

## Book Reviews

**De Marinis, Marco. *La parábola de Grotowski: el secreto del noveciento teatral*. Buenos Aires: Galerna/GETEA, Breviarios de Teatro XXI, 2004: 95 p.**

En una labor de edición bastante pulcra, *La parábola de Grotowski* transcribe las bases del contenido teórico del seminario que dictara el profesor Marco De Marinis en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires del 6 al 10 de agosto de 2001. Marco de Marinis es autor de numerosas obras sobre teoría y práctica del teatro del siglo XX. Como insinúan las palabras introductorias, el texto intenta ser el primero de una serie de “breviarios” que abrirán una nueva etapa en las publicaciones del GETEA (Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano) y sus importantes aportes a la reflexión teatral. El breviario (del latín «breviarius») es un género poco usado. Por lo tanto, el lector debe asumir en *La parábola de Grotowski* tanto las limitaciones propias del género (tratado poco extenso sobre la ubicación de Jerzy Grotowski en el teatro actual), como su particular alcance (una lectura “provocativa” de la obra de Grotowski que privilegia su carácter de “hacedor” y rechaza la de profeta-teórico del teatro).

Para De Marinis, Grotowski es quien mejor encarna la verdadera revolución teatral del siglo XX por dos razones fundamentales. La primera, que Grotowski es quien más explícitamente ha operado la transformación por medio de la cual el teatro ha dejado de ser un fin en sí mismo para convertirse en un medio y específicamente en una herramienta de conocimiento. La segunda, porque el dramaturgo polaco es quien ha iniciado la idea de la superación del teatro como espectáculo. Es decir, Grotowski ha construido las bases para la construcción de un teatro más allá del espectáculo, como un trabajo del individuo sobre sí mismo, como productor de resultados teatrales. Para llegar a esta conclusión, el crítico italiano toma como base la idea acuñada por Vsevolod Meyerhold, director y teórico ruso, sobre la tradición de los directores pedagogos. De Marinis coloca a Grotowski (junto con Eugenio Barba y de algún modo Peter Brook) como el punto de llegada de esta tradición de “directores pedagogos,” la cual habría sido iniciada por Constantin Stanislavski con su método de las acciones físicas. Grotowski sería quien llevaría este método más allá del texto, del personaje y de la representación.

Siguiendo la vida de Grotowski como columna vertebral, el libro se divide de acuerdo con las siguientes etapas: Período de la dirección (1959-1962); El teatro pobre (1962-1969); Experiencias parateatrales (1970-1982); Teatro de las fuentes (1979-1982); El drama objetivo (1983-1985) y El arte como vehículo (1986-1999). El libro captura fácilmente la atención tanto del lector ilustrado como del neófito en cuestiones de teoría teatral. Su mayor acierto estriba en la muy estrecha relación que De Marinis establece entre la vida de Grotowski (sus anécdotas personales, las de sus discípulos y colegas), con los períodos antes mencionados de su práctica teatral y con la bibliografía comentada de y sobre la obra de Grotowski. Con estas tres fuentes De Marinis teje magistralmente un contrapunto a lo largo del seminario y del libro. Estas voces tan diversas le permiten al lector configurar la compleja imagen del dramaturgo polaco de un modo lo suficientemente provocador como para que sienta la necesidad de profundizar posteriormente en el tema. El único reparo que podría hacerse al libro es la carencia en el índice del número de página correspondiente a cada etapa, al igual que la falta de divisiones en el texto de acuerdo con estas etapas, lo cual sería una útil guía para el lector. Si bien es cierto que el libro está escrito en forma de conversatorio, es evidente que estos períodos son el eje central del seminario y del libro de Marco De Marinis.

*Gastón A. Alzate*

*Gustavus Adolphus College*

**Geirola, Gustavo. *Arte y oficio del director teatral en América Latina: México y Perú*. Buenos Aires: Atuel, 2004: 429 p.**

This book provides unusual insight into the world of theatre directors in Mexico and Peru. It contains the transcripts of interviews that Geirola conducted with seven Peruvian and ten Mexican directors between July 22 and August 8, 2002 as well an "e-mail interview" that Geirola conducted with Mexican director Renato de la Riva in September of the same year. Through these interviews, we learn about the inner workings of play production in Mexico and Peru, including the selection of texts, casts and theatre spaces; producers and promotion; rehearsals; and critics. Geirola also grants access to the directors' backgrounds, philosophies and opinions on issues related to their national theatres. In short, readers of this book go behind the scenes and explore with Geirola valuable yet rarely seen areas of Mexico and Peru's theatre worlds.

In his "Prólogo," Geirola establishes his basic line of questioning: El perfil y la formación del director; El director y el público; El director fuera de su localidad; El director y el productor; El director y el texto dramático; El director y el elenco; El director dirigiendo; El director y la producción; El director y la crítica. While Geirola did indeed follow this outline during the interviews, he felt free to depart from it at

times to follow other lines of inquiry. At times I wished that he had felt even freer to depart from them. For example, when Jesusa Rodríguez stated that she thought very poorly of theatre producers, Geirola did not pursue the issue, but rather moved on to another question. While such missed opportunities were rare, they seemed to happen more often toward the end of the series of interviews. In several cases, time was obviously an issue, for when directors waxed eloquent, some of the lines of questioning had to be abandoned altogether. The most drastic case was that of Luis de Tavira, who maintained an 11-page, single-spaced monologue just to explain how he became a director. In general, Geirola's interviewing style and line of questioning seemed to invite directors to speak on a variety of important and enlightening subjects, and at the same time made the book quite readable. One line of questioning that seemed a bit out of place was the subject of discrimination in the theatre worlds of Mexico and Peru. Although the topic was interesting, it did not add significantly to an understanding of the directors' practice of theatrical art.

The Peruvian directors include Mario Delgado, Ruth Escudero, Wili Pinto Cárdenas, Sara Joffre, Bruno Ortiz León, Alberto Isola and Luis Sandoval. The Mexicans include Ricardo Ramírez Carnero, José Luis Ibáñez, Carlos Corona, Héctor Mendoza, Luis de Tavira, Claudio Valdés Kuri, Sandra Félix, Ludwik Margules, Rodolfo Obregón, Jesusa Rodríguez and Renato de la Riva. I am not qualified to comment on Geirola's choice of directors in Peru, but his line-up of Mexican directors is quite impressive. Several, such as Margules, Mendoza and de Tavira, are directors with long-standing reputations, while others are either stars on the rise or have had a significant impact on the Mexican theatre scene in one way or another.

While I enjoyed reading the thoughts and philosophies of these directors on the subject of theatre, I enjoyed even more reading about actual plays they had staged and why they had chosen those particular plays to direct. The process of casting seemed entirely different than the system we use in the United States. I was particularly intrigued with the idea of 180 actors in a play directed by Peruvian Bruno Ortiz León. I also marveled to hear the obstacles that directors have had to overcome to have plays performed. Some have grown so weary of the system that they have by-passed it by creating their own theatre spaces.

Since academics have severely limited access to actual performances, this book is a significant step beyond reading a text and merely imagining a performance and Geirola is to be highly commended for his efforts. In the prologue, he states that a second volume, this time containing interviews of directors from Argentina, Chile and Uruguay, is in the works. We can only hope that it will come to fruition and will constitute as valuable a contribution as this first volume.

*Timothy G. Compton*  
*Northern Michigan University*

Day, Stuart A. *Staging Politics in Mexico: The Road to Neoliberalism*. Lewisburg, PA: Bucknell UP, 2004: 179 p.

Despite assertions to the contrary, few books in our field are truly interdisciplinary. More often than not, we overlay literary analyses with some of the more accessible terminology of another field. Stuart A. Day's *Staging Politics in Mexico*, however, is an exception. Day integrates literary analysis with an insightful understanding of economic theories and practices, focusing on plays that deal with the period, roughly between 1982-2002, when Mexico's leaders began implementing neoliberal policies. Each play examines facets of the advantages and disadvantages related to the replacement of some state-run economies with neoliberal practices. In the introduction, Day presents a well-balanced economic, political and aesthetic debate. He convincingly shows that this is not a left- vs. right-wing issue and that the terms *liberal* and *conservative* have undergone considerable semantic evolution. Moreover, Day succinctly outlines both sides of the issue as they are presented by economic theorists and the playwrights themselves. To prepare the reader for what all the plays have in common, Day summarizes the impacts, both positive and negative, that privatization, austerity programs and free markets have had on Mexican society.

In the first chapter, Day analyzes Sabina Berman's *Entre Villa y una mujer desnuda* (1993) in terms of the characters' stances vis-à-vis neoliberalism. Adrián, a history professor writing a biography about Pancho Villa, represents the ineffectual left, attached to outdated revolutionary values. Adrián's girlfriend, Gina, gains economic and emotional independence by opening up a *maquiladora*, thereby embracing neoliberal economics. The childish and playful Ismael, perhaps representing Mexico's future, constructs toys. Whether or not those toys will stay at home for Mexican children or be exported to the States remains to be seen.

*Todos somos Marcos*, by Vicente Leñero (1995), is the focus of chapter 2. Set in the aftermath of the government's revelation of the *zapatista* leader's identity, this play examines three characters' deliberations about living in Mexico City. When thousands of demonstrators flock to the street shouting that they are Marcos, the clandestine revolutionary comes too close for comfort. Two men, arm-chair liberals, think that their friend, Laura, takes her politics too seriously when she expresses solidarity with the *zapatistas* by moving to Chiapas. Especially intriguing in this chapter is Day's analysis of the (un)masking of Marcos's and the characters' true identities.

Chapter 3 contains analyses of two plays. In *Muerte deliberada de cuatro neoliberales* by Alejandra Triguero (1997), four graduate students and two hippies gather for a dinner party in an apartment in Boston, where three of the neoliberals are pursuing advanced degrees in economics at Harvard. In a heated debate, the characters expound on the relative merits of US influence in Mexico. As suggested by the title, a bomb literally wipes the political slate clean. Nina, the sole survivor, is

the only one without a definite opinion on neoliberalism. *Muerte deliberada* offers no inkling as to what sort of choices Nina will make. Rather, the reader is left to conjecture on the character's and Mexico's future. The second play, *Los ejecutivos* by Víctor Hugo Rascón Banda (1995), focuses on two victims of downsizing in a recently-privatized bank. The main characters embody two possible attitudes regarding neoliberalism. Charly dresses and acts like a *bona fide* yuppie. Richard remains faithful to his middle-class Mexican roots. Neither man, however, is protected from the neoliberal system. Mistakes made by those in upper management result in the dismissal of both.

Chapter 4 deals with *La grieta* by Sabina Berman (1994). Two characters decide to trade in their alternative dreams only to realize that the mainstream teeters on political and economic instability. Perhaps their momentous decision to sell out is all for naught. Day expertly draws parallels between the crack in the ceiling of a downtown office and the fissure in the PRI. Both reveal a faulty infrastructure which, despite everyone's attempts to ignore it, widens as the play progresses. Eventually, the decaying structure comes tumbling down. The spectator is left to decide if the PRI will follow suit. Day, however, suggests that history repeats itself and that the PRI shall rise from its proverbial ashes.

Day's analysis of *La Malinche*, by Víctor Hugo Rascón Banda (1998), examines the protagonist's attempts to vindicate herself in several different venues, ranging from the Mexican Congress to the therapist's couch. The highlight of this chapter is Day's analysis of the act of translation, one of *La Malinche*'s numerous "sins." Similar to the multi-layered discussion about masks in chapter 2, Day's analysis of translation leads to unsettling questions such as, "Are *malinchistas* now identified merely by marketing choices?" A humorous anecdote involving a Mexican wrestler, a self-proclaimed *malinchista* who prefers vitamins made in the States to those produced in Mexico, suggests that the answer to the question is yes.

In addition to the solid interdisciplinary analyses that are the mainstay of this book, Day develops several unifying threads among the plays analyzed. For example, he cites several instances in which humor becomes problematic because it simultaneously sharpens and dulls the revolutionary edge. He also highlights numerous metatheatrical scenes in which the characters enact pre-scripted roles, be they political, personal or economic. Finally, those pesky Harvard-educated Mexicans, who later occupy leading roles in politics, appear in several analyses, as does the examination of the bothersome silence of a heretofore eloquent left. All of these elements make for a tightly woven book that will prove useful to professors and students alike.

*Denise M. DiPuccio*  
*University of North Carolina–Wilmington*

**Mijares, Enrique. *Espinazo del diablo*. Ciudad Victoria: Editorial Tequio, 2003: 320 p.**

Este volumen recoge nueve obras teatrales del escritor, dramaturgo y director mexicano Enrique Mijares, escritas desde una perspectiva histórica comprometida que logra hacer contrapunto a la historia oficial. Algunas piezas recrean la pequeña historia del mexicano común cuyas vivencias y peripecias a veces captan un titular en la crónica roja, mientras que otras piezas escudriñan la vida de famosos personajes para develarnos a la persona detrás del mito. Las obras, como bien dice Medardo Treviño en la introducción, son “gritos de rebeldía, voces, murmullos, imágenes de México, dramaturgia nortea indudablemente, personajes desolados que gritan al aire su tragedia” (6).

La técnica del esperpento, la polifonía y la escisión del personaje en varias etapas de la vida logran crear un caleidoscopio que refleja la compleja experiencia humana, experiencia analizada a través de personajes decrepitos, enfermos, desamparados con los que se confronta la época del éxito y de la fama. Los personajes no son unidimensionales y predecibles, sino imágenes rotas en el espejo que nos muestran diversos aspectos de la experiencia vital y los efectos terribles del inexorable paso del tiempo que aniquila la juventud y borra la memoria. Las obras de Mijares retoman fragmentos de la prensa, de diarios personales y de discursos de los protagonistas con los que logra captar actitudes y explorar de manera más profunda el personaje y el tema tratado. El lenguaje es muy importante para el dramaturgo ya que con él desnuda la demagogia de los políticos y de las autoridades y trata de indagar la verdad eludida.

*Espinazo del diablo* es la pieza inicial del volumen y se sitúa en esta parte de la Sierra Madre, escenario de accidentes, suicidios, crímenes, narcotráfico, y sitio de confrontación entre los madereros – que explotan las riquezas de la región sin ninguna responsabilidad social – y los defensores del medio ambiente que son víctimas de los tejemanejes del poder y la corrupción. Con sus personajes trashumantes y la neblina que oculta el paisaje y muchas veces las intenciones de los personajes, la pieza crea el ambiente de toda la antología, ya que las denuncias no se escuchan, los crímenes no se castigan y la verdad se queda escondida en la niebla.

*Fanfarria y canto de guerra*, con escenas superpuestas, recrea la compleja personalidad de Silvestre Revueltas: niño, adolescente, revolucionario, loco y finalmente convaleciente, acosado por el alcohol. Frida Kahlo es el personaje recreado en *Árbol de la esperanza* (premio Emilio Carballido 1995). Nutriéndose del rico legado artístico de Kahlo, las diversas escenas son un recorrido por la obra y el diario de la pintora. *Las letanías del Espinazo* recrea la vida de un santón y curandero que se hizo famoso en la región y a cuya casa acudía gente del pueblo buscando curación para sus enfermedades, políticos buscando guías, almas tristes buscando consuelo.

Mijares recoge las voces del pueblo en forma de letanías que nos informan del malestar personal, social o político y que expresan el pulso y el sentir de la nación. *Ave del paraíso* se centra en la vida de Dolores del Río y se sitúa en la plaza central de Durango, poblada de mendigos, vagabundos y locos. Los maniqués de las vitrinas completan este mundo alucinado en el que cada cual tiene una postura, una cara pública y una angustia interior que los consume. El maniquí es la máscara que cubre la tragedia. *El mismo dolor* recrea la tragedia de dos adolescentes violadas, haciendo eco con las violaciones y los asesinatos recientes de Ciudad Juárez. La pieza es una denuncia de la ineficiencia e indiferencia de las autoridades para castigar este tipo de crímenes ya que generalmente se culpan a las mujeres de provocarlos. En forma de letanía se enumeran los prejuicios sociales en contra de la víctima: “Tú te lo buscaste. Eso te pasa por andar de ofrecida. Eres una viciosa...” (199). *La no difunta* representa esa etapa final de la vida de la reconocida escritora y bailarina Nellie Campobello, recluida en una cama, controlada y drogada por sus secuestradores. En su delirio evoca el pasado y a todos los personajes que la rodeaban: amigos, políticos, periodistas, artistas. Su mente divaga entre sus momentos de niña, de artista, de escritora de éxito y de anciana indefensa presa en su universo onírico. En *Le pusieron precio a su cabeza* (premio Manuel Acuña 1996), las diversas escenas recrean episodios de la vida de Pancho Villa y muestran al legendario héroe en roles diferentes que lo humanizan, y así vemos al líder, al amigo, al amante detrás del mito. La última pieza, *Un hombre solo*, dramatiza el asesinato del candidato presidencial del PRI, Luis Donald Colosio. Mijares recrea la escena del crimen e indaga en las causas del magnicidio. El maniquí que representa a Colosio y los tres personajes que representan al autor material son máscaras que señalan los hilos del poder y la manipulación del candidato que solía ser controlado como un títere por el presidente; cuando Colosio se niega a ser utilizado y se niega a renunciar, es asesinado.

*María Mercedes Jaramillo*  
*Fitchburg State College*

**Pellettieri, Osvaldo, dir. Coordinado por Patricia Fischer, Grisby Ogás Puga, Martín Rodríguez. *Historia del teatro argentino en las provincias. Volumen I. Buenos Aires: Galerna, 2005: 623 p.***

Una de las principales transformaciones de la historiografía teatral y de la teoría del teatro de las últimas décadas ha sido la de atender el problema de la representación teatral como fenómeno espectacular, a partir de un texto dramático creado o recreado por el propio equipo emisor. Así, la conocida complejidad del arte escénico como fenómeno espectacular, práctica social y hecho artístico, en un

determinado espacio, se multiplica si se intenta historiar su desarrollo no sólo en una ciudad sino en un país tan vasto y con zonas tan contrastantes como la Argentina. Ese es el desafío que intenta levantar Osvaldo Pellettieri y los investigadores del GETEA en su *Historia del teatro argentino en las provincias*.

Frente a las llamadas historias del teatro argentino que resultaban sólo la historia del teatro de Buenos Aires, hacer una verdadera historia del teatro de la nación, tomando en cuenta el teatro realizado en sus principales ciudades, implicó formar un equipo de trabajo con investigadores en cada una de las provincias, a partir de un método y un marco teórico comunes. Eso es lo que realizó Pellettieri a través de un Seminario Permanente en el que se reunían los coordinadores e investigadores de todas las regiones para incorporar modelos comunes de análisis de textos dramáticos, de reconstrucción y análisis de espectáculos y de periodización, para alcanzar un marco teórico compartido, relativamente homogéneo.

Se investiga el teatro desde el punto de vista de la periodización de la historia. La historización propone el reconocimiento de sistemas, subsistemas y microsistemas, con sus diferentes fases, siempre en relación con la inserción social del teatro en la vida cultural y en el contexto histórico-social del momento, en base a las propuestas de Bourdieu para la noción de campo intelectual, la noción de serie literaria de Tynianov y la de microsistemas emergentes, dominantes y residuales de Raymond Williams.

En esta tarea interviene un elevado número de investigadores en cada provincia y ciudad, además de los coordinadores (lo que vuelve imposible referirse a todos ellos), y se destaca la homogeneidad lograda en la metodología, la abundante documentación consultada y el rigor del análisis y la presentación con un ordenamiento de los capítulos por orden alfabético de las provincias: Buenos Aires (Bahía Blanca, La Plata, Tandil), Chubut (Comodoro Rivadavia), Córdoba, Entre Ríos, Formosa, Mendoza, Salta, San Luis, San Juan, Santa Cruz, Santa Fe (Santa Fe), Tucumán.

La metodología de trabajo implicó el relevamiento de fuentes cuya accesibilidad presentaba diferentes niveles de dificultad, con documentos dispersos, discontinuos, heterogéneos, ausencia de textos dramáticos y de registros regulares. De allí que cada capítulo se inicia con una cronología de estrenos en cada ciudad, con indicación de año, autor, título de obra, así como nombre del elenco o compañía.

En el estudio de las diferentes provincias, particularmente a partir del siglo XX, se destacan aspectos como la inserción del teatro en el particular contexto social, histórico y cultural de cada provincia en la primera mitad del siglo XX; la configuración de un sistema teatral con sus salas, autores, textos, directores, actores y grupos; el público, la crítica y las instituciones legitimadoras; la presencia de intertextos nacionales y extranjeros; la incidencia de las compañías visitantes nacionales o extranjeras; y la reconstrucción de algunas puestas en escena y el estudio minucioso de algunos textos dramáticos modélicos.

Pellettieri señala “tres momentos pregnantes” que coinciden “con la nacionalización de la cultura (1900-1930)”: un período premoderno; “una fuerte modernización del campo intelectual [con] una democratización social muy amplia” en la década del cuarenta; y “una democratización intensa y trabajosa después de un largo período dictatorial” a partir de 1984 y hasta el presente. Así, el modelo de periodización reconoce algunas constantes observadas en todas las provincias, aunque con variantes en cada lugar. Por otra parte, los diversos trabajos revelan la apropiación creadora de intertextos y modelos europeos o norteamericanos, así como la polifonía del sistema: la existencia simultánea de un teatro culto o dominante junto a otro popular o residual, el microsistema del teatro profesional, el independiente y el aficionado.

En la multiplicidad de las condiciones de producción y de recepción de las provincias, Pellettieri señala en forma muy pertinente otra constante: “el deseo del público de buscar su propia identidad a través de la escena.” En efecto, queremos destacar la radical importancia del rescate de una cultura nacional después de años de desintegración del tejido social, en un proyecto que permite la continuación y profundización de los lazos sociales, como forma de semantización y elaboración de las experiencias traumáticas de disolución de la trama social y cultural que provocaron las dictaduras en el cono sur en los setenta y ochenta.

La obra misma es ya un rescate de esa identidad restauradora. Los equipos que participaron en la redacción del libro son una muestra de que un proyecto integrador de este tipo debía respetar la pluralidad cultural. A través de sus espacios y formas imaginarias el teatro propicia una exploración y construcción de esa identidad en medio de la incertidumbre de la sociedad contemporánea.

Por último, el valor fundante de esta *Historia del teatro argentino en las provincias* es, también, el de posicionarse fuera del eje centralizador de la capital, el de descentrar ese eje para recorrer las diferencias socioculturales de las diversas regiones de la nación sin anularlas y, al mismo tiempo, el de trabajar en ese borde o frontera para alcanzar la difícil integración de la diversidad en un proyecto identitario nunca cumplible totalmente y sin embargo siempre latente en el imaginario colectivo, como factor integrador de toda comunidad.

Roger Mirza

*Universidad de la República Oriental del Uruguay*

**Sanhueza-Carvajal, María Teresa. *Continuidad, transformación y cambio: El grotesco criollo de Armando Discépolo*. Buenos Aires: Nueva Generación, 2004: 514 p.**

María Teresa Sanhueza-Carvajal's extensive tome on the works of Armando Discépolo comprises five chapters dedicated to the analysis of the five most widely recognized plays (*El movimiento continuo*, *Mustafá*, *Mateo*, *Stéfano* and *Relojero*)

by the Argentine playwright, as well as an introduction and conclusion. Sanhueza-Carvajal's point of departure for the book is the previous work on the subjects of the *sainete* and *grotesco criollo* by David Viñas and Osvaldo Pellettieri. She states as her mission the detailed explanation of Discépolo's texts in order to delineate the evolution from one theatrical form (*sainete*) to the other (*grotesco-criollo*).

The book's introduction is, perhaps, the most useful part of the study. In it, the author gives careful attention to the socio-political milieu of Argentina during its period of growth and modernization in the late nineteenth and early twentieth centuries. The merits of the introduction also lie in its clear designation of the term *grotesco* within historical, philosophical and theatrical settings beginning in the Renaissance and concluding with its use in contemporary River Plate drama. Sanhueza-Carvajal also traces the influences and idiosyncrasies of Discépolo's developing style. What is lacking in this initial chapter, however, is a presentation of her understanding of the *sainete* in this same context. For this information, the reader must delve into the following chapters. Despite the omission of the *sainete's* essential character, the introduction succinctly summarizes information that would be helpful to those not completely familiar with the history and theatre of this River Plate nation.

The following chapters all share the same very clear outline in terms of format: a description of the particular play's action, an analysis of the characters, an examination of the staging, a study of the language and observations on the comic elements. Sanhueza-Carvajal's systematic analysis of the plays relies heavily on long and frequent quotes from the plays and the previous research of others to show the metamorphosis of the *sainete's* European form into the *criollo* form of the Discépolean grotesque. She also uncovers her own unique viewpoints along this path of transformation, such as the dialectic between the comedic resolution of the *sainete* and the tragic ending of the *grotesco-criollo*, the loaded use of language fraught with racism among immigrants, the growing conflict between generations (at times shown through language and/or themes), the rifts between *criollos* and immigrants and the increasing lack of communication between individuals and society.

Sanhueza-Carvajal ends the book with an intriguing chapter on the final example of the *grotesco-criollo*, *El relojero* (1934). Through this play, she demonstrates the final stage of evolution in Discépolo's *grotesco-criollo* genre in which the protagonist comes to represent a more universal concept in contrast to the particular situation of the Italian immigrant in the previous plays. In the author's opinion, the first stage of the *grotesco-criollo* can be traced to the plays *El movimiento continuo* (1916) and *Mustafá* (1921). These two plays deal primarily with uneducated immigrants in the lower strata of the social classes. They also share a strong link with the comedic elements of the *sainete* and a focus on the inability of the infrastructure to deal with the burgeoning population. The final plays (*Mateo* [1923], *Stéfano* [1928], and *El relojero*) present Discépolo's technical transformation

as he begins to consider human frailties and changing social structures as the causes of failure. The absorption of the immigrant sector in daily life evolves over the nearly twenty-year period between the first and last plays; Discépolo concentrates more on themes of personal and social morality in the final play and less on economic concerns. Sanhuesa-Carvajal delineates this transformation through a historical approach, including information on the growing political and social conservatism, which contrasted strongly with the liberal movement of the 1880s. She makes the case that *El relojero* mirrors a modern, urban Buenos Aires, which has found itself in constant turmoil and crisis since the late 1920s.

Despite its length, Sanhuesa-Carvajal's study is a helpful addition to the existing critical studies on the *grotesco-criollo*. This investigation provides new angles for viewing theatrical pieces that are considered to be the very cornerstones of contemporary Argentine theatre.

Sarah M. Misemer  
Texas A&M University

**Azor, Ileana. *Teatralidades y carnaval. Danzantes y color en Puebla de los Ángeles. Irvine, California y Puebla: Gestos y la Universidad de las Américas, 2004: 154 p.***

Se ha discutido en extremo la existencia de un teatro precortesiano. Se niega la existencia de un teatro náhuatl o maya porque siempre caemos en el prejuicio de comparar el teatro antiguo de México con el teatro de Occidente, o nos regimos con la teoría de Aristóteles y su famosa *Poética*, en donde, entre otras cosas, se señala que el teatro debe contener una acción y un conflicto como sustancias de la dramática. Por ejemplo, se descarta la idea de que el teatro maya o azteca es teatro simplemente porque no se apega a las leyes del tan discutido griego. Pero, qué más conflicto se le puede exigir a la representación de los antiguos mexicanos que el conflicto con sus dioses a quienes veneran en sus danzadramas, ahora fusionados con los santos del calendario del Vaticano. Efectivamente, aquellas ancianas culturas no pensaban en el teatro como ahora lo entendemos, a pesar de que fray Alonso de Molina en *Lenguaje castellana y mexicana* (1976) registre en su diccionario la palabra *teatro* como *tepanllyeyecalhuiloyan*.

Este breve discurso viene al caso porque el libro de Ileana Azor, *Teatralidades y carnaval*, nos devuelve la fe no perdida en las representaciones y celebraciones de los indígenas en las zonas de la cultura náhuatl de México, con especial énfasis en la zona rural de Puebla. El libro interviene con un repaso etnoescenológico de las fiestas representativas de índole sacro-profano de varios estados de la República como Jalisco, Tlaxcala, Edomex, Morelos, Veracruz, Guerrero, Oaxaca, Chiapas y Puebla, puntualizando las carnestolendas, los ciclos agrícolas, las mayordomías con sus inferencias a la historia de esos pueblos y sus danzas.

Los estudios de esta obra nos llevan a los modos de la teatralidad hoy en día, vuelta carnaval, risa y llanto fársico, al carácter desenfadado de los pueblos (sobre todo con las figuras políticas autoritarias) y la profundidad social y religiosa de las celebraciones. El componente de estas fiestas floridas se integra a partir del análisis y la comprensión del cosmos indígena que nos revelan el estatus social, socioeconómico, sociogeográfico y antropológico de la comunidad y su entorno; usualmente ricos en fe cristiana, en historia milenaria, en producción agrícola, festividad ritual, pero marginados aún por las políticas gubernamentales.

Sin embargo, el propósito de la investigación de Ileana Azor es el estudio de las fuentes para constituir una metodología para un estudio crítico, sensato, de rescate y de propulsión a un sinnúmero de danzadramas, juegos, fiestas y música de estos pueblos indígenas. El estudio se enriquece al incluir un disco con fotografías (de Rolf Seúl y la autora) y video clips de los festivales estudiados tanto en la ciudad de Puebla como en los pueblos cercanos al volcán Popocatepetl. Además de los carnavales en la ciudad de Puebla (los barrios El Alto, Xonaca, Lomas 5 de Mayo), la autora analiza los de los pueblos aledaños (Xalizintla, San Pedro Cholula y el célebre Carnaval de Huejotzingo, por mencionar algunos). Las danzas en cuestión de este patrimonio poblano son las de los “huehues,” “diablos y negros,” “jarabe tlaxcalteca,” “turcos,” “plateados,” “la estrella” y “encuerados y judíos,” entre muchos otros.

A manera de conclusión, señalamos que la estructura de los mitos y rituales referentes al conflicto étnico son el resultado del sincretismo de los pueblos mexicanos y europeos, de su creencia y religión, además del sincretismo de los personajes urbanos como Salinas de Gortari, Fox, Bush o Bin Laden, personajes non gratos que desfilan en algunas festividades al lado del sub comandante Marcos y su ejército zapatista. La deformación temporal de los carnavales poblanos es una concepción lógica del tiempo de los pueblos nahuas. En este sentido, el sincretismo constituye el mecanismo mediante el cual los sucesos de una tradición ajena son asimilados dentro del conflicto étnico, e incluso apropiados desgraciadamente por la mercadotecnia televisiva y como imagen demagógica del gobierno, en donde participan las autoridades políticas. Las danzas indígenas inspiradas por la tradición profética refuerzan en este sincretismo los valores cualitativos y epistemológicos para la mejor comprensión de nuestro legado cultural. Seguramente en la metahistoria de estos barrios y pueblos ya no remedan la crucifixión del Cristo israelita sino de un Cristo indígena con barba lampiña. Las fiestas de carnaval son una representación de los tiempos antiguos con hombres disfrazados y pintados representando los papeles de los personajes míticos, bíblicos e históricos. De hecho, su fuerza dramática recae en las alusiones a las revueltas sociales o en el martirologio de los santos.

*Ricardo Pérez Quitt*  
*Universidad de las Américas*

**Pellettieri, Osvaldo, dir. *Historia del teatro argentino en Buenos Aires: El período de constitución (1700-1884)*. Vol. I. Buenos Aires: Galerna, 2005: 623 p.**

La publicación del presente tomo de la *Historia del teatro argentino en Buenos Aires* – el cual, si bien es el cuarto en editarse, constituye el primero de los siete que tendrá la obra total – confirma la envergadura del proyecto y el alto nivel intelectual de su inspirador y creador, Osvaldo Pellettieri, director del GETEA. Ante todo, se debe señalar el sentido auténticamente capital que tiene la publicación, pues viene a llenar una ausencia que cualquier estudioso del teatro argentino conoce: la de una historia completa de la escena nacional, sustentada sobre bases teóricas sólidas y actualizadas, que abarcará desde 1700 hasta 1998.

Al igual que todos los volúmenes individuales que constituyen y constituirán la *Historia*, éste incorpora a manera de introducción la exposición de los presupuestos teóricos sobre los cuales se basa el trabajo histórico-analítico: el modelo de periodización; el método de análisis del texto dramático y de la puesta en escena; y las nociones relativas al modelo de recepción diseñado.

La elaboración de dicho marco teórico-historiográfico-analítico demuestra una singular actualización y un aprovechamiento crítico de los aportes de los teóricos, historiadores y analistas de textos teatrales, así como de aquellos especialistas que han reflexionado, en sentido más amplio, sobre la cultura. Porque si bien el esqueleto conceptual está armado a partir de conceptos de Jameson, Williams, Bourdieu, Tinianov, Jauss, Pavis, Ubersfeld y De Marinis, no se trata de una simple apropiación, sino que tales conceptos han sido incorporados de acuerdo con un criterio propio, lo que da una solidez y una coherencia poco comunes al marco teórico. Asimismo, se los ha utilizado para determinar un modelo original de periodización del teatro argentino. Por fin, merece destacarse que, por primera vez en nuestro país, se deja de lado la concepción envejecida de una historia del teatro que sólo toma en cuenta los textos dramáticos, para concederle igual importancia al texto espectacular y los criterios de la puesta en escena.

Este aspecto, cuyo estudio en principio presenta dificultades en el caso de las puestas alejadas en el tiempo, está resuelto teóricamente a partir del método de “reconstrucción histórica,” basado en la consulta de documentos, programas, reportajes, críticas, entrevistas, comentarios y cualquier otra fuente documental que permita aproximarse al fugitivo hecho escénico. Un segundo efecto que genera la precisión del modelo teórico-histórico-analítico es el de una llamativa homogeneidad, por lo cual los aportes de los diversos investigadores que constituyen el equipo, sin resignar su voz propia, resultan de una coherencia asombrosa.

En este primer volumen se marcan cuatro períodos: los orígenes (1700-1812), donde se incluye la que se considera la primera obra de autor culto argentino (*Siripo* de Manuel José de Albarden) y se inicia la indagación en el circo, los títeres y volanteros que luego tendrán una función determinante en la evolución del

teatro nacional. En segundo término se considera el teatro de intertexto neoclásico y de intertexto popular (1812-1835), donde se destacan, respectivamente, la figura de Juan Cruz Varela y la gauchesca primitiva con obras emblemáticas como *El amor de la estanciera*, *El detalle de la acción de Maipú* y *Las bodas de Chivico y Pancha*. A continuación se estudia el primer momento del teatro de intertexto romántico, considerándose también la continuidad de la gauchesca (1835-1853). En este lapso – donde tiene singular importancia la inscripción del teatro, todavía no organizado como campo autónomo, en el campo del poder marcado por el gobierno de Rosas – se señalan, por un lado, la comedia y la tragicomedia y, por el otro, el drama, ambos de cuño romántico, delimitándose, merced a una lúcida apropiación de los conceptos teóricos de Hayden White. La periodización se cierra con el segundo momento del teatro de intertexto romántico (1853-1884), donde además de considerarse las obras fundamentales del período, se hace un relevamiento, por un lado, de las compañías extranjeras que se instalaron en nuestro país y, por el otro, se indaga en las polémicas acerca del “teatro nacional,” estudiándose la censura (que ya tenía singular incidencia desde el rosismo) en relación con el teatro popular. Por fin, se consagra una sección importante al circo y las formas parateatrales, en razón de que precisamente de una de tales compañías (la de los Podestá) surgirá la primera pantomima que permite hablar de “circo criollo,” *Juan Moreira*, así como el primer clown criollo, Pepino 88, a partir del cual se constituirán los procedimientos del actor popular, que posteriormente se desarrolla en el sainete criollo.

Si bien por cuestiones de espacio es imposible detenerse en detalle en los logros del volumen, quiero destacar la solidez de la contextualización histórica y la atención preferencial prestada a las formas populares y parateatrales de la época. Los factores señalados convierten a este primer volumen de la *Historia del teatro argentino en Buenos Aires* – y, por ende, a la obra en su totalidad – en un instrumento fundamental e insoslayable para cualquiera que se proponga acercarse al estudio de nuestro teatro. En otro sentido, demuestra que la investigación humanística en nuestro país, cuando se cuenta con un director como Osvaldo Pellettieri y con investigadores de la dedicación de quienes han redactado el presente volumen (Alicia Aisemberg, María Ester Badín, Laura Cilento, Armida Córdoba, Delfina Fernández Frade, Patricia V. Fischer, Susana Llahí, Adriana Libonati, Liliana B. López, Ana Laura Lusnich, Lidia Martínez Landa, Laura Mogliani, Martín Rodríguez, Isidro Salzman, María de los Ángeles Sanz, Marina Sikora, Beatriz Trastoy y Perla Zayas de Lima) alcanza el más alto nivel internacional.

*Cristina Piña*

*Universidades Nacionales de Mar del Plata y Lomas de Zamora*

**Proaño-Gómez, Lola y Alicia del Campo, comp. *Travesías de paz y Campos de batalla*. Cádiz: Festival Iberoamericano de Teatro/ Sociedad General de Autores y Editores, 2004: 320 p.**

La mujer como portadora y generadora de paz, pero también la mujer como campo de batalla, sede de conflictos y contradicciones, y más que nada, la mujer como sujeto, constituyen la perspectiva de las autoras (actrices, críticas, escenógrafas, coreógrafas) reunidas en este libro, que es el octavo volumen de las ediciones del Festival Iberoamericano de Teatro en Cádiz, y que contiene las actas del VII Encuentro de Mujeres de Iberoamérica en las Artes Escénicas (octubre 2003).

Según las compiladoras, este libro “busca constituir un aporte al conocimiento de prácticas escénicas femeninas.” Partiendo de la premisa que “nuestra arma es la práctica teatral,” Lola Proaño-Gómez y Alicia del Campo presentan diez ensayos, ocho trayectorias personales, descripción de talleres y escenas de cinco textos dramáticos presentados durante el Encuentro.

Los ensayos están divididos en dos partes. La primera, “Campos de batalla,” abre el volumen con temas muy significativos como la pareja, el cuerpo femenino y el dolor. La “pareja desapareja” – tema constante en los últimos estudios de Jacqueline Bixler – es vista ahora a través de los montajes de dos textos de dramaturgas mexicanas: *Entre Villa y una mujer desnuda* de Sabina Berman y *Químicos para el amor* de Carmina Narro. Bixler relaciona varias teorías feministas al campo de batalla sexual y coincide con las dramaturgas en la dificultad de “definir el amor” y en “la dificultad de vivirlo como pareja.” La autora interpreta el tema desde el enfoque de la política cultural, porque ve a la pareja como el espacio donde se hace la guerra de los sexos, pero también como conflicto entre dos modos de vida y de ver la realidad. Laurietz Seda analiza la obra y la puesta en escena de *Paseo al atardecer* de la dramaturga puertorriqueña Teresa Marichal bajo la idea del cuerpo femenino como sitio de conflictos y contradicciones. La problemática que genera este conflicto es el ambiguo papel femenino: mujer-madre y mujer-profesional. Para Seda, la autora ve a la mujer “como un ser escindido entre su identidad y las expectativas socioculturales, una Medea moderna que desafía el modelo de la mujer abnegada” (60). Para Carola Recio el dolor es conocimiento en contra del olvido; es memoria. En su artículo, “La batalla está en mi cuerpo. Mujeres, escenarios y traumas,” Recio toma como motivos el monólogo *Desconcierto* de Diana Raznovich, el espectáculo-performance de Rocío Boliver *Cierra las piernas* así como textos de Griselda Gambaro y Fanny Buítrago entre otras, para redefinir el cuerpo femenino y los modelos/mecanismos de su presentación en el arte.

El segundo bloque de ensayos construye al sujeto femenino como “travesía de paz” desde la perspectiva de la mujer. Las voces de Eva, Helena, Leni Riefenstahl y otras mujeres históricas, lanzadas desde el escenario de un cabaret, hacen que la crítica Laura Borrás Castanyer reescriba la culpa femenina como libertad “para gozar de su cuerpo, para escoger un itinerario vital y para desarrollarse intelectualmente”

(80). George Woodyard presenta la voz de la mujer como víctima, apoyándose en tres textos de Víctor Hugo Rascón Banda (*La Malinche*, *Tina Modotti* y *La mujer que cayó del cielo*) y concluye que el dramaturgo mexicano enfatiza las relaciones interpersonales, la fragmentación de la familia y la violencia como fuerzas debilitadoras de la expresión femenina. La voz de la incertidumbre, el dolor y el conflictivo universo de los sujetos femeninos marginados en la sociedad mexicana es la óptica bajo la cual Ileana Azor comprende el texto y las puestas en escena de *DeSazón* de Rascón Banda. Siguiendo el proceso de transformación de la idea original del montaje, Azor reflexiona sobre el “mural oloroso” que representan tanto el texto de Rascón Banda como las versiones escénicas de María Bonilla y José Caballero, en las cuales quedó legible la esencia de las tres experiencias de vida y “el profundo sentimiento de tristeza y abandono que resume la situación de las tres protagonistas” (109).

“Trayectorias” vincula homenajes reales y virtuales a la actriz María Asquerino, un grupo importante de dramaturgas mexicanas, la vestuarista Delia Cancela y el proyecto “Magdalena Latina” para conservar la memoria de las artes escénicas en América Latina.

En la última sección, “La Creación,” se presentan escenas de los textos *Cabaret diabòlic* de Beth Escudé e Isabelle Bres, *Sancha, reina de Hispania* de Antonia Bueno, *Las trogloditas* de Marisa Martín Gil, *Cuando todo termine* de Itziar Pascual y *Shador* de Mónica Viñao, así como evidencias de instalaciones y exposiciones. Las instalaciones “E-Vírgenes” de M<sup>a</sup>. Angustias Bertomeu Martínez y Cristina Llorens Gisbert, con su concepto de “las ancianas indias que tejen en las mantas las enciclopedias de sus pueblos,” “El santuario estresado” de Diana Raznovich, donde la artista con sentido de humor amasa religiosidad con cotidianidad, lo sagrado y lo profano como signos de la actualidad y el montaje de Antonia Bueno sobre mujeres medievales con la idea de “la memoria como antídoto contra los espejismos” son sólo algunos de estos testimonios artísticos recopilados en el libro.

De esta manera se recupera en su totalidad lo ocurrido en este VII Encuentro de Mujeres de Iberoamérica en las Artes Escénicas, donde con el lenguaje teatral se construyeron campos, travesuras, memorias y esperanzas. Es meritorio el esfuerzo de las editoras en conformar una mirada a los múltiples campos de batalla desde los cuales el quehacer teatral femenino resignifica cotidianamente el ser mujer.

*Elvira Popova*

*Universidad Autónoma de Nuevo León*

**Ramos Perea, Roberto.** *El teatro puertorriqueño contemporáneo (1982-2003): Ensayos para una interpretación y otros escritos.* San Juan: Gaviota, 2003: 414 p.

Autor premiado nacional e internacionalmente de más de 70 piezas teatrales y director del Ateneo Puertorriqueño, Roberto Ramos Perea es una figura fundamental del teatro puertorriqueño actual. En este volumen de ensayos, al igual que en el anterior, *Perspectiva de la nueva dramaturgia puertorriqueña: Ensayos sobre el nuevo teatro puertorriqueño* (1989), Ramos Perea se concentra en el teatro estrenado desde los años ochenta, sobre todo el que el autor denomina Nueva Dramaturgia Puertorriqueña. De manera concreta, Ramos Perea localiza esta veta teatral en un contexto dramático que abarca su nacimiento en la época colonial y las etapas subsiguientes, así como las vicisitudes prácticas y las preocupaciones teóricas y políticas que acarrea este género en la isla. El ensayista aprovecha no solamente su perspectiva interna como dramaturgo, productor, director y actor, sino también su amplio conocimiento de la historia lejana y contemporánea de las tablas insulares.

La primera y más extensa sección del libro, "Ensayos para una interpretación del teatro puertorriqueño contemporáneo," define el quehacer del autor y sus coetáneos en relación al linaje local comenzado por los areitos taínos y las ceremonias religiosas afropuertorriqueñas y continuado posteriormente por figuras tales como Lorenzo de Angulo, quien emergió como primer dramaturgo local en el siglo dieciocho, y los decimonónicos Alejandro Tapia y Rivera y Eleuterio Derkes. Según apunta Ramos Perea, estos últimos reflejaron fervientes convicciones políticas y tuvieron que lidiar con una implacable censura; ambos factores se manifiestan en distintos grados en las actividades teatrales de pilares del siglo veinte, tales como Francisco Arriví, René Marqués y Manuel Méndez Ballester. Ramos Perea no sólo ha tenido experiencias semejantes con la censura y con el compromiso político, sino que también entabló con estas tres últimas figuras un diálogo, en gran parte literal, de índole formativa para su propia identidad como dramaturgo puertorriqueño. A su vez, su generación, de entre la cual recalca a Carlos Canales, José Luis Ramos Escobar, Abniel Marat y Teresa Marichal, se caracteriza en algunos casos por el activismo acendrado de finales de los años sesenta y procede a articular una dramaturgia de la palabra y de la imagen que matiza y a veces trasciende las inquietudes ideológicas iniciales.

La segunda parte encaja en este desarrollo cronológico y estético al delinear las bases de una dramaturgia llamada posmoderna por el autor. En ésta, Ramos Perea y sus congéneres comparten las sospechas internacionales con respecto a las grandes narrativas ideológicas en la medida en que ven las contradicciones de los mitos nacionales locales y articulan, en cambio, visiones más personales y correspondientes a una multiplicidad de identidades antes acalladas por las ópticas homogeneizadoras. Un poco a modo de ejemplo de esta tendencia, la tercera sección aglomera ponencias y ensayos en los cuales el autor expone elementos de la teoría

de composición teatral. Si bien adopta la autoridad magistral que le confiere su extensa obra, en vez de reproducir metanarrativas nacionales, el autor centra su exposición en la búsqueda individual y en el cultivo de elementos técnicos como la imagen, el diálogo y el conflicto.

Las siguientes dos partes elaboran elementos anunciados en las secciones anteriores. El cuarto segmento, por ejemplo, documenta la coartación de la libertad de expresión que ha sufrido el teatro en Puerto Rico a través de la censura moralista del teatro erótico, de la ley que obliga a los actores a colegiarse y de la ley que exige descuentos para los espectadores mayores de sesenta años a expensas de los productores. Asimismo, la quinta sección afina su diálogo con Marqués, Méndez Ballester y Arriví, recordando extensamente sus interacciones con ellos, analizando piezas de éstos o recordando obras que el mismo Ramos Perea dirigió, con particular énfasis en *La carreta*, *Los soles truncos*, *Tiempo muerto* y *Vejigantes*. A su vez, las últimas dos partes ahondan en el mundo político y cultural en el cual se enmarca el teatro puertorriqueño, sobre todo el del autor. La sexta sección documenta los pensamientos de Ramos Perea sobre la figura del intelectual dentro de la industria local del libro, sus esfuerzos por desarrollar una colección amplia de cine puertorriqueño, así como la historia teatral del pueblo de Arecibo. Por su parte, la séptima sección recoge ponencias públicas en las cuales el autor diserta sobre temas tales como el papel de las artes escénicas en su pueblo natal, Mayagüez, y figuras del mundo teatral nacional.

Por la amplitud del material recogido en él, este tomo viene a rellenar de forma amplia el alarmante vacío documental sobre el teatro puertorriqueño. Entre los lectores que sacarán partido de este volumen sobresalen los historiadores del teatro insular y en particular los interesados en la obra de Ramos Perea y sus colaboradores. Igualmente, los estudiosos de la relación entre la cultura y la política en Puerto Rico podrán aprovechar los análisis que hace el autor sobre las distintas posturas ante la identidad nacional, la responsabilidad del intelectual y la historia de la censura en la isla. Por último, con su énfasis en el elemento concreto de la composición y en las facetas más prácticas de la representación, este libro contribuye a darle un matiz tangible al teatro, a convertirlo en un hecho vivido dentro de la realidad puertorriqueña. Hay que esperar, por consiguiente, que la amplitud del público lector implícito y lo sustancial de la visión dramática de este libro estén abriendo más las puertas del teatro nacional de manera que éste se llene algún día y sobreviva.

*Roberto Irizarry*  
*Colorado College*

Villegas, Juan. *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*. Buenos Aires: Ediciones Galerna, 2005: 320 p.

The design of a satisfactory historical model has been the challenge for three or more generations of Latin American theatre scholars, as each has addressed the selection of a body of work that best represents the systems of dramatic production as a form of cultural discourse and social practice. Villegas and other scholars have critiqued the elitist, predominantly Eurocentric character of the critical discourse most influential in the construction of the canon of dramatic literature.

Villegas has also been instrumental in bridging the divide between North American academia and Latin American research circles and in extending the scope of Latin American theatre studies in North America through a collaborative network of conferences and seminars and in his many years at the helm of *Gestos*. His latest book, evidence of this fruitful collegiality, examines the formation of an aesthetic and of social consciousness through theatrical practices of various sorts (called “theatricalities,” for want of a better word), addressing the absence/exclusion of extra- or para-canonical praxis (from ritual drama and the dramatic values of rituals, to theatre practice of primarily political and educational functions, to performance artists).

In this welcome, lucid critique of earlier generational, thematic and historical approaches, Villegas builds on the most recent histories of Latin American theatre and performance by focusing more closely on the synchronic connections between dramatic literature written by and for the hegemonic sectors and the marginal cultures (e.g., subordinated ethnicities) or counter-hegemonic cultures (e.g., labor) that might have marked that literature.

This book is structured around four categories of theatrical discourse: the hegemonic, the marginal, the displaced, and the subjugated or prohibited, all of which the author rethinks through a periodization of the “systems and subsystems of theatre and theatricality.” Detail is not lacking, and the comparatist will find numerous gems and useful distinctions throughout the book.

There is a palpable presence throughout the book of specialists on countries, genres, even authors, in verbatim quotations that occasionally stand out. The reader might also be struck by the fact that the author makes short shrift of some dramatic works while dwelling extensively, in a few cases, on the plot or characters of others, which at times makes the book rather like a journey on a freighter with shifting ballast. Although tighter editing might have made for a more seamless read, it is a minor concern given the author’s skill in navigating between his overarching theoretical proposition and concrete specifics.

This reviewer was disappointed by the absence of certain works that represent significant counter-hegemonic strains of writing within the modern canon – e.g., Arrivi’s 1950’s Puerto Rican trilogy about racial identity (of which *Vejigantes*

is arguably the most famous), or Ramos's *Tembladera* (1916), considered to be the first outstanding national drama in Cuba. Included instead are some very contemporary, lesser-known works representing trends whose importance may not meet the test of time. However, the very need to make the difficult selections ultimately emphasizes the scope and richness of the Latin American repertoires, as well as the difficulty of balancing a conventional canon of national classics with the introduction of newer counter-hegemonic voices.

An undaunted handling of the challenge continues to inform the work of Villegas and of the research groups he has headed at the University of California at Irvine and the one headed by Osvaldo Pellettieri in Argentina (which published this volume as part of its Theatre Studies collection).

*Judith A. Weiss*

*Mount Allison University*