

Book Reviews

Adame, Domingo. *Elogio del oxímoron. Introducción a las teorías de la teatralidad*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2005: 525 p.

Con este recuento y puesta al día de las teorías de “lo teatral,” estamos ante la aventura titánica del investigador que pone a mano, en lengua española, una profusa reflexión a partir de la sustancia y contexto del drama. El oxímoron transita de simple figura retórica en todo un sistema de configuración literaria (y aquí espectacular) que se extiende por los niveles de la concepción y funcionamiento de la teatralidad.

En este extenso documento, Adame se ha obligado a un recuento de las cualidades de correspondencia entre el hecho de la condición representacional y los diversos campos del conocimiento filosófico (Teatralidad y epistemología), de las relaciones signícas (Teatralidad y semiótica), del devenir Adhumano mediante las prácticas sociales (Teatralidad y cultura), del artificio creativo que se pone en juego para la concepción del texto (Teatralidad y dramaturgia) y de la fase ilusionista y espectacular (Teatralidad y escena). Sobre estos cinco ejes se erige uno de los más serios estudios teóricos que se han escrito en México respecto a la naturaleza del drama, ya por la observación al detalle, ya por la apuesta hacia los conceptos y las cualidades dramáticas ante los ojos más rigurosos de la modernidad.

Adame se instala en la compleja perspectiva de apreciar y desentrañar el fenómeno del teatro desde una perspectiva teórica que permite considerar los avances – desde el rigor de la academia – de otros teóricos, especialistas e investigadores que han hecho sus aportaciones en el panorama mundial. Muchos de los autores aquí mencionados son incomprensiblemente todavía inaccesibles en nuestro contexto, razón por la que esta publicación se convierte no sólo en instrumental de consulta que puede satisfacer la curiosidad del iniciado mediante una visita efímera, sino también como herramienta de continua aplicación en los trabajos universitarios.

La complejidad del fenómeno teatral ha abierto numerosos debates respecto a su esencia, funcionalidad, interdisciplinariedad y espacio liminal de correlaciones

que van más allá del planteamiento binario. La teatralidad como sustancia y la representación como forma han llamado el interés de estudiosos formados en otras disciplinas que van marcando novedosos caminos que permiten explorar los alcances ilimitados de la aventura del teatro. Desde Nietzsche y su mirada hacia el origen de la tragedia, hasta Freud, quien “introdujo una aproximación al personaje a través de su teoría de psicoanálisis y no sólo a los personajes de la tragedia griega... sino también a las protagonistas de los dramas de Ibsen” (15). Desde Duvignaud y su perspectiva del teatro como práctica social hasta Mijaíl Bajtín y sus estudios respecto a la expresión carnavalesca que permite reinterpretar la farsa y apreciar los alcances paródicos e irónicos de la expresión humana. También se incluyen: Gramsci y el debate respecto a la concepción hegemónica de la cultura popular con énfasis en la dirección intelectual y moral más que en la dominación del Estado; Bourdieu y su mirada desde los conceptos de campo y *habitus* que aplica para el desarrollo temático de los estudios culturales; Debord y la descomposición de los lenguajes mediante la hibridación de las formas; Paul Gilroy, que bajo la construcción subalterna en el tablero global realiza una crítica hacia la asimetría de los intercambios; y Kim Christian Schroder, que propone la combinación de criterios para avanzar hacia un entendimiento de las complejas dimensiones afincadas en la idea de recepción.

La revisión de planteamientos y la consecuente puesta al día de los conceptos convertirán a este libro en un texto de escrutinio obligado debido al acertado ejercicio por descubrir los mecanismos de generación, funcionamiento y principios teóricos que rápidamente se han anunciado, sustentados en la compleja cualidad de teatralidad no como un fin en sí mismo sino como “un proceso de interacción de códigos teatrales (personajes, actuación, gesto, movimiento, palabra, espacio, tiempo, objetos, sonidos, etc.) estructurados o entramados por un productor (dramaturgo, director, actor, escenógrafo) que al ser percibidos e interpretados por un receptor (lector, espectador) ponen de manifiesto la alteridad y sentido de la realidad representada” (491).

No puede dejar de mencionarse el amplísimo marco bibliográfico que permitirá al interesado lograr una mejor inmersión en cada uno de los ejes troncales en que el libro se explica. Un listado exhaustivo da cuenta del arduo trabajo de escritorio y sería reflexión de su autor.

Hugo Salcedo

Universidad Autónoma de Baja California (México)

Cordones-Cook, Juanamaría y María Mercedes Jaramillo, eds. *Mujeres en las tablas. Antología crítica de teatro biográfico hispanoamericano*. Buenos Aires: Nueva Generación, 2005: 647 p.

Conformada por 13 textos dramáticos, esta antología da cuenta de cinco siglos de historia de Hispanoamérica, teniendo como protagonistas a mujeres que

hoy valoramos por sus contribuciones en diversos campos. A través de los distintos relatos dramáticos es posible ir configurando una aproximación a la historia suprimida, negada o escamoteada de la figura de la mujer en la construcción histórico-cultural de nuestro continente. Estos textos dramáticos constituyen un espectro amplio que muestra las batallas de mujeres insumisas que levantaron la voz y se atrevieron a desafiar a la hegemonía. Vistas no obstante, en sus dubitaciones, fragilidad, temores y sufrimientos. En esta antología están contenidos múltiples universos personales concebidos por las/los dramaturgas/os, a partir de fuentes documentales o autobiográficas (libros, ensayos, epístolas, diarios personales, etcétera), constituyendo así un tejido que muestra cómo el material documental se convierte bajo una mirada crítica y sensible en contenido dramático y poético. Las voces de estas mujeres son potenciadas por la imaginación creativa, la cual abre una brecha sustanciosa entre el ámbito público y el privado. Por este hecho el teatro se convierte en un espacio privilegiado para hacer visible lo que ha permanecido invisible en el discurso histórico. Al menos ésa es la conclusión que nos arroja la lectura de estos 13 textos.

Cada obra va precedida de un prólogo escrito por un especialista que aporta consideraciones relevantes sobre el dramaturgo/a, el personaje femenino protagónico y una interpretación del texto literario. Estas intervenciones críticas son para el lector una provocación a la lectura, ya que lo ubican en el referente contextual de cada personaje femenino y lo dimensionan como "agente de cambio." A manera de introducción al tema, Juanamaría Cordones-Cook y María Mercedes Jaramillo plantean un estudio del papel que ha hecho la mujer en general en la historia y, en particular, la mujer transgresora y sus estrategias dentro de la hegemonía androcéntrica. Este estudio proporciona un marco para situar a los personajes femeninos que quebrantaron las fronteras marcadas por la vida religiosa o matrimonial, para en todos los casos arribar a un compromiso con otros seres que como ellas fueron acallados por intereses políticos o prejuicios sociales. O dicho en otros términos, para asumir un compromiso con las minorías. Ahora bien, de ninguna manera esta antología es únicamente área para los estudios de género, pues traspasa esta especificidad. La contribución de este libro va más allá, pues como señalan las editoras: "Estas piezas iluminan tanto el momento histórico y público como los momentos de la vida privada que nos permiten imaginar y completar los vacíos de la historia oficial."

Por otra parte, saliendo del terreno temático e histórico, esta antología constituye un muestrario representativo de las propuestas morfológicas del texto dramático contemporáneo en América Latina. Si bien todos los textos podrían conjuntarse bajo la denominación de "teatro biográfico," lo cierto es que el corpus revela múltiples formas de aproximación a la vida de los personajes, técnicas y recursos literarios/teatrales y maneras de diseccionar o enfocar, un aspecto que resulta un excedente de gran valía para los estudiosos del teatro. Asimismo, esta

antología permite conocer y re-conocer el valor de un teatro hermanado por fuertes raíces culturales. No cabe la menor duda que para los creadores teatrales las obras en seguida enunciadas resultan ser un material sugerente para generar entrañables discursos escénicos: *Escenas de la vida de su majestad la reina Isabel...* de Eduardo Sarlós (Uruguay); *El sueño de la Malinche* de Marcela Del Río (México); *La Gaitana: drama de la ocupación española en América* de Oswaldo Díaz Díaz (Colombia); *Al salir de la crisálida* de Juliana Reyes [sobre Catalina Erauso, la monja alférez] (Colombia); *Juana de Asbaje: Vida y misterios de Sor Juana Inés de la Cruz* de Mercedes Rein (Uruguay); *Las tardes de Manuela* de José Manuel Freidel [sobre Manuela Sáenz] (Colombia); *Penúltimo sueño de Mariana* de Georgina Herrera [sobre Mariana Grajales] (Cuba); *Salomé U.: cartas a una ausencia* de Chiqui Vicioso [sobre Salomé Ureña] (República Dominicana); *La pecadora, habanera para piano* de Adriana Genta [sobre Delmira Agustini] (Uruguay); *Una tal Raquel* de Nora Glickman [sobre Raquel Liberman] (Argentina); *Árbol de esperanza* de Enrique Mijares [sobre Frida Kahlo] (México); *Violeta Parra y sus voces* de Beatriz Mosquera (Argentina); y *Remolino en las aguas* de Gerardo Fullea (Cuba).

Por su excelente trabajo como editoras de esta antología, Juanamaría Cordones-Cook y María Mercedes Jaramillo obtuvieron el Premio Teatro del Mundo (2005) del Centro Cultural Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires.

Rocío Galicia

Centro Nacional de Investigación Teatral "Rodolfo Usigli" (México, D.F.)

de Paris, Marta. *El drama ritual indígena y el teatro de la Conquista*. Buenos Aires: Instituto Literario y Cultural Hispánico, 2005: 95 p.

Marta de Paris, desde una lúcida investigación, nos acerca en esta obra al trayecto y desarrollo del arte dramático indohispanoamericano, en un contexto geográfico concreto, puntualizado en una sucesión de títulos significativos que involucran la temática a tratar: "Orígenes del teatro"; "Teatro ecuatoriano: *El Diún-Diún*"; "Teatro cómico satírico de Nicaragua: *El Güegüence*"; "La actividad dramática en el Virreinato del Río de la Plata" y "El teatro jesuítico," entre otros. La autora aborda las características históricas, míticas y culturales de todas aquellas manifestaciones que se encuentran ligadas a la representación teatral, que van desde un arte dramático primitivo, como puede ser el descubierto en las tribus guaraníes, hasta la puesta en escena del drama sacro, ejercicio inicial sobre el teatro, a cargo de los padres misioneros.

De Paris no traza una cronología histórica ya que, como ella misma dice, "Encasillar los tiempos del arte escénico es muy difícil." En cambio, ordena el universo de la obra desde lo geográfico: Ecuador, Nicaragua, Virreinato del Río de la Plata.

Los españoles enviaron a América a los misioneros para encontrar una vía de comunicación entre el mundo indígena y el cristiano; la práctica teatral fue utilizada como la mejor herramienta para tal fin. El sincretismo que promovieron los padres jesuitas permitió la revalorización de las antiguas creencias con la consecuente aceptación de los indígenas, así creando un espacio de convivencia pacífica entre los naturales y los españoles.

En el capítulo "El espectáculo teatral en las provincias del Paraguay," se describe la obra de los pioneros del teatro jesuítico, los Padres José de Anchieta y Anton Sepp. Ellos habilitaron una estrategia formativa de tradición escénica, "donde la mezcla idiomática incubará el matiz guaraní-castellano, expresada en himnos, mitos e historias chamánicas." La personalidad del Padre Anton Sepp, de origen tirolés, es valorizada en toda su dimensión en el capítulo "El arte dramático musical en la Reducción de Yapeyú." La autora destaca en general la fuerte labor didáctica de los dramaturgos de las misiones. Guaycurúes, itatines, tapés, guaraníes y muchos otros recibieron los beneficios de la actividad dramática desarrollada por los jesuitas en su camino pastoral.

En el capítulo "El teatro barroco del siglo XVII," de Paris trata la conciliación que resultará de la combinación de elementos barrocos del teatro hispánico y las mitologías guaraníes. La consecuencia es una dramática que incorpora la lengua de los indios: el guaraní, el quichua y el náhuatl. En el índice se comenta la expulsión y el retorno de los jesuitas a estas tierras, bajo el título más que adecuado, "Extrañamiento de los patriarcas del teatro en las colonias de América."

Marta de Paris, aliada de la expresión teatral, nos impulsa a recordar a lo largo y ancho de esta obra que toda línea de teatro invita a la reflexión, a la libre discusión y a la crítica de las ideas. Su libro ha sido galardonado con el Primer Premio Regional de Ensayo (Región II, Producción 1993-1996), Buenos Aires, y el Primer Premio de Ensayo "Odón Betanzos Palacios," otorgado por el Círculo de Escritores y Poetas Iberoamericanos de Nueva York (1998).

Susana Fernández Sachaos
Argentina

Graham-Jones, Jean. Ed., trans., and intro. *Reason Obscured: Nine Plays by Ricardo Monti*. Lewisburg: Bucknell UP, 2004: 423 p.

This important first collection of English translations of plays by the Argentinean playwright Ricardo Monti provides us with a series of pieces written between 1970 and 2002. Four full-length works (*An Evening with Mr. Magnus & Sons*, *Visit*, *Marathon* and *The Obscurity of Reason*) and five one-act plays (*The Beaded Curtain*, *A South American Passion Play*, *Asunción*, *Hotel Columbus* and *Finland*) demonstrate the range of theatrical approaches and depth of perception

that have made Monti one of the most important contemporary Argentinean playwrights. Monti's plays of sociopolitical transformation are frequently metatheatrical in structure and run the gamut of dramatic genres, mixing mystery plays with farce, and tragedy with allegory. Freely commingling religion with myth and mischievously traversing historical and geographical boundaries, Monti's plays question not only Argentina's pervasive national myths but also all totalizing absolutes and confining forms. Perhaps the most distinctive aspect of Monti's work is the way that he questions the solutions he himself provides, writing plays with alternate endings or re-writing previous plays of his own. His firm rejection of authoritarian and repressive systems has created a body of work that refuses to provide audience members or readers with any easy answers. When you enter the world of a Monti play, characters interrogate their own motives, while plot and structure are fluid rather than fixed. If there are solutions to the various problems the plays present, we will find them in concert with the playwright and his characters; he will never dictate the terms to us. This highly dynamic approach to theatrical construction is further enhanced by language that possesses its own lyricism and thematic linkage between a critique of the universal, modern cultural condition and historical events or figures specific to Argentinean cultural reality.

Monti's first produced play was *Una noche con el señor Magnus e hijos* (*An Evening with Mr. Magnus & Sons*). The play premiered in 1970 when Monti was 25 and presents a picture of Magnus, a Western capitalist, as a purveyor of identities and illusions. The play ends in parricide when Magnus' three sons join forces with Magnus' girlfriend and his old rival – who has been reduced to the status of family dog – to kill him. The death of the repressive authoritarian figure, however, leaves the victorious characters alienated from one another, milling about the stage in various states of confusion and disgust. The play's overall structure is relatively conventional, but internally it contains a series of performances by the individual characters that provides us with background information while simultaneously illustrating that the boundary between representation and reality is at best a tenuous one. Monti wrote the play in protest of General Juan Carlos Onganía's military dictatorship and Argentina's shift towards an increasingly authoritarian society in 1970. Here Magnus and his rival Lou represent the existing order's desire to hold on to power at all costs, while the three sons and the young Julia show us a series of possible directions society could take.

At Monti's request, Graham-Jones' translation of *An Evening with Mr. Magnus & Sons* is based on his 1993 revised version of the play, one that excises several sections of text, but does not substantially alter the overall flavor of the play. Graham-Jones' approach to translating Monti's work becomes immediately evident here and continues throughout the volume. She includes Monti's original suggestions for staging, which were then omitted from all other editions, and annotates the text to provide readers ignorant of Argentine culture and geography

with clarifying information. At the same time, she looks for English cultural and linguistic equivalents for Monti's Spanish. The three sons, for instance – Amancio el Gato, Gualterio (Wolfi) and Santiago – become Kit, Wolfy and Jimmy, with Amancio's proper name rendered as Winston in English. While such changes in character names largely make sense, some of Graham-Jones' attempts at finding the right colloquial tone for the play in U.S. English seem a little bit off the mark: "Por piedad, hermanito" becomes "For Chrissakes, bro'," for example, and "¿Te sentís mal, hermanito?" becomes "Feelin' bad, little bro'?" Graham-Jones' overall intention, both here and throughout the volume, however, is to create as playable an English translation as possible. She searches for ways to translate both Monti's dramatic text and his theatrical vision. The collection includes three other plays, *Visit*, *Marathon* and *The Beaded Curtain*, all of which were written during the "Dirty War" unleashed by the military dictatorship that ruled Argentina in the 1970s and 1980s. Each of the plays examines in its own way how the ruling oligarchies of both the nineteenth and twentieth centuries sought to eliminate all "parricidal tendencies" that threatened their absolute rule.

While Monti's plays written during the dictatorship deal with the viability of revolutionary action and the nature of power structures among other concerns, his plays written after the fall of the military junta in 1983 are much more expansive, entering into a dialectic with a variety of "the canonized models of Western culture: tragedies, passion plays, and even divine comedies." Post-dictatorship plays translated here include *A South American Passion Play*, *Asunción*, *The Obscurity of Reason*, *I Will Not Release You Until You Bless Me/Hotel Columbus* and *Finland*. *A South American Passion Play*, considered by many critics to be Monti's finest work, presents particular challenges for the translator. Graham-Jones meets those challenges with aplomb. The sheer number of linguistic styles present in the play (dialogue, excerpts from nineteenth-century letters and political treatises, song, biblical phrases and Dantesque verse) make this a difficult task, but Graham-Jones succeeds in finding English theatrical language that does not jar our sensibilities while rendering the character of Monti's play in the manner he intended.

Despite my (largely minor) quarrels with some of the choices made in translation – a situation virtually inevitable when two translators look at the same text – the virtues of *Reason Obscured* far outweigh its foibles. Graham-Jones' translations are theatrically viable, eminently playable texts, rendered in such a way as to make Monti's work accessible to both those knowledgeable about and those ignorant of Argentinean theatre.

Adam Versényi
The University of North Carolina at Chapel Hill

Halac, Ricardo. *Teatro completo (1961-2004)*. Buenos Aires: Editorial Corregidor, 2005: 864 p.

Las 18 obras reunidas en este volumen fueron creadas en un período que abarca 43 años. Ricardo Halac está entre los más importantes representantes del teatro realista argentino, junto con Roberto Cossa, Carlos Somigliana y Germán Rozenmacher. La temática y los procedimientos varían, pero el autor nunca abandona la propuesta de una tesis realista que la obra demuestra, siempre en estrecha relación con la realidad social de un determinado momento histórico, las más de las veces el presente.

Cabe hacer referencia al hecho de que Halac ha sido un hombre ligado a la política de izquierda. La organización de extrema derecha, la Triple A, en 1975 distribuyó panfletos con una lista de gente de teatro, a la que se la acusaba ser parte de una "conspiración judeo-marxista" y se los instaba a dejar el país (Halac es de origen judío sefardí). En verdad, se lo estaba amenazando por su filiación política, porque ninguna de sus piezas hasta ese momento era una clara crítica al gobierno. También en los años siguientes, los de la dictadura más férrea, Halac escribió un teatro ligado a la realidad social, pero que no constituía una crítica directa. Fue con el advenimiento de Teatro Abierto que la creación del autor incorporó una voz más explícita y contestataria en cuanto a la problemática política. En *Lejana tierra prometida*, incluida en el ciclo inaugural de 1981, tres jóvenes planean un viaje para iniciar una nueva vida en algún lugar de Europa. Se encuentran con tres viejas (suerte de fantasmas que hablan de sus hijos, soldados en la violencia de la segunda mitad del siglo XIX) que los instan a permanecer en su tierra. Indudablemente estas mujeres que buscan a sus hijos quienes no han regresado de la guerra son una representación, velada por la anacronía, de las Madres de Plaza de Mayo. Otra obra que fue preparada para el ciclo de Teatro Abierto (1984) es *El dúo Sosa-Echagüe*, posiblemente una de las piezas más logradas del volumen. En ella la crítica es directa y abarca el largo período de turbulencia política en Argentina, inaugurado por el derrocamiento de Irigoyen en 1930, hasta llegar a la debacle político-económica del 2001. Los personajes intentan sobrevivir como músicos de tango a través de los sucesivos avatares políticos del país. La contraposición se da entre los dos personajes, uno acomodaticio y dispuesto a negociar con la censura y las conveniencias, el otro que trata de permanecer fiel a sus principios morales y artísticos.

Muchas de las piezas de Halac dan vida a personajes jóvenes, que buscan su camino en la vida, y que se sienten por un lado hostigados por las exigencias de sus padres, y por otro decepcionados por las condiciones adversas que el entorno socioeconómico les ofrece para desarrollarse. Si los hombres se sienten perdidos en su entorno, aun más las mujeres, que en muchas piezas aparecen como seres completamente desorientados, en busca de una identidad que se les escapa. *Estela*

de madrugada se desarrolla alrededor del personaje central, quien intenta dar un nuevo rumbo a su vida que no consista necesariamente en la asociación con un nuevo hombre: “Una mujer puede hacer muchas cosas sola. ¡Sola! Si es necesario me voy a abrir camino sola” (208). Lo mismo le sucede a Mona, personaje de *Tentempié I*. Sin embargo, en ambos casos, la obra concluye con un final abierto que sugiere fuertemente el fracaso de esta búsqueda.

En *Segundo tiempo* se pone en tela de juicio los roles de género desde el humor. Halac maneja con talento las cuerdas de la comedia, tal como testimonian los varios premios ganados en ese rubro. Sin embargo, no por esto se aparta del realismo que caracteriza a toda su producción, ya que suele recurrir al grotesco criollo, que no es otra cosa que un realismo exacerbado productor de la risa a partir de la caricaturesca situación desgraciada de los personajes. En *Segundo tiempo*, el marido es el personaje provocador de humor, cuya reciente esposa busca su realización personal y para ello abandona sus supuestas obligaciones hogareñas. El hombre se ve atrapado entre los deseos de liberación de su mujer y las expectativas de su madre, portadora de los valores sociales tradicionales. *El destete* ha sido una de las obras más aplaudidas de Halac. Como en otras comedias del autor, la risa no invalida la crítica social que le sirve de base: en este caso el modo en que la sociedad ahoga a sus jóvenes, impidiéndoles su independencia y crecimiento (el destete). Dos jóvenes solteros que comparten una pieza de pensión son visitados por sus padres y ambos terminan usando a una joven que está allí un poco por azar, para hacerla pasar por la novia modelo que sus padres esperan. La pieza es de un gran dinamismo: exige una acción teatral permanente, un entrar y salir de los espacios escénicos para evitar que se descubra el doble engaño simultáneo. *Un trabajo fabuloso* es la obra donde probablemente el humor del grotesco alcanza su máxima expresión. Francisco, padre de familia, cansado del desempleo y de las dificultades para alimentar a los suyos, decide convertirse en mujer y prostituirse. El Macho's bar, el que algunos de sus vecinos preparan para reafirmar los valores sociales conservadores, resulta una crítica paródica de las limitaciones impuestas a hombres y mujeres por la sociedad.

Mil años un día se destaca dentro de la producción del autor como una obra compleja y ambiciosa. Si bien en *Viva la anarquía* se alude tangencialmente al tema judío (Simón, el protagonista, es un inmigrante ruso judío), aquí es el centro mismo de la trama. Toma lugar en 1492 en España, en el momento en que se firma el edicto de expulsión de los judíos. Los personajes se debaten entre la resistencia, el exilio y la conversión. La obra se desarrolla en tres espacios y, en esta obra, como en algunas otras, se representan no solamente los acontecimientos reales, sino también los recuerdos, los sueños y las fantasías.

Aun sin haber abarcado todas las obras incluidas en este volumen, concluyo aquí con un reconocimiento a Editorial Corregidor, la cual hace muchos años viene dándole un lugar preferencial al género dramático. Una vez más ha

permitido la difusión de la obra de un destacado representante de la dramaturgia argentina.

María Silvina Persino
Trinity College

Hernández, Virginia. *Teatro de Frontera 15*. Dir. Enrique Mijares. Durango: Siglo XXI, UJED, Espacio Vacío, 2005: 267 p.

En la cuarta de forros de este volumen de Teatro de Frontera, consagrado a la obra dramática de Virginia Hernández, se señala que ella “es, sobre todo, una extraordinaria escritora y, si no la única, sí la mejor, la más sólida, la más profunda, la más audaz dramaturga del Norte mexicano,” lo cual parece demasiado prometedor. En esta entrega, el editor, Enrique Mijares, ha ordenado los textos de la siguiente manera: *Paso de ballenas, Vudú, La pepena, Samborns Light, Los guardianes del tiempo, Border Santo, Expresso norte, Duodécimo, La ciudad de las moscas*. Las mismas obras son ampliamente analizadas bajo el enfoque de teatro virtual en un iluminador prólogo preparado por Mijares.

En la obra breve, *Vudú*, uno de sus primeros textos (1997) y producto de un taller con el dramaturgo Hugo Salcedo, de inmediato nos agrade su estilo agresivo, comenzando con el tema: el enfrentamiento de los sexos en una lucha cuerpo a cuerpo, en la que la protagonista se va apoderando más y más del terreno del espacio hogareño. El discurso es bastante injurioso, de una violencia verbal que conduce hasta un desenlace en suma chocarrero. Domina un humor ácido que posteriormente encontraremos en otras piezas, asimilado de los cuentos galantes medievales y de la *Mandrágora* de Maquiavelo. Ésta será una de sus constantes estilísticas: el ir soltando poco a poco en la mayoría de sus obras la cultura dramática, lo aprendido académicamente, pero integrado a un entramado propio, del tiempo y espacio actuales fronterizos.

El texto *La ciudad de las moscas* (2005) puede ser un festín para el investigador interesado en la intertextualidad. Como señala Mijares, este texto, además de ser “polifónico y de múltiples perspectivas” (suponemos escénicas), hace gala en su estructura de exhibir varios índices, que van desde “*Las suplicantes* de Esquilo, a la testigo de sal de Sodoma, a *Las moscas, Las manos sucias, Las muertas sin sepultura* [sic] de Sartre, a *El innombrable* de Beckett,” para referirse metafóricamente a las muertas de Juárez. De allí que no sea raro que la protagonista se llame así, como esa ciudad en donde la ilegalidad, la corrupción, el contubernio, por no hablar ya de la violencia, han sentado sus reales.

En *Border Santo*, vemos un procedimiento dramatúrgico que no ha sido visto con buenos ojos por algunos puristas, quienes no se han percatado de que éste no es algo fácil, ni gratuito, y que no implica en absoluto el plagio. En esta pieza,

que si bien resulta un homenaje a Óscar Liera (*El jinete de la Divina Providencia, Camino rojo a Sabaiba*), nos encontramos con un proceso de desmantelamiento de los referentes y una nueva articulación de éstos, al ser del todo resemantizados en el proceso de su integración a la mitología contemporánea de un relato dramático de la frontera norte actual, a una distinta y nueva realidad de imaginario local.

Es posible que también le sea cuestionado el pícaro y provocador título con el que ha bautizado su obra para niños, *Los guardianes del tiempo*, que no tiene nada en común, ni relación alguna con la conocida y popular novela, pues aquí se ha dramatizado un mito del imaginario patrimonial baja californiano a partir del poema *Cuchumá Leyenda de Tecate* de Víctor Manuel Peñasola Beltrán. En la obra de Hernández, los seres fantásticos, animales, al igual que los puntos geográficos de la región Mexicali-Tecate, se convierten en personajes virtuales de las leyendas indígenas regionales.

En las demás obras aquí publicadas, nos encontramos por igual con la realidad como referente y muchos de los rasgos estilísticos mencionados, pero el apropiamiento de éstos y de la cotidianeidad nos habla, al igual que en *Vudú*, de un mundo construido y modelado a la manera de Virginia Hernández. Ejemplos son *La pepena*, *Duodécimo* y *Samborns Light*, obras en las que los comportamientos individuales se imponen, no importa la clave en que están escritas.

Si bien en *La pepena* la fábula gira alrededor de Don Chema, un anciano pepenador – recolector de basura, particularmente de papel –, en un lienzo descrito brutalmente por la autora, domina la influencia ejercida por “el otro lado,” prometedora de ilusiones, de la buena vida, de recoger los dólares con pala y, por lo tanto, solucionador de cualquier problema. Este “prometedor” del otro lado se infiltra y viene a ser el disparador de una situación infausta, provocada por el ámbito paupérrimo que rodea a los protagonistas, producto de la realidad habitual del comportamiento fronterizo.

En *Duodécimo*, de nuevo destaca la relación de pareja llevada a límites de manera casi grotesca, al igual que la situación, en la que el sarcasmo de Hernández resulta ser el dominante dramático. A través de un discurso destemplado que se desdobra en acciones que mueven vertiginosamente los cambios de tiempo y lugar, Hernández construye una figura femenina colosal, sólo capaz de existir en un medio fronterizo, en el que el comportamiento femenino norteamericano de esta región, producto de un sistema de impartición de justicia, ha ejercido una influencia subrepticia en el comportamiento individual de los habitantes de este lado. De manera que realidad y fantasía (como quisiera Hernández que reaccionaran las mujeres en situación tal), subrayan lo casi guñolesco de ambos personajes.

Y, finalmente, en *Paso de ballenas* se impone el lirismo, la evocación y la trastocación espacio temporal de los *Guardianes del tiempo*, de lo que no están tampoco exentos *Border Santo* y *Expreso norte*. Esta es su pieza más metafórica (en la que al juego a la interculturalidad le da rienda suelta) sobre la intransigencia y

empecinamiento del carácter de su férrea protagonista, la poeta Gloria Ortiz, ante los avatares de la vida y de su rechazo a una sociedad que margina, en una lucha sin cuartel, que sin duda alguna la llevó a su autodestrucción. Así se cumple el aserto de la cuarta de forros de este volumen.

Armando Partida Tayzan

Universidad Nacional Autónoma de México

Ortiz Bullé Goyri, Alejandro. *Teatro y vanguardia en el México posrevolucionario (1929-1940)*. México: UAM-Iztapalapa, 2005: 298 p.

Es indudable que Luis Mario Schneider fue el investigador que más incidió en la búsqueda de las efemérides literarias mexicanas, de la más amplia índole, en las que no pudo soslayar las teatrales y, mucho menos, cuando éstas estuvieron relacionadas con la corriente del estridentismo, y lo que rodeó a estas efemérides a lo largo de las décadas de los años veinte y treinta. Su amplia lista de títulos de libros, artículos, ensayos y ponencias nos muestra al acucioso indagador de archivos y su acertado olfato para convertir sus hallazgos en fuentes bibliográficas imprescindibles, no obstante el desaseo que podemos encontrar en algunas de sus publicaciones. A su vez Guillermo Schmidhuber, agujoneado por establecer los principios dramáticos de la obra de Rodolfo Usigli, a quien considera su maestro, ha incursionado colateralmente en el mundo teatral de la época de los inicios de este último como dramaturgo.

Ahora Alejandro Ortiz Bullé Goyri, atraído de tiempo atrás por ese mismo período de despegue del teatro nacional del siglo XX, en su afán por desentrañar la compleja maraña de ese arranque, nos presenta una extensa monografía sobre ese complejo y heterogéneo entramado. El autor ha hecho una amplísima investigación documental no sólo sobre el hecho teatral, sino también dramático, cultural, político, ideológico y estético, para determinar los diversos discursos artísticos relacionados con su tema central. De manera que muchas veces su indagación parece estar dominada por la corriente de los estudios culturales; de allí que éstos casi lleguen a sobrepasar su objeto de estudio, en un afán por no dejar hilo suelto en esta investigación y para llegar finalmente, de manera inductiva, a las aserciones principales de su texto.

De manera que su planteamiento principal es el de abrir “la puerta a los estudios teatrales como un entramado de discursos artísticos y [mostrar] cómo, al término de la lucha armada, el arte teatral fue una herramienta fundamental en las contiendas culturales y educativas, así como la búsqueda de un modelo de cultura nacional, de la que hicieron uso literatos, músicos, pintores y hasta etnólogos.” Precisamente en este “entramado de discursos artísticos” encontramos la tesis fundamental de su trabajo, pensamiento del que, no obstante su reiteración en cada uno de los capítulos, no cobramos cabal idea hasta llegar al último capítulo, debido

a la forma en la que ha expuesto su indagación. Si echamos un vistazo rápido sobre cada uno de los capítulos que la componen, podemos identificar los tres grandes bloques del libro:

- I. Renovación nacional y búsqueda de expresiones escénicas
- II. Grupos y movimientos del teatro político mexicano posrevolucionario
- III. Movimientos teatrales posrevolucionarios: práctica artística y práctica discursiva

Hasta aquí, todo parece terso y sin complicación alguna. Sin embargo, al pasar al segundo capítulo, nos damos cuenta del admirable sistema de interpolación y extrapolación expositivas, que por un afán de claridad, parece que nos encontramos ante una reiteración de antecedentes y referencias, pero que dentro de un nuevo contexto nos muestran un aspecto no contemplado anteriormente. De manera que se hace presente no sólo una gran habilidad para maniobrar dicha información, sino además para utilizarla.

Los enunciados de los incisos del primer capítulo dan fe posteriormente de cómo éstos, al igual que los del segundo, se desmontan y llegan a constituir un nuevo mensaje, un nuevo discurso epistemológico, integrados a lo que será un nuevo constructo sobre la práctica y estética del teatro mexicano de ese período. Se incluyen, entre otras cosas: propuestas de renovación y vanguardia en las artes; la búsqueda de un proyecto de cultura, arte nacional y práctica teatral; la propuesta de Gamio; la propuesta ateneísta; encuentros cercanos ateneístas con el arte escénico; el caso Vasconcelos; los “Siete Sabios”; la “Generación de 1916” y la práctica teatral; el discurso oficial y los discursos disidentes en el teatro posrevolucionario; el radicalismo de izquierda y sus propuestas teatrales.

De allí que *Teatro y vanguardia en el México posrevolucionario* sea en realidad un palimpsesto sobre los discursos estéticos de las dos décadas comprendidas (1920-1940) el período fundacional del teatro mexicano del siglo XX. Por ello, este estudio de Alejandro Ortiz Bullé Goyri se llega a diferenciar de los de los investigadores citados inicialmente; no sólo al tomar otro rumbo la indagación, sino también al efectuar una primera reflexión sobre la constitución de los discursos estético-dramáticos de esa época, desde una perspectiva en movimiento.

Armando Partida Tayzan
Universidad Nacional Autónoma de México

Zayas de Lima, Perla. *Diccionario de autores teatrales argentinos (1950-2000)*. Vols. I y II. Buenos Aires: Instituto Nacional de Teatro, 2006: 675 p.

Two tomes' worth of biographical and production information, along with play summaries and commentary, fill Perla Zayas de Lima's *Diccionario de autores teatrales argentinos*. As Zayas de Lima acknowledges, the dates 1950-2000 are

purely arbitrary, corresponding simply to a need for publishing data that has heretofore not been the focus of any dictionary on the topic. Zayas de Lima and colleagues broadly define "Argentine" to include those citizens both born and naturalized in Argentina, as well as foreigners just residing in the country. Her second qualification is that they must have written or staged their work within the designated time period, either within or outside of Argentina. Furthermore, the dictionary purports to include only those dramatic works that fall into the vein of more traditional notions of theatre, thus excluding musicals, dance-theatre and revue productions.

In her introduction, Zayas de Lima contends that the dictionary is to be read as a "gran borrador" of scientific and personal investigation to be updated every five years. Seen in this light, one may be more inclined to forgive the quirks of this useful research. On the one hand, the extensive index of dramatists is an invaluable reference source for both critics and students of theatre. It includes the well-known, like Cossa, Gambaro and Pavlovsky, but also delves into lesser-known dramatists both within Buenos Aires and from the provinces. Additionally, the dictionary lists in the initial pages a directory of sources and websites from which the contributors have culled the many gems of information contained within the entries. However, while the dictionary is extensive in scope, it is not uniform in its presentation. Some notations have omissions like birthdates and real names because of author permission issues. Other records include not only the biographical information and play titles, but also offer commentary on the dramatic plot. Still others present prizes and/or publication information while the rest have been omitted (or do not exist?). Finally, some of the entries in the catalogue proffer a final section with an "Opinión," which consists of a quote by the dramatist on the background or the global nature of his/her work.

While these pieces of information are all worthy of our attention, the formatting is uneven and strikes one as a bit haphazard, thereby raising questions about the thoroughness with which the process has been undertaken. Is the material an exhaustive inventory, or is it simply, as suggested in the introduction, a "borrador"? Praise must be given to Zayas de Lima for her dedication to the recording and preservation of the enormous talent in Argentine theatre; this was clearly a labor-intensive undertaking. However, in any future re-edition or updating, one would hope to see a more punctilious approach to form.

Sarah M. Misemer
Texas A&M University

Pellettieri, Osvaldo, dir. *Teatro del Pueblo: Una utopía concretada*. Buenos Aires: Galerna/Universidad de Buenos Aires, 2006: 315 p.

In *Teatro del Pueblo: Una utopía concretada*, Osvaldo Pellettieri and contributing authors belonging to GETEA (Grupo de Estudios de Teatro Argentino

e Iberoamericano) balance reverence and scrutiny in this meticulously researched study of Teatro del Pueblo, whose foundation in 1930 inaugurated the independent theatre movement in Argentina, and whose significant influence and solid legacy within the Argentine theatrical system become the object of inquiry in this book.

In the first essay, "Algunos aspectos del 'teatro de arte' en Buenos Aires (1930-1975) (El contexto teatral y político del Teatro del Pueblo)," Pellettieri identifies culturalization (1930-1949), nationalization (1949-1959) and reflexive modernization (1960-1967) as the three major phases that characterize independent theatre in Argentina. Pellettieri's discussion of the first phase revolves around the inception of Teatro del Pueblo and the impact of this modernizing movement, created by Leónidas Barletta, whose utopian vision and desire to "entrar en contacto con el mundo" (165) and restore "teatro del arte" in Argentina prompted rupture with and rejection of turn-of-the-century naturalism, *costumbrismo*, *el sainete*, and *el grotesco criollo* (70-71). Throughout the book, authors emphasize that Barletta's steadfast ideology and consistent aesthetic vision resulted in the longevity of Teatro del Pueblo, but also led to the movement's inability to reinvent itself and accommodate innovative changes in director/acting techniques and production. As Pellettieri notes, already in 1949, Teatro del Pueblo's dominance in the independent theatre circuit would be challenged by independent groups such as La Máscara, an heir to Teatro del Pueblo and the theatre group responsible for the staging of *El puente* (1949) by Carlos Gorostiza (87). The rest of this first essay focuses on the theatre that, at least to some extent, is indebted to this initial phase of Teatro del Pueblo. Pellettieri pays close attention to the particular aesthetic vision and contribution of Osvaldo Dragún and Agustín Cuzzani and discusses key influences (Stanislavski, Miller, Ionesco, Beckett, Pinter) in the transformation of independent theatre in the 60s and the emergence of reflexive realism and the *neovanguardia*. Readers who are interested in the political contextualization of Argentine theatre will benefit from Pellettieri's overview of the intellectual climate from 1960 and 1967 as well as his observations on independent theatre's contentious relationship with Peronism.

The essays that follow address phases of Teatro del Pueblo in relation to the panorama put forth by Pellettieri. In "El Teatro del Pueblo: período de culturización (1930-1949)," authors Patricia Verónica Fischer and Grisby Ogás Puga rigorously examine the first phase of Teatro del Pueblo, focusing on Barletta's philosophy of Teatro del Pueblo, his collaboration with Roberto Arlt, the Teatro del Pueblo publications *Metrópolis* (1931-1932) and *Conducta* (1938-1943), critical reception, and Barletta's conception of the actor, director and audience. Fischer and Ogás Puga elucidate the vision and ideology of Barletta, who, like Sarmiento and Alberdi, believed in theatre's ability to educate and transform society (169). The authors observe, "Barletta creía efectivamente que Teatro del Pueblo no sólo podía salvar a la cultura, sino también al país" (169). Fischer and Ogás Puga discuss strengths and shortcomings of Barletta's utopian vision and determination. For example, the authors

point out that Teatro del Pueblo never was able to attract a working-class audience, although this was one of Barletta's main objectives (201). However, they also show how Barletta's perseverance and eagerness to defend Teatro del Pueblo fostered critical dialogue and eventually allowed the movement to overcome opposition and exclusion from the press (202). Included in this essay is a list of plays staged by Teatro del Pueblo from 1930-1949 and in-depth analyses of the following three: Lope de Vega's *Fuenteovejuna* (1935); *Titeres de pies ligeros* (1931) by Ezequiel Martínez Estrada; and *La fiesta del hierro* (1940) by Roberto Arlt. Additionally, inserted in the pages of this essay are photographs and graphic images documenting significant figures and activities of Teatro del Pueblo.

In "La nacionalización del teatro independiente. Teatro del Pueblo (1949-1960)," authors María Florencia Heredia and Silvina Díaz affirm that peronism is an essential intertext in the analysis of Argentine theatre during this tumultuous period (213). Heredia and Díaz identify models for interpreting the dramatic texts and stagings by Teatro del Pueblo during this phase, remarking that in spite of variety, the selection of the plays seems outdated and somewhat ingenuous. The authors note Barletta's contradictory decision to privilege the staging of foreign plays when the group manifested such a clear anti-peronist stance: "Si bien Teatro del Pueblo se opuso al gobierno peronista, dicha oposición no se materializó en los textos dramáticos" (230). The authors also describe the shifting independent theatre scene, as groups such as Teatro Nuevo and Fray Mocho reject Teatro del Pueblo's isolationist tendencies and begin to rework the ideas of Brecht, Stanislavski and others.

Authors Lorena Verzero and Jorge Sala direct their attention to the third phase in "El Teatro del Pueblo en el marco de la segunda modernización: Una poética intransigente (1960-1975)." In this brief essay, the authors attribute the decline of Teatro del Pueblo largely to the theatrical renovation and experimental tendencies of the 60s. This essay continues to focus on the "ausencia de un 'aggiornamiento' ideológico" (290), as the country is swept up in the enormous social, political and cultural upheavals of the 60s. They identify major developments in Argentina's cultural scene beginning with the opening of the Torcuato di Tella Institute, the National Film Institute, the National Foundation for the Arts in 1958, and the inauguration of the General San Martín Municipal Theatre in 1960. Verzero and Sala demonstrate that these changes, alongside international movements such as the Cuban Revolution and the "Boom" in Latin American literature, radically alter the horizon of expectations in Argentina and make Teatro del Pueblo seem even less "aggiornado."

It should also be noted that the book includes a detailed list of Teatro del Pueblo's premieres and activities from 1930 to 1975. *Teatro del Pueblo* offers a vast amount of documentation and detailed, contextualized analyses of the independent theatre tradition in Argentina that will be of great value to researchers who are

interested in the relationship between Teatro del Pueblo and social, political and cultural spheres in Argentina.

Brenda Werth
American University