "Ni poesía ni ciencia: solamente crítica teatral" by Beatriz Trastoy is representative of this self-reflexive stance. Trastoy examines a series of recent (1994-2003) Argentine works that parody scientific thought in general and nineteenth-century positivism in particular. By staging their dramatic action within an empirical framework, these works take up the postmodern questioning of all metanarratives, including theatre theory and practices that adopt an "actitud hiperracionalista" in their approach and thus eschew any consideration of the aesthetic aspect of theatre.

The portion of the collection focused on theatre of Latin America includes essays dedicated to Mexican theatre, both contemporary and baroque; theatre in Uruguay during and after the dictatorship; Puerto Rican theatre; the formation of non-mainstream actors in Brazil; and the role of libertarian principles in Argentine and Chilean theatre.

The essays treating theatre in Buenos Aires span a time period of nearly 200 years, from the first half of the nineteenth century to the post-dictatorship period. In "El teatro político en la posmodernidad: *Los murmullos* de Luis Cano," Federico Irazábal posits that Cano's work explicitly interpellates the public, obligating it to question the mythical treatment of the hero figure incarnated in the *desaparecido*. Through the postmodern use of intertextuality, Cano sets forth a concept of history as a body of discourses rather than a series of events and in doing so deconstructs fundamental aspects of the Argentine collective imagination.

In "Payró y el 'teatro de ideas,'" Osvaldo Pellettieri explores the presence of theatrical elements in Payró's narrative and the predominance of narration in his theatre, which Pellettieri characterizes as suffering from "la ausencia de teatralidad." Pellettieri attributes this paradox to *mestización cultural*, whereby Argentine writers adapted canonical models of European literature in their own work. Payró appropriates a Galdosian model of social criticism in his narrative, demonstrating through the focalization of the *pícaro* the unfortunate consequences of socially transgressive behavior and allowing his middle- and upper-class readers to infer that such a situation could be transcended. As Pellettieri explains, however, in Payró's theatre the European models (naturalism and the theatre of ideas) predominate over the autochthonous, creating a socially-prescriptive work that Payró deemed necessary for the education of the lower middle-class spectators that made up the majority of the theatre-going public at the time.

As a whole, the essays contained in this collection suggest the breadth of critical investigation presented annually in Buenos Aires under the auspices of GETEA. From Graciela Maturó's affirmation of *mestizaje* in Sor Juana's works to

Jorge Ricci's questioning of the very definition of theatre, this volume represents a valuable contribution to the field of Latin American theatre.

*Ariel Strichartz*  
*St. Olaf College*

**Pellettieri, Osvaldo, ed. *Teatro argentino y crisis (2001-2003)*. Buenos Aires: Eudeba, 2004: 279 p.**

Con razón de la crisis económica de diciembre del 2001, Osvaldo Pellettieri dirige y edita este libro para la "reflexión acerca de la crisis que aqueja al país y a su teatro desde diversos puntos de vista, a veces contrapuestos" (7). De esta manera, Pellettieri establece una apertura crítica sobre este tema y propone un libro con variedad de artículos sobre el teatro argentino del 2001 al 2003. En su estudio preliminar, Pellettieri comenta que "las crisis siempre han sido vividas en el teatro como cuestionadoras de hechos políticos que los países centrales y los organismos internacionales llevan adelante contra nuestros países" (13). Durante el siglo XX, Pellettieri destaca tres momentos de crisis climáticos: los años 40 y *El puente*; el teatro de intertexto político de los 70; y Teatro Abierto (1981). En las dos últimas décadas del siglo XX, Pellettieri comenta que el teatro pasa por una etapa de "parodia" para luego llegar a un intertexto posmoderno que lleva a un teatro de desintegración. Los ocho artículos subsiguientes expresan varios contextos de la crisis dentro del teatro tanto nacional como internacional en Buenos Aires.

Laura Cilento discute cómo la crítica teatral periodística ha sido reevaluada "como un género recontextualizado, en competencia con otros géneros periodísticos en permanente mutación" (27). Asevera que ambas críticas, la cultural y la periodística, reaccionaron de forma desigual a la crisis. Javier Daulte en "Producción artística y crisis" comenta que la crisis tiene dos ramas separadas: por un lado la cuestión temática y por otro el diseño de producción que se "contaminan" entre sí ya sea positiva o negativamente. Según Daulte, la realidad socio-económica lleva tanto al artista como al público a la reflexión de los niveles de producción. Daulte va más allá y explica que: "No hay crisis, hay situación" (50).

En el siguiente artículo Cristina Piña reflexiona sobre el teatro extranjero y sus formas de producción y recepción durante la etapa de la crisis económica. Algunas de las puestas analizadas son *Un enemigo del pueblo* de Henrik Ibsen, *Decadencia* de Stefen Berkoff y *Copenhague* de Michael Frayn. Piña comenta que esta obra tanto por su temática como también por su técnica posmodernista, creó en sí una "problemática de incertidumbre... que estableció una resonancia especial con las desgraciadas circunstancias de nuestro contexto sociopolítico" (71). A su vez, Martín Rodríguez observa que la sociedad argentina pos-crisis tuvo una necesidad de establecer un "nuevo contrato social" (81). Así divide las obras en dos fases:

pactos de interés y pactos de deseo. La crisis se puede ver en cómo se vinculan estas obras y sus personajes tanto por la sociedad mercantilizada como por los valores de amor o amistad.

Beatriz Trastoy comenta que, a pesar de los problemas económicos, la asistencia del público aumentó y que a la vez la crisis ayudó a que el teatro argentino se cuestionara sobre su propia actividad, lugar social y creación estética. Además, este estudio se concentra en la solidificación del monólogo, no sólo por las obvias razones de recursos económicos, sino también por la búsqueda de un orden estético y existencial (106). En "La crisis en el teatro remanente," Lorena Verzero y Alejandro Domínguez Benavides estudian el teatro de revista y su lugar durante la crisis económica, concluyendo que la sociedad de clase media busca este tipo de teatro como una reflexión de la realidad política, social y económica del país.

En "El teatro infantil en la crisis Argentina," Isidro Salzman comenta que el teatro infantil ha estado en crisis desde comienzos del siglo XX y no se debe a una crisis económica sino que a una conceptual y estética debido a una censura tanto del Estado como de la pedagogía escolar impuesta durante y después de las dictaduras (136). El artículo termina con dos entrevistas a teatristas jóvenes. El último artículo por Víctor Goldgel Carballo describe los diferentes tipos de escuelas de actuación que se encuentran en esta ciudad.

La parte final de este libro consta de dos secciones de entrevistas. La primera, coordinada por Patricia Fischer, plantea nueve preguntas que proponen dar un amplio panorama sobre el efecto de la crisis en el teatro. En "Los números de la crisis," Víctor Goldgel Carballo formula seis preguntas donde pone de relieve el elemento económico necesario para la supervivencia del teatro, sus salas y sus producciones. Este libro es un ejemplo de la heterogeneidad del teatro argentino tanto por los puntos de vista variados de los autores y los entrevistados como también por los niveles temáticos que se exponen.

*Paola Hernández*

*University of Wisconsin-Madison*

**Perales, Rosalina. *Antología del teatro infantil puertorriqueño*. San Juan: Universidad de Puerto Rico, 2000: 286 p.**

Amplia como plenamente justificada es la preparación y publicación de un libro dedicado al género infantil, pues tantos son los textos y autores de tradición hispanoamericana que trabajan en esta geografía, y al mismo tiempo resultan todavía esbeltos los estudios o aproximaciones que a él se dedican. La antología que ofrece la investigadora Rosalina Perales hace constatar la existencia de una literatura dramática para niños de raíces puertorriqueñas, centrando la atención hacia los textos que se amparan en el ejercicio autoral de la composición para de allí proponerse

autónomos rumbo a la escenificación, y descartando al tiempo las adaptaciones provenientes de otras literaturas y los particulares libretos que surgen con la puesta en escena que a veces no alcanzan a concretarse como una partitura publicable. Es decir, en otras palabras, que el tino de esta selección se declina hacia la selección de los textos “de escritorio” que tienen como primera salida el propio ejercicio de la lectura. En esta compilación tampoco se consideran las abundantes obras que resultan de la práctica del teatro escolar que se prepara en el aula como parte del proceso en la formación de los menores. El resultado de esta ardua selección es finalmente la edición de 14 obras que contribuyen significativamente no sólo al desarrollo del teatro infantil en Puerto Rico, sino que se presentan como un amplio abanico de posibilidades representacionales para otros lugares de nuestra América hispanohablante.

El libro abre con un interesante estudio que ubica el ejercicio de la escritura teatral dirigida hacia los infantes como una ramificación de la literatura dedicada a los menores y las relaciones conceptuales que el propio ejercicio arrastra. Desde este punto de reflexión se hace una valiosa aproximación hacia las propias definiciones del “teatro infantil” y la posibilidad de dar movilidad al inicio y desarrollo de los instintos o las naturalezas creativas de los infantes. El teatro para niños debe divertir, entretener, educar y ofrecer ciertas posibilidades de crecimiento intelectual que habrán de reflejarse en el complejo devenir de la existencia futura con miras hacia la posible concreción de una sociedad más justa y equilibrada, no meramente en el ámbito social sino hasta natural de los individuos. Difícil tarea que a veces no se completa en la agenda de nuestros autores, por más buenas intenciones que se propongan como punto de partida.

El estudio de Perales apunta que “el teatro infantil debe ser sencillo, pero no simplón” (xvii), y en esta precisa coordenada nodal compartimos que la compleja importancia del ejercicio autoral dedicado a los niños radica en la salida que evita un compromiso de contextualización o de posibilidad intelectual que habría que ubicar a los infantes lectores o espectadores en la parte más propositiva del libro abierto o de la platea: la apertura hacia la imaginación sin cortapisa que permite el despliegue de referencias cotidianas, que se abre al reflujo intertextual, a la comparación y al escrutinio para valorar su particular entorno. ¿Será por eso que los dramaturgos “formados” evitamos la escritura “anticonvencional” que privilegia el uso de una aparente novedad y que contraviene de natura al género para niños?

La antología que aquí pretende reseñarse deja constancia de un corpus que se cobija con el amplio aparato conceptual traído de don Jacinto Benavente y de Alfonso Sastre respecto al ejercicio de esta escritura todavía tan mal clasificada, pero en donde debe ya de llegar a entenderse como cierta urgencia en el ejercicio creativo. El texto dramático para niños debe dejar fuera de asunto la moralidad positivista y el desinterés que cae en la vulgaridad o la simpleza anecdótica; debe por su parte, fortalecer el uso cotidiano y hasta evolutivo de la lengua y reforzar las

elementales normas de convivencia, la apertura hacia distintos niveles y direcciones, abogar por la tolerancia y la multiculturalidad en el trazo de una sociedad más justa que proporcione las herramientas adecuadas hacia el natural convivir de los iguales.

En este ambicioso trabajo se da también cita para la explicación del fenómeno teatral infantil en la isla caribeña que avanza desde el siglo diecinueve hasta nuestros días. Se trata de un hábil y serio escrutinio que refiere las diversas etapas y el lento desarrollo del género hasta su consolidación: la visita de colectivos extranjeros, la actividad de los grupos de teatro en Puerto Rico, el trabajo de las instituciones, las publicaciones, en fin, todo un inventario que habrá de servir como piedra angular de amplias referencias.

Cada una de las 14 piezas seleccionadas se acompaña de una breve nota crítica de los autores incluidos (desde Eugenio María de Hostos “el ciudadano de América,” hasta Teresa Marichal, quien ha trabajado animosamente en la televisión puertorriqueña), así como una pormenorizada cita bibliográfica. En suma, se trata de una investigación que sirve ya de modelo para otros acercamientos del género en el resto de los países de Hispanoamérica.

*Hugo Salcedo*

*Universidad Autónoma de Baja California*

**Pereira Poza, Sergio. *La dramaturgia social de Antonio Acevedo Hernández*. Santiago: Editorial de la Universidad de Santiago, 2003: 427 p.**

Un crítico teatral aseveró en una ocasión que todos los países latinoamericanos tenían su Florencio Sánchez. En el caso de Chile, Antonio Acevedo Hernández se considera tal figura. Sergio Pereira divide su trabajo en ocho partes: El mundo como descubrimiento y lucha; La producción dramática de AAH; El contradiscurso dramático de AAH, una propuesta de clasificación; Drama social realista; Drama social popular; Drama social burgués; Drama social de inspiración bíblica; y Drama social de inspiración legendaria. Como lo señala el autor, “el corpus estudiado corresponde al grupo de obras divulgado editorialmente, cuyo número alcanza a poco más de la mitad de los títulos declarados por el autor” (28). El resto se pierde en los ajetreos de la vida de Acevedo Hernández (1886-1962).

Para ubicar su dramaturgia, tenemos que regresar a la época que le correspondió vivir, período de tensión política que no sólo vive Chile, sino toda América Latina. Las obras que lo caracterizan, en referencia “al espacio donde ocurre la acción,” son dramas urbanos y dramas rurales, imbuidos de la ideología dominante, el anarquismo al que se adscribió Acevedo Hernández con compañeros de ruta como Manuel Rojas, José Santos González Vera y otros. En el capítulo sobre el contradiscurso dramático, Pereira propone examinar su escritura como un “fenómeno estético alternativo.” No olvidemos que las tablas santiaguinas tenían el sello y

tono de las compañías y la dramaturgia españolas. Sólo así se puede entender que piezas como *En el rancho*, *El inquilino*, *Almas perdidas*, *Carcoma*, y *Por el atajo* se consideren como dramas sociales-realistas, pero que “evidencian variantes anticipatorias de lo que será más tarde el contradiscurso acevediano” (30). Interesante notar que entre las obras catalogadas como de carácter legendario, *Joaquín Murieta*, publicada en la *Revista Excelsior* en agosto de 1936, y no estrenada, sea la que en el imaginario social del período representó la chilenuidad en su dimensión de lucha y de cambio en el ámbito popular que se concretará con la elección de Pedro Aguirre Cerda en 1938, líder del Frente Popular. Para Acevedo Hernández, Murieta era “un verdadero precursor de Pancho Villa, de Sandino y otros caudillos indoespañoles” (388).

El inteligente estudio de Sergio Pereira Poza coloca finalmente en el lugar que le corresponde a un dramaturgo que nace, vive y muere en el medio que retrata en sus obras. Pero a la vez su mirada va más allá de lo real naturalista para fincarse en experiencias de creencias populares, en un concepto real maravilloso, como se observa en *Chañarcillo*. Gastón von dem Bussche, quien la adaptó para el Teatro Itinerante del Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación en 1979, observó que “Acevedo mismo, con sus largas arengas dramáticas, sus tonadas y cuecas intercaladas, su uso de proyección de siluetas fantásticas, su exigencia de música dramática sugestiva y sus instantes de ‘acción de grupo’ ... [nos señaló] que una tal latencia existía ya en la obra del autor” (*Cuadernos de Teatro* 2 [sept 1980]: 7).

Con nueva metodología y conocimientos hermenéuticos el autor logra desentrañar y aclarar el trasfondo de la producción acevediana. Como se propuso al comienzo, Acevedo Hernández es nuestro Florencio Sánchez y la comparación justifica su estatura dramática, según lo prueba el trabajo de Sergio Pereira Poza.

*Pedro Bravo-Elizondo*  
*Wichita State University*

**Versényi, Adam, ed. *Latin American Dramatists. First Series. Dictionary of Literary Biography*. V. 305. New York: Thomson Gale, 2005: 464 p.**

Adam Versényi is the “expert volume editor” for the series *Dictionary of Literary Biography*, which has endeavored to archive and give access to the “intellectual commerce of a nation.” Here in this volume the intellectual commerce focuses on a broadly conceived entity, Latin America, but a particular area of its intellectual production, theatre. The current volume serves as an overview of Spanish-speaking Latin American drama and performance by providing biographical and bibliographic entries on key figures with an emphasis on twentieth-century and contemporary

dramatists. Sor Juana Inés de la Cruz is the only figure that dates earlier than the late 19<sup>th</sup> century. All other entries date from José J. Podestá's *Juan Moreira* in 1886. While size limitations and the need to focus justify the exclusion of some dramatists such as Gómez de Avellaneda, one wonders why Sor Juana was included, except to suggest her significance in establishing a theatrical practice that would prove to be nationalistic, as anachronistic as this term may be when applied to Sor Juana's work.

Other dramatists included in the volume are: Isidora Aguirre (Chile), Hugo Argüelles (Mexico), Roberto Arlt (Argentina), Antón Arrufat (Cuba), Sabina Berman (Mexico), Enrique Buenaventura (Colombia), José Ignacio Cabrujas (Venezuela), Emilio Carballido (Mexico), Roberto Cossa (Argentina), Osvaldo Dragún (Argentina), Cristina Escofet (Argentina), Carlos Felipe (Cuba), Griselda Gambaro (Argentina), Santiago García (Colombia), Vicente Leñero (Mexico), Germán Luco Cruchaga (Chile), René Marqués (Puerto Rico), Ricardo Monti (Argentina), Eduardo Pavlovsky (Argentina), Juan Radrigán (Chile), Víctor Hugo Rascón Banda (Mexico), Carlos José Reyes (Colombia), Hugo Salcedo (Mexico), Florencio Sánchez (Uruguay, Argentina), Luis Rafael Sánchez (Puerto Rico), Carlos Solórzano (Guatemala, Mexico), José Triana (Cuba), Rodolfo Usigli (Mexico), Egon Wolff (Chile). Most of the scholars who contributed essays are well-known specialists in the field of Latin American drama.

Versényi provides an introductory essay in which he explains his decision to limit the selection to Spanish-speaking playwrights of the Caribbean, Mexico, and Central and South America. Although one might lament the exclusion of dramatists such as Elena Garro, Luisa Josefina Hernández, Jorge Díaz, Eduardo Rovner, Susana Torres Molina, among others, the selection is a remarkable sampling of the most influential and promising dramatists in the field. Versényi admits the gaps inherent in any attempt to afford a list of significant dramatists for a region as various as that which falls under the rubric of "Latin America."

True to the mission of the *DLB*, this volume includes photographs of dramatists, theatrical companies and their spaces, playbills, scenes from specific productions, as well as ambient photographs providing some glimpses into the environment in which the dramatist worked. However, the photographic documentation varies greatly from article to article, in some cases being nothing more than an archival portrait of the artist and a photograph from a production, in other cases including numerous photographs from various productions and portraits of the dramatist at different points in his career as in the case of Pavlovsky. Of course this material is often difficult to come by. Each entry begins with the author's dates, a portrait of the author, and a list of works including play productions, books, editions in English (a valuable resource for teachers, scholars, and students in the U.S. academy), produced scripts, "other" (miscellaneous), and a selection of periodical publications. At the end of each entry one finds a very select bibliography of interviews, bibliographies, and reference materials. Jacqueline Bixler's essay on Emilio

Carballido, one of the most influential and most prolific of Mexican dramatists, is an example of the entries at their best. Not only does she provide a thorough summary of Carballido's dramatic work, both as dramatist and director as well as mentor to many of the dramatists working in the contemporary scene, but she provides numerous and varied photographic artifacts such as that of the famous Palacio de Bellas Artes.

Given that Latin American theatre has been overshadowed by Latin American narrative in academic centers in the United States, this reference work is a valuable source of primary information on major figures in the field and their works. Versényi's introductory essay summarizes the rise of theatrical practice in colonial Spanish America and contextualizes contemporary drama within the major events of the past century. It also marks the course for further investigation for students of Latin American theatre. In the biographical essays themselves, the scholars go far beyond summarizing the individual dramatist's artistic career to place the artist and the works within the aesthetic and ideological traditions of the nation or region.

Given the goals of the *Dictionary of Literary Biography*, this volume edited by Adam Versényi, despite some necessary omissions, is an excellent collection of well-written and well-researched articles on many of the most significant dramatists of Spanish America and would be a useful acquisition for any academic library's reserve holdings.

*Becky Boling*  
*Carleton College*