

## Book Reviews

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

Este libro, perteneciente a la colección “Cuadernos de teatro” y publicado por Nueva Generación y la Universidad de Buenos Aires, es el producto de un seminario de cinco clases sobre teatralidad dictado por Josette Féral en la Universidad de Buenos Aires en el año 2001. Estas cinco clases se complementan con dos artículos más (anexos) que profundizan en los puntos tratados en las clases y ayudan a darle forma al libro. Cada clase o pequeño capítulo analiza alguna noción relevante a la teatralidad: “La teatralidad”; “La vida como teatro”; “Teatralidad y realidad”; “Teatralidad y percepción: El rol del espectador” y “La historia del concepto: origen.”

Féral, profesora titular del Departamento de Teatro en la Universidad de Quebec, es autora de múltiples libros y artículos sobre teoría teatral. Comienza señalando que ha estado años investigando este concepto tan difícil de delimitar y definir. Afirma que en este libro se ocupará sólo de la teatralidad escénica y no de la textual y que, por lo tanto, su finalidad es “aprehender bien el concepto de teatralidad en las distintas formas que adquiere en la representación” (9). Para ello procede a profundizar, analizar y clarificar, señalando que cuando nos preguntamos sobre la teatralidad, en realidad cuestionamos el teatro mismo. Comienza con un número de preguntas claves, como ¿qué es teatralidad? ¿cómo definirla? ¿cómo reconocerla cuando está presente? Es decir, presenta una serie de interrogantes que no sólo se relacionan con el teatro sino que también abarcan distintos campos como la antropología, las ciencias sociales y la política—disciplinas artísticas como no artísticas, puesto que se trata de un fenómeno no sólo teatral. Como ella misma señala, la teatralidad, más que una práctica estética, está en el origen de toda práctica estética.

Féral afirma que la teatralidad es un producto y también un proceso. Identifica dos tipos de aproximación metodológica: la “deductiva” que comienza con la observación para después “deducir” de ella las reglas, y la “inductiva” que se relaciona con la práctica. Utilizando el método deductivo y, por medio de elucubraciones, preguntas, respuestas y ejemplos analizados en su interacción con los alumnos, se adentra en esta disciplina. La investigadora llega a la conclusión de que se debe distinguir entre la teatralidad y lo que hace que ésta exista, y que la teatralidad es un concepto de características múltiples: es el resultado de

convenciones sociales; está determinada históricamente; presupone un acuerdo entre el actor y el espectador; es un modo de percepción a partir de un punto de vista determinado; debe haber un conocimiento de la intención del teatro en el espectador; el espacio, la espectacularidad y el encuadre son vehículos de la teatralidad. Es, ante todo, un proceso que se concretiza a través del sujeto, a través de la mirada del espectador, la que es siempre doble al percibir lo real y la ficción. Es, en última instancia, “el resultado de una voluntad definida de transformar situaciones o retomarlas fuera de su entorno cotidiano para hacerlas significar de manera diferente” (44).

Particularmente interesante resulta la quinta “clase,” en la cual se presenta la historia de la teatralidad y cómo se ha entendido a lo largo del tiempo, sobre todo durante el siglo XX. Así, la palabra “teatralidad” designa, según los distintos enfoques y/o perspectivas, algunas características del fenómeno teatral que implican el descubrimiento de signos específicos, un fenómeno ligado a la percepción del sujeto.

El primer anexo, “Mímesis y teatralidad,” desarrolla la conexión entre teatralidad y mimesis. Es decir, explora la relación, a menudo difícil de dilucidar, entre el teatro como ficción (arte) y lo real. Su conclusión es, también, múltiple; son dos conceptos amplios y ambiguos que desbordan el dominio de las artes y que dependen de la perspectiva del individuo. Son dos modos de funcionamiento fundamental del ser humano, ambos indisociables de la noción filosófica de representación sostenida por el texto, la actuación y la historia. Sin embargo, menciona también las diferencias: “la teatralidad insiste sobre lo lúdico allí donde la mimesis tiende más bien a poner el acento sobre su relación con lo real” (87). El segundo anexo, “La teatralidad,” recapitula, pero esta vez con mayor organización y con alguna información más, lo que se trató en las cinco clases.

El texto de Josette Féral es un libro que reproduce, sin mayores pretensiones o correcciones, las sesiones de clase sobre un concepto que definitivamente necesitaba ser desglosado para poder entenderse a cabalidad. Es un texto indispensable para entender la teatralidad y una excelente primera aproximación para estudiantes y críticos teatrales debido a su sencillez teórica y su multiplicidad de ejemplos.

*M<sup>a</sup>. Teresa Sanhuesa*  
*Wake Forest University*

**Rodriguez, Antoine.** *Un siglo urbano en breve. El D. F. de Emilio Carballido.* Xalapa: Universidad Veracruzana, 2005: 263 p.

El dramaturgo Emilio Carballido es un autor dramático que ha producido obras de teatro de gran calidad. Dramaturgos hay muchos, pero pocos son los que conocen al derecho y al revés la escena. Para escribir teatro no solamente hay que dominar las reglas literarias sino palpar la acción dramática, el ritmo y el *tempo* que modulan la relación interna de una obra para comunicar al receptor el discurso, por

partida doble, que el autor quiere hacerle llegar a través de los personajes y las acciones. Una muestra de este ejercicio son las cincuenta y dos obras en un acto que han sido publicadas parcialmente por varias editoriales y que acaban de aparecer todas juntas en la editorial Fondo de Cultura Económica.

Sobre estas obras el investigador francés Antoine Rodriguez ha realizado un cuidadoso estudio. El nominativo “siglo” se refiere al número de las obras en un acto que son cincuenta y dos, que a su vez equivale al número de años de un siglo mexicana, al que Carballido alude al referirse a ellas. Idea que no es nada fortuita porque el dramaturgo comenzó a escribir las obras de este ciclo en 1958 y las terminó en el año 2000. Cincuenta y dos años, cincuenta y dos obras. El número es cabalístico.

Rodriguez organiza su texto en nueve capítulos que le sirven para explicar su tesis y desarrollar el estudio sobre las obras y sus personajes, los espacios, los temas y la estructura de las *anécdotas*, las que subdivide en muerte, amores y política. En los primeros capítulos explica el concepto de *anécdota* para aproximar el término a la mimesis costumbrista. De entrada califica al dramaturgo Carballido como un autor costumbrista. El propio Carballido ha dicho que en realidad tiene muy poca obra costumbrista, pero la mirada de Rodriguez en este sentido es importante porque es la mirada de un investigador francés. Se trata de su propia lectura y la consideración de que la anécdota es la sustancia de la obra.

El desglose de los subtemas nos presenta la variedad en su tratamiento teatral. Por ejemplo, el tema de la muerte incluye la muerte nostálgica, la fantaseada, la reactiva, la revolucionaria, la festiva, la periodística, la infanticida, la que une, la represiva y la urbana. El amor trata el amor adolescente, el amor que duele, el huidizo y el lúdico. En el tema de la política considera la nacionalización del petróleo, las inversiones extranjeras, la retórica del discurso oficial, el censo industrial, la lucha contra la corrupción, la educación y las manifestaciones estudiantiles del 68.

En las conclusiones el autor nos confirma su concepto de anécdota en las obras— ancladas en prácticas sociales locales y circunstanciales—, tomando en cuenta las experiencias vivenciales de los personajes que provienen de la clase media y del amplio proletariado defenido. Nos dice que las anécdotas, “Se construyen mediante un proceso mimético-costumbrista que oscila entre la valoración de unos cuadros tradicionales de la vida cotidiana y popular del D. F. que han ido marcando el imaginario colectivo.” Al final reconoce que las obras son ante todo actos teatrales que no dejan al receptor indiferente.

Rodriguez nos ofrece una cronología de obras en fichas que contienen los personajes y el espacio y el tiempo en los que se ubica cada obra, una bibliografía de obra en general y otra de las obras en un acto que trata, así como una selección de libros y ensayos sobre el teatro del dramaturgo en cuestión. Damos la bienvenida a este libro que ayuda a comprender las obras en un acto de Emilio Carballido.

*Socorro Merlin*

*CITRU (Centro de Investigaciones Teatrales Rodolfo Usigli)*

**Schmidhuber de la Mora, Guillermo. *Apología de Rodolfo Usigli. Las polaridades usigianas*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2005: 132 p.**

En 2005, año del centenario del natalicio de Rodolfo Usigli (1905-1979), Guillermo Schmidhuber publicó su libro *Apología de Rodolfo Usigli*. Al hacerlo no sólo satisfizo un deseo personal acariciado “desde hace más de una década” sino que también cumplió con las expectativas inherentes en el sabio adagio que dice que a los escritores no hay que conmemorarlos sino leerlos. Schmidhuber hace un balance crítico de “los cuatro géneros que [Usigli] cultivó como creador: ensayo, poesía, narrativa y teatro.” Autor de múltiples artículos y capítulos con estudios críticos sobre la obra de Usigli y una reconocida influencia usigiana en su propia obra dramática, Schmidhuber realiza en este libro conmemorativo una meritoria labor que es tanto gesto celebratorio como demostración de su profundo y acucioso conocimiento de la obra de Usigli. Sin embargo, a pesar de sus buenas intenciones, este estudio que propone una cobertura exhaustiva y metódica de todos los géneros practicados por Usigli, en su realización no alcanza a cumplir del todo su cometido. Tal como lo señalara Luis de Tavira, por la erudición y vastedad de su obra completa, a Usigli “le haría falta un Alfonso Reyes” para leerlo y estudiarlo en profundidad. En *Apología de Rodolfo Usigli* Schmidhuber hace un esfuerzo digno pero insuficiente por abarcar la compleja e inasible inmensidad del pensamiento teórico y ensayístico, la poesía, la prosa narrativa y el drama que dejó Usigli.

El libro está encabezado por una introducción y un proemio seguidos por seis capítulos (él los denomina “calas críticas”) que corresponden a cada uno de los géneros desarrollados por Usigli en su obra total. En la breve introducción Schmidhuber explica la motivación que lo empujó a ejecutar este proyecto, dejando constancia de una entrevista definitiva con Usigli en 1979 y de su relación personal con varios coetáneos del dramaturgo (Margarita Mendoza López, Elena Garro, Octavio Paz, Juan José Arreola, Sergio Magaña, Rafael Solana, Luis G. Basurto, Vicente Leñero y muchos más) y cuyas opiniones y comentarios sirvieron de base para el libro. El proemio tiene un carácter estrictamente biográfico e incluye abundante información sobre la carrera artística y profesional del dramaturgo, además de un poema de Usigli sobre “la desolación de existir” y una traducción suya de un poema de T.S. Eliot sobre la muerte.

El primer capítulo está dedicado al análisis de las múltiples reflexiones que hizo Usigli sobre la teoría, la historia y la práctica del quehacer teatral, sobre la sociología y la psicología del mexicano y, en especial, sobre la identidad cultural de su país, todo esto en un cúmulo múltiple de estudios monográficos, manuales, prólogos y epílogos. De esta sustancial producción ensayística Schmidhuber destaca, entre otros, el libro dedicado al dramaturgo novohispano Juan Ruiz de Alarcón. En el capítulo II, Schmidhuber pondera los méritos del acervo poético dejado por Usigli. Citando a José Emilio Pacheco, editor y prologuista de uno de los dos volúmenes que hay de la poesía de Usigli, Schmidhuber recalca la importancia que tuvo la creación poética en toda la vida del dramaturgo. El tercer capítulo, sobre la prosa narrativa de Usigli, se concentra en la discusión de dos obras: *Ensayo de un crimen* (1944), “la primera novela urbana que pretendió y logró pintar los espacios y los

habitantes de las colonias centrales de la ciudad de México,” y *Obliteración* (1973), “un cuento de misterio de largo aliento cuyo verdadero protagonista son las palabras y los espacios pincelados.” Según Schmidhuber, por la fecha de escritura, este “texto pionero” (iniciado en 1949) “es un antecesor del realismo mágico.”

Los capítulos IV y V están dedicados a la producción dramática de Usigli y por su extensión y por la calidad de la documentación se les puede considerar como los más interesantes y útiles. El primero rastrea metódicamente “el itinerario ... de las 39 obras dramáticas escritas por Rodolfo Usigli a partir de *El apóstol*, de 1931.” Siguiendo un orden cronológico y basándose en categorías propias, además de las agrupaciones de los textos que hizo Usigli, el análisis de cada una de las obras dramáticas incluye un bosquejo de la trama, los detalles sobre su escritura y escenificación y comentarios sobre el tema y la construcción de los personajes. Dada la importancia que tuvo la tragedia en la teoría y la práctica dramática usigliana, el autor de este libro aprovecha para constatar el impacto que el género trágico tuvo en la obra de Usigli y comparar el mismo fenómeno en la obra de dos dramaturgos españoles – Antonio Buero Vallejo y Alfonso Sastre. El capítulo VI le sirve a Schmidhuber para intentar un análisis comparativo de toda la obra de Usigli en base a “polaridades” que, según él, constituyeron “las fuerzas determinantes de la cosmovisión usigliana.” En este esquema interpretativo (que va acompañado de un diagrama) caben polaridades “ético-sicológicas,” “sociales” y “estéticas” supuestamente aplicables a todo lo escrito por el dramaturgo estudiado. El libro se cierra con un capítulo titulado “Aprecios y reflexiones” en el que Schmidhuber subraya la importancia de la obra total de Usigli (“el mejor dramaturgo mexicano y el más leído en el extranjero entre los dramaturgos latinoamericanos”), pero de paso hace un balance negativo de los muchos obstáculos que tuvo que enfrentar durante su carrera como dramaturgo, intelectual y artista.

Lo que dificulta la lectura de este libro es la naturaleza dispareja y subjetiva del análisis interpretativo y, en especial, la falta de cuidado e intervención editorial. Hay numerosos errores de escritura (el uso repetido de la palabra “verídico” en vez de “verdadero,” el deletreo incorrecto de Irvine, Revel [el protagonista de *4 Chemins* de Usigli], Frisch, Baudelaire y Peter Beardsell, entre varios otros), omisiones (en el capítulo IV falta el texto de Peter Beardsell entre los libros que “sobresalen”), inconsistencias (hay simultáneamente “39” y “cuarenta” obras de Usigli) . Los criterios evaluativos de este libro (por ejemplo, la comparación entre Usigli, Buero y Sastre y las “polaridades” como claves interpretativas) son irregulares e incapaces de cubrir y esclarecer la rica y amplia complejidad de la obra usigliana. Aunque al final aparece una lista de todos los textos publicados por Usigli (y una lista de los textos escritos por Schmidhuber sobre él) y el estudio lleva numerosas citas bibliográficas al pie de la página, hace falta una lista de obras consultadas y una bibliografía crítica completa.

En suma, *Apología de Rodolfo Usigli* es una contribución oportuna a la celebración del centenario de Rodolfo Usigli. Es, además, un libro interesante que podría ser de utilidad para el especialista. El lector interesado podrá encontrar en él una visión global de la obra de Usigli que aunque surge de un enfoque teórico y metodológico débil, sí logra presentar un caudal apreciable de observaciones válidas

sobre un autor y un período importantes en la historia del teatro mexicano del siglo XX.

Ramón Layera  
Miami University, Oxford, Ohio

**Ubersfeld, Anne. *El diálogo teatral*. Trad. Armida María Córdoba. Buenos Aires: Galerna, Colección Teatrológica, 2004: 240 p.**

El título original de esta obra, *Lire le Théâtre III. Le Dialogue de Théâtre*, alude a dos volúmenes previos con el mismo nombre y un subtítulo, también traducidos al español como *Semiótica teatral* (Madrid: Cátedra, 1989), y *La escuela del espectador* (Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1997). De esta manera, Ubersfeld completa una trilogía, que podría ampliarse a otros volúmenes, en los que explora las ramificaciones de la semiótica teatral postulada en el primer volumen. En este caso se trata de un aspecto esencial del hecho teatral que, sin embargo, ha perdido relevancia en los discursos teatrales contemporáneos, tal vez a raíz de la rebelión vanguardista encabezada por Artaud contra la literatura dramática y del lugar predominante que ha adquirido la escritura escénica. No obstante, para Ubersfeld las estructuras verbales en el teatro continúan siendo fundamentales, aunque ya no pueden ser limitadas a su carácter meramente literario. Ubersfeld propone el diálogo como instrumento de comunicación teatral en el sentido amplio de la palabra, entre el emisor triple: escritor-personaje-actor, y el igualmente triple receptor: personaje-actor-espectador. De esto se desprende que la palabra teatral no consiste en simples enunciados, sino en un complejo semiótico que ella procede a examinar poniendo énfasis en el carácter principalmente dialógico del teatro.

Como Ubersfeld señala, el procedimiento analítico sigue un procedimiento pragmático que, citando a Greimas y Courés, “apunta a poner en evidencia las condiciones de la comunicación,” incluyendo la dimensión cognitiva (16). De ahí que su estudio se realice a través de dos ejes, uno que tiene que ver con los tipos de diálogo teatral, y otro con las formas que adquiere bajo diferentes condiciones pragmáticas y que ocupa los siguientes capítulos. El desarrollo del trabajo de Ubersfeld resulta, pues, no sólo bien estructurado, comenzando con las formas elementales como el monólogo hasta la complejidad de la enunciación teatral entre varios interlocutores, sino también iluminador al incorporar entre las condiciones de enunciación las diferentes dimensiones del acontecimiento teatral (tiempo, espacio, etc.) las cuales, desde la perspectiva dialógica, alimentan y son alimentadas por el carácter del diálogo.

Resulta particularmente interesante el desarrollo que se realiza a partir del capítulo cuatro, donde Ubersfeld explora la relación entre la voz del autor con la del personaje y la del intérprete, intentando responder a la pregunta “Cuando ‘se’ habla en el teatro, ¿quién habla?” (55). Para ella, “el dramaturgo es responsable de la totalidad del texto dramático, pues es él quien lo escribe, pero no de un enunciado particular producido por un personaje; al personaje le es confiada la responsabilidad de todos los enunciados que llevan en adelante su nombre” (55-56). En este sentido, es

precisamente la adquisición de una voz personal lo que literalmente crea al personaje, en tanto que la voz del autor desaparece por completo. Sin embargo, el personaje mismo no está plenamente determinado por las condiciones de enunciación (tiempo, espacio, habla). En los siguientes capítulos Ubersfeld señala los diferentes factores que entran en juego para hacer que los enunciados se conviertan en verdaderos “actos del habla,” siguiendo a Austin y, por lo tanto, en formadores y definidores el personaje. No obstante, a pesar de que la autora construye la triada comunicativa en términos de autor-personaje-actor, es poca la atención que se le presta a este último, aunque sí menciona que la indeterminación del personaje tiene por objeto dejar la construcción de su expresión completa en el trabajo del actor y la puesta en escena.

En efecto, para Ubersfeld, el diálogo es sólo uno de los factores que intervienen en la construcción del fenómeno teatral, ya que “Es la invención de los actos escénicos la que, uniendo lo visual y lo lingüístico, crea verdaderamente la percepción teatral; a cada instante de la representación se construye esa relación entre lo hablado y lo mostrado, la palabra y el gesto” (154).

El abordamiento sistemático y progresivo del tema es profusamente ilustrado en el texto con referencias concretas al manejo de la enunciación en obras específicas, lo que enriquece aun más la exposición, y concluye con un apéndice que abunda con ejemplos particulares. Esto hace que el trabajo de Ubersfeld tenga la rara virtud de ser una reflexión teórico-práctica sobre el diálogo, a la vez que un excelente manual pedagógico para la formación teatral, lo que hace que su traducción y su difusión sean un gran acierto en beneficio de los amantes del teatro de habla española.

*José Ramón Alcántara Mejía*  
*Universidad Iberoamericana*

***Colombian Theatre in the Vortex: Seven Plays.* Ed. Judith A. Weiss. Intro. María Mercedes Jaramillo. Lewisburg: Bucknell UP, 2004: 217 p.**

Esta colección, compilada y en su mayoría traducida por Judith Weiss, reúne siete piezas teatrales de destacados dramaturgos colombianos contemporáneos. Cada una de las obras refleja con patente veracidad las narrativas personales, las experiencias de vida y las complejas relaciones de poder entre los diferentes segmentos políticos y sociales dentro de un país que, a través de los años, ha sido marcado por la corrupción estatal, el narcotráfico y la violencia. Los temas y situaciones que aquí se tratan, sin embargo, no dejan de ser universales en su representación de los problemas que afectan a toda sociedad moderna.

Las obras abarcan de 1966 a 1997 y, según indica Weiss en la introducción, los textos de la primera década reflejan un período de optimismo revolucionario, mientras que aquellos de los últimos años pueden interpretarse como una crónica de la desintegración socio-política del país. En cada una de las obras no sólo se nota la intención de los dramaturgos colombianos por deconstruir los mitos nacionales que impiden el avance de los procesos de democratización, sino también un marcado

interés por cuestionar los mecanismos que hacen de la corrupción y la violencia prácticas diarias en la vida de los colombianos.

Además de la introducción y una bibliografía de fuentes primarias y secundarias, el texto contiene un puntual ensayo de María Mercedes Jaramillo en el que se detalla la evolución del teatro colombiano. Jaramillo aporta información actualizada sobre las escuelas y los grupos de teatro independiente de mayor relevancia, entre los que se destacan El Teatro Popular de Bogotá, La Candelaria, Acto Latino y Teatro Experimental de Cali. Para facilitar la interpretación por parte de los lectores, cada una de las obras incluye datos de los autores y de los textos y un breve comentario crítico sobre la situación histórica nacional al momento de escribirse la obra.

Tal como nota Weiss, tanto *Soldiers* (1966) [*Soldados*, creación colectiva] como *Old Baldy* [*El Monte Calvo*], por Jairo Aníbal Niño, recrean períodos cruciales de la historia del ejército colombiano en los que se satiriza y se cuestiona su función dentro de la sociedad. Basada en la novela original de Alvaro Samudio Cepeda, *La casa grande* (1962), *Soldiers* recrea los dramáticos enfrentamientos entre el ejército y los sindicatos durante la huelga de 1928, los que concluyen con la masacre de cientos de trabajadores de la United Fruit Company en la región bananera del país. Gran parte del diálogo entre los soldados ha sido tomada de la novela y sirve para contrarrestar los textos documentales (cartas, telegramas, órdenes y discursos) que se incluyen, y con los cuales se representa la tensa dinámica entre los segmentos involucrados.

*Old Baldy* (1966), por otra parte, se enfoca en las vicisitudes y las precarias condiciones de vida de los veteranos de la guerra de Corea. En las notas que introducen el texto se menciona que la obra fue publicada a sólo trece años de firmado el armisticio, y que *Old Baldy* fue el sitio de una cruenta batalla que tuvo lugar entre 1952 y 1953. Tanto la dinámica entre los personajes como la patética condición en la que se encuentran son semejantes a las de Vladimir y Estragón en *Esperando a Godot* de Beckett. Sebastián —un veterano de guerra— y Canuto [Whistler]—un payaso que es a la vez músico—esperan la llegada del Coronel, quien finalmente se hace presente sólo para empeorar su situación. *Old Baldy* contiene una intensa dosis de sarcasmo que nos conduce a la reflexión crítica sobre los discursos de poder, y nos presenta, a la vez, una perspectiva única de la complejidad emocional y psicológica del ser humano en situaciones límite.

*Lucky Strike* (1980) [*Golpe de suerte*] y *Roadhouse* (1988) [*El paso*] de Santiago García y El Teatro la Candelaria son, según se indica, dos de las primeras obras en presentar al público la nueva identidad de Colombia como uno de los países claves dentro del mundo del narcotráfico internacional. En ambas obras se demuestra la desintegración moral y la corrupción de personajes estereotipados a través de una serie de estilos y técnicas, como, por ejemplo, el melodrama, la opereta y la telenovela. *Pilot Project* [*Proyecto piloto*] de Enrique Buenaventura continúa el tema de la deshumanización reflejada en *Roadhouse* al presentar un microcosmos en el cual los valores se hallan invertidos y los personajes se convierten gradualmente en ratas.



*The Orgy* (1970) [*La orgía*], otra obra de Buenaventura, se asemeja a la dramaturgia de Jean Genêt en su reflexión de los aspectos más extraños y grotescos de la existencia humana. Mediante situaciones que oscilan entre lo real y lo absurdo, el argumento revela los patéticos ardides de una mujer vieja quien manipula psicológicamente a un grupo de pordioseros para dar rienda a sus delirios de grandeza. La obra presenta una clara alegoría sobre la codicia, la irracionalidad y la compulsividad de relaciones basadas en la necesidad y la dependencia.

En *Femina Ludens* (1995), idea original de Nohora Ayala, se combinan canciones y poesía con humor, parodia y juego con el fin de desarticular los mitos femeninos de amor, maternidad y fidelidad y, a la vez, desmitificar los papeles genéricos y sociales que limitan el potencial femenino.

El corpus literario incluido en esta antología aborda un amplio espectro de temas en los que se representan con creatividad el comportamiento, los conflictos y las emociones de la sociedad colombiana moderna. Sin embargo, como ya se ha mencionado, la temática de las obras es de índole universal. Las diversas formas de expresión artística que aquí se manifiestan hacen de la experiencia dramática una práctica catártica que recrea, con agudo sentido del humor y de realismo, las contradicciones y los desafíos de estar vivos.

*María Claudia Andre*  
*Hope College*

**Zatlin, Phyllis. *Theatrical Translation and Film Adaptation: A Practitioner's View*. Topics in Translation 29. Clevedon, U.K.: Multilingual Matters, 2005: 222**  
**p**

Phyllis Zatlin's text is an excellent resource for amateur drama translators interested in learning useful approaches and techniques regarding the mechanics of theatrical and film translation. As the preface indicates, Zatlin has been a professor of Spanish literature for forty years, with a specialization in the field of contemporary theatre. Through the years she has worked as a translator of Spanish and French into English, and several of her translations have been performed by professional and university groups. She has also directed numerous theses in translation that have subsequently been either staged or published, and since 1998 has been the general editor of *Estreno Plays*, a series that features translations of contemporary Spanish dramaturgy.

The book is divided into eight chapters, each introducing practical methodology and theoretical approaches drawn from well-known authors and translators, such as Susan Bassnet, André Lefevere and Robert Wechsler, and from personal interviews and correspondence that Zatlin maintained with translators, directors and actors from the United States and Europe. In addition to the brief questionnaire that Zatlin used to compile practical examples for some of the chapters, the book contains a general bibliography and an index. Chapter I, "In Theatrical Translation, There is No Lack of Conflict," focuses on the lack of resources and theoretical studies in the area of theatrical translation. Zatlin considers the

contributions of comparative linguistics as a framework for translation theory and deals with issues of censorship and copyright. Chapter II, “Out of the Shadows: The Translators Speak for Themselves,” concerns the translator’s authorial voice and the extent to which theatrical translations need to be adapted for a specific audience in order to be successful. For example, quoting Phillip Bohem, Zatlín recommends, “All translations are adapted to an audience during performance. The more attuned the translator is to a given production, the more finely focused the translation will be to begin with. This gives a chance for rehearsals to start from a more advanced position which allows time for more rehearsing and less revising” (30). This chapter also stresses the need for a translator to be available during production and, if possible, to become involved during rehearsals. In chapter III, “Networking: Collaborative Ventures,” Zatlín discusses the importance of having an agent or contacts with directors, actors, publishers, and producers in order to have one’s works staged or published and to establish a solid reputation as a theatrical translator. “Practical Approaches to Translating Theatre” and “Variations on the Bilingual Play Text” provide practical information on writing styles, terminology, rhythm and formatting. Other topics covered in these chapters include: choosing the right version of the text to translate; linguistic sensitivity to the lexical innuendos of challenging texts (such as literary classics); translation of opera scripts and musical comedies; bilingual as well as interlingual translation (adaptation of classic texts to contemporary language); and creative approaches to plays written in dialects or containing colloquialisms, puns and local expressions. The last three chapters—“Titling and Dubbing for Stage and Screen,” “On and Off the Screen: The Many Faces of Adaptation” and “From Stage to Screen: Strategies for Screen Adaptation”—concentrate on the mechanics of film adaptation of plays. While teaching a graduate seminar on literature into film, Zatlín noticed the similarities between play translation and adaptation theory: “At the fidelity end of the scale, the goal in translating a play to a second natural language or transforming it for the screen is to carry the source text over into that other language with dynamic equivalence” (x). In these sections, readers are not only introduced to the world of off-screen protagonists—ghost writers and translators, as well as dubbing and subtitling specialists—but also provided with a number of strategies and useful recommendations on how to transform a play into a movie.

Although Zatlín’s book, as described in her own words, “is intended as a point of departure, not an all-inclusive study of a complex subject” (ix), it constitutes an outstanding contribution to the study of theatrical translation and is an essential tool for prospective theatre and film translators as well as professors and students of literary translation.

*María Claudia Andre*  
*Hope College*