

## Book Reviews

**Galicia, Rocío, comp. *Ánimas y santones. Vida y milagros del Niño Fidencio, el Tiradito y Malverde. Antología dramática. México: Libros de Godot-CITRUI- INBA, 2008: 200p.***

La fortaleza del Teatro del Norte radica en su amplia gama temática que lo caracteriza como tal. Esto ha llevado a amplias muestras en las múltiples publicaciones de Teatro de Frontera y de las antologías Teatro del Norte, entre las que se presenta ahora el tema de los santones de esta región del país. Como producto de la investigación a la que se ha dedicado desde hace años sobre esta dramaturgia excéntrica, Rocío Galicia nos presenta un título más, consistente en una antología. En este caso, el volumen se centra en tres personajes míticos provenientes del imaginario de esta región: el Niño Fidencio, el Tiradito y Malverde, héroes protagonistas de tres historias, de tres escrituras dramáticas, y de tres dramaturgos de estilos disímiles: Enrique Mijares, Antonio Zuñiga, y Alejandro Román.

La antología viene acompañada de una presentación de la compiladora y a ésta le antecede un breve, pero enjundioso estudio: “El ciclo inconcluso del mito,” de Heriberto Yépez. Valiéndose de propuestas provenientes de Vladimir Propp y Joseph Cambell, Yépez estudia el intertexto de la literatura clásica y su influencia en el teatro norteco. De esta forma, plantea las cuestiones sobre el Narratema, la Épica, el Mito, el Héroe, el Teatro, el Santo, la Cura como marcos influyentes en el teatro fronterizo.

En su estudio introductorio, Galicia destaca el tema de los santones en las tres piezas seleccionadas. El primer héroe en orden de aparición es José Fidencio de Jesús Síntora Constantino: el niño Fidencio en la obra de Enrique Mijares, *El niño con la piedra de virtud*. Éste es el personaje en el que “[s]e plasma el nacimiento del mito. La violencia con que es tratado hacia el final provoca la culpabilidad en sus adeptos y de esta manera se erige un lazo de unión que derivará en la canonización popular. La misma fórmula es reconocible en las ánimas de Malverde y del Tiradito.”

El segundo héroe, aparece en la obra *El Tiradito. Crónica de un santo pecador* (2002) de Antonio Zúñiga. Según Rocío Galicia, “el imaginario norteco

también tiene un benefactor para los indocumentados, se trata del Tiradito. En Tucson, Arizona, se encuentra la “Capilla de los Deseos,” sitio donde se supone están los restos de Juan Olivares, un emigrante que salió de México en busca de mejores condiciones de vida. En Tucson se enamoró de la esposa de un hacendado y cuando éste descubrió la relación, lo mató a hachazos.” La obra de Zúñiga redimensiona el drama que viven hoy miles de migrantes al sobreponerle la odisea homérica. La estructura está integrada por fractales, es decir, la experiencia del Ulises clásico se ha repetido siguiendo la misma forma, aunque en otra dimensión e incorporando las especificidades contextuales. El alcance metafórico del texto original trasciende geografías y épocas, ahí están contenidas todas las odiseas de quien tiene que migrar.

Finalmente, en la obra *Malverde. Día de la Santa Cruz* (2008) de Alejandro Román aparece Jesús Malverde, protector de los narcotraficantes. El relato es sencillo: Don Julio descubre que su hijo iba a traicionarlo pasando un cargamento de droga, enfurecido manda tirar a su hijo herido al mar. El joven se encomienda a Malverde y sucede el milagro: es salvado por un pescador. Ésa es la versión de la cual parte Alejandro Román para escribir el texto incluido en esta antología.

De los tres “héroes,” de los tres santones, sólo Mijares nos presenta al personaje en cuestión en su quehacer cotidiano. En un relato dramático sintético y elíptico nos muestra en tres escenas lo que le valiera la fama y el relato legendario sobre la persona del niño del diamante en la cabeza. A su vez, los otros dos relatos dramáticos están en estrecha relación con historias de quienes veneran a ambos santones: migrantes y narcos que les cumplen sus peticiones, con lo cual se han ganado la fama de milagrosos.

La obra de Román a su vez, en un texto despojado de acotación alguna, nos presenta un relato dramático que se desarrolla por igual alrededor de Malverde. La intención del autor es mostrarnos cómo el significado inicial de este santón popular sinaloense perdió su sentido religioso para transformarse en el protector de narcotraficantes ante la necesidad de éstos de sentirse amparados por una figura divina hasta entonces inexistente para realizar sus actividades ilícitas. Si anteriormente el desarrollo del discurso dramático de Román tenía algún nexo con un barrunto de fábula, o anécdota, que pusieran de manifiesto situaciones dramatizables, aquí la diégesis, el relato puro en tiradas fragmentarias, a manera de versificación, presenta el reto de su escenificación de manera compleja.

Si bien los tres pueden identificarse, según Yépez con el “narratema,” en el *Tiradito*, nos encontramos con un relato que gira alrededor del santón en cuestión, sin encontrarse presente en la exposición de la metáfora sobre éste. A través de alegorías contemporáneas derivadas del mundo situado entre dos fronteras, encerrado en el nimbo alucinante de los espejismos, se provoca el delirio del protagonista, pero no

por ello no menos agresivo. Incluso el tono de la lírica, de la poesía popular, no es capaz de borrar el ominoso destino de quien parte en búsqueda de un mundo mejor.

*Armando Partida Tayzan*

*Colegio de Literatura Dramática y Teatro. FFyL / UNAM*

**Galicia, Rocío, comp. *Dramaturgia en contexto I: Diálogo con veinte dramaturgos*. (Colección Teatro y Literatura Dramática). Torreón, Coah: Fondo regional para la cultura y artes del noreste, 2007: 408 p.**

Este volumen es una de las más recientes publicaciones de Rocío Galicia, resultado de la investigación que ha venido desarrollado sobre esta dramaturgia en los últimos años. En esta veintena de entrevistas realizadas a sendos dramaturgos de esta región, Galicia estableció una definición conceptual y territorial de su objeto de estudio: armar un contexto biográfico de los dramaturgos norteros para convertir al objeto de estudio en sujeto. En su “Estudio Introductorio,” Galicia plantea la importancia de conocer el trabajo del autor a través de su biografía. Así, diseña alrededor de veinte preguntas para que cada dramaturgo responda con soltura.

Ya desde la parte metodológica de la investigación, cada una de las entrevistas cuenta con una breve semblanza, a manera de presentación, sobre cada uno de los entrevistados. El volumen cuenta también con referencias bibliográficas sobre las publicaciones de los autores en cuestión. Si bien para el investigador teatral riguroso algunas de las preguntas iniciales sobre la biografía personal parecerían superfluas, por no estar enfocadas directamente al objeto de estudio, esto es precisamente lo que resultó de mayor interés: el de establecer la producción dramática en el contexto que cada uno de los dramaturgos ha desarrollado su creatividad dramática. Ejemplo de ello son algunas de las entrevistas efectuadas a dramaturgos de Nuevo León, es decir, residentes de la ciudad de Monterrey, quienes se consideran cosmopolitas y no nacionalistas o regionales.

Es indudable que esta investigación servirá para realizar diversos tipos de estudio al brindar la posibilidad de varias vertientes. Su estudio brinda material posible para investigaciones tanto históricas, sociológicas, antropológicas, como también literarias, dramáticas y escénicas correspondientes a la región nortera de México. El conjunto establecido por Galicia ofrece una interesante conclusión: la mayoría de los autores, ante la imposibilidad de contar con el apoyo económico u oficial, se han convertido en los directores de sus obras. En otros casos, la investigación de Galicia enfatiza la creación dramática de autores no establecidos, sin estudios previos en el teatro, quienes ante la falta de un texto dramático que les permitiera hablar de lo que le interesaba a un público particular, se han iniciado como dramaturgos en la práctica. Claro que todo esto resulta común en el medio teatral de otras latitudes, pero lo que los particulariza a estos dramaturgos es su contexto y su propia estética.

Desde la creación en un espacio en sí no dominante y fuera de una dramaturgia hegemónica nacional o centralista, estos autores han venido depurando un estilo y una voz particular.

Como mencionábamos anteriormente, las entrevistas con preguntas biográficas convoca a que los entrevistados expresen con confianza, y no dentro de un ambiente restrictivo como sería el meramente teórico, o académico, su perspectiva de la creación teatral.

*Armando Partida Tayzan*

*Colegio de Literatura Dramática y Teatro FFyL / UNAM*

**Oyarzún, Carola, ed. *Radrigán. Dramaturgia (Colección Ensayos Críticos)*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2008: 209 p.**

Si la dramaturgia de Juan Radrigán es una práctica de restauración de la memoria nacional chilena desde las heridas de la dictadura militar, los ensayos que componen el presente volumen funcionan también como práctica “re-constructiva” de la dramaturgia del autor al ofrecer ópticas particulares a la vez que integrales de la estética radriganiana. En este punto radica la contribución del trabajo editorial de la colección Ensayos Críticos, en el cual es destacable la inclusión de un artículo testimonial sobre una experiencia de puesta en escena: la voz del director Alfredo Castro. Su trabajo reflexiona desde la praxis sobre el texto espectacular de *Hechos consumados* y es el ensayo que cierra los siete artículos que componen el volumen. Los otros seis trabajos se enuncian desde el lugar de la teoría y de la crítica teatral, a cargo de reconocidos especialistas en teatro latinoamericano y chileno.

María de la Luz Hurtado abre el juego teórico-crítico con el análisis de “La tragedia popular en Juan Radrigán.” La autora señala que el carácter desterritorializado de los personajes del dramaturgo chileno tiene una relación biográfica de la cual surge su interés por lo popular. Este artículo aborda las piezas escritas entre 1979-1986: *Hechos consumados; El loco y la triste; Las brutas y Pueblo del mal amor*, en las que Radrigán ensaya el elemento trágico articulado al carácter popular de personajes que padecen las heridas de una dictadura militar sentida como “catástrofe” y cuya consecuencia más siniestra fue la exclusión.

Catherine Boyle, en su ensayo “Lecturas lejanas, lecturas cercanas: entrar en la selva lingüística de Juan Radrigán,” afirma que el teatro del dramaturgo “requiere que el público entre en distintos procesos de traducción,” (52) además del que implica la traducción a otro idioma. Proceso que supone recalcar tanto en las “estructuras de sentimiento” como en las estructuras lingüísticas de los textos y “comprenderlos” en su contexto histórico-cultural para lograr luego transportarlos a otra cultura encontrando situaciones y espacios análogos.

Por su parte, Carola Oyarzún se concentra en “La seducción del relato en la dramaturgia de Juan Radrigán,” enfocando especialmente *El loco y la triste* como texto donde se evidencia el desvío de lo dialógico. Oyarzún estudia la funcionalidad del relato dentro del sistema dramático y logra iluminar aspectos tanto de contenido como formales que señalan el disfrute de los personajes de Radrigán por la palabra en una multiplicidad de voces y géneros que demuestran, en definitiva, la fragilidad de las fronteras genéricas.

“Juan Radrigán: una poética urbana” de Cristian Opazo es una lectura de la “cartografía imaginada de una ciudad invisible” (104). El autor explica que a diferencia de los mapas, las cartografías representarían aspectos inasibles. Por eso, la geografía imaginada por los marginales personajes radriganianos opera como posibilidad de ensanche de su limitada realidad en tanto función compensatoria ante el hostil entorno. Opazo explica que la visión de la ciudad que Radrigán construye en *El loco y la triste* se vale de la metonimia en un universo conformado por “partes” reconstruidas desde una práctica de resistencia y resiliencia.

Paola Hernández abre el espectro de lectura hacia el estudio de la representación de las nefastas consecuencias de la economía de mercado en el Chile postdictatorial, enfocando específicamente la pieza *Esperpentos rabiosamente inmortales* (2002) y de esta manera, ilumina de lleno las novedades que se producen en la segunda etapa de producción del autor. Su artículo titulado “Economía y cultura neoliberal en *Esperpentos rabiosamente inmortales* de Juan Radrigán” desentraña el proteico simbolismo de la obra y sus alusiones contextuales sobre la economía neoliberal concebida como vía de salvación. La autora lee el teatro político de Radrigán para reflexionar sobre la función que cumplió en la estructura social de la época. En este sentido, destaca el enfoque periférico del teatro del autor y su rescate de las minorías.

El trabajo “*El desaparecido y El exilio de la mujer desnuda*: la porfiada memoria de Juan Radrigán,” se centra en el tema de la memoria como reclamo de reparación, y señala que en estas dos obras recientes el dramaturgo critica a la sociedad actual chilena por decidir mirar hacia el futuro sin interrogarse por las heridas del pasado. Su autora, Soledad Lagos Rivera, observa además, cómo estas piezas presentan un quiebre en el estilo dramático de Radrigán en el que abandona el habla poético-popular de los personajes, cuya marginalidad estará marcada ahora por su procedencia ideológica más que socio-económica.

El doble valor de estos ensayos radica en que además de estimular la comprensión del teatro de Radrigán, sus diversos enfoques promueven el diálogo con los lineamientos de la actual teatrología mundial. En las lúcidas perspectivas de este libro podemos re-encontrar paradigmas comunes, espacios compartidos de reflexión y formas de pensar otros teatros de Latinoamérica que también coinciden

en poetizar el conflicto de la dignidad humana por el que tanto se comprometió Juan Radrigán.

*Grisby Ogás Puga*

*Universidad de Buenos Aires — CONICET*

**Rosas Lopátegui, Patricia. *Yo quiero que haya mundo. Elena Garro: cincuenta años de dramaturgia*. México: Porrúa-BUAP, 2008: 653p.**

En 653 páginas, la investigadora y biógrafa de Elena Garro, Patricia Rosas Lopátegui, publica *Yo quiero que haya mundo. Elena Garro: Cincuenta años de dramaturgia* con el apoyo de la Editorial Porrúa y de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. *Yo quiero que haya mundo* es un recorrido por la vida y obra de Elena Delfina Garro Navarro a través de estudios interesantísimos y reveladores sobre una de las mejores autoras en lengua castellana, acaecida en agosto de 1998 en la ciudad de Cuernavaca.

Con este libro, la compiladora Rosas Lopátegui, reivindica la obra de una de las autoras más olvidadas por las instituciones culturales mexicanas. Los estudios sobre *Andamos huyendo Lola*, *La semana de colores*, *Los recuerdos del porvenir*, *Testimonios sobre Mariana*, *Reencuentro de personajes* son muy completos, interesantes y polifacéticos. Con una variedad teórica, desde los estudios culturales, de género hasta los estudios historiográficos y autobiográficos, los ensayos críticos incluidos en este volumen otorgan al lector un mosaico de posibilidades de lectura sobre la variada obra de Elena Garro. Además de los estudios sobre la narrativa, el teatro, la poesía, el periodismo, y las memorias, este libro recoge un cuento y dos obras teatrales sobre Elena Garro.

Rosas Lopátegui rescata las crónicas teatrales de 1957 y en una sección más adelante recupera testimonios de directores teatrales que del 14 al 17 de junio de 2007 participaron en los montajes de algunas obras de Elena Garro dentro de los festejos por los cincuenta años de Garro como dramaturga. La intención por parte de la compiladora es clara: de contrastar el pasado y el presente y dar a conocer las opiniones sobre las obras teatrales de una pluma mágica, fina y brillante. Tal vez uno de los testimonios más valiosos sea el del director teatral Hugo Galarza quien comparte sus visiones y experiencias sobre la obra *Felipe Ángeles* que dirigió en 1978 con gira por más de dos años. El personaje revolucionario de Felipe Ángeles, hombre negado por la historia oficial mexicana, es reivindicado por la autora en su drama y posteriormente por el director teatral. En el texto de Galarza se pueden leer las cartas inéditas de la autora a Hugo Galarza y a Eugenio Cobo donde les habla y agradece su interés por la obra.

Pero en este libro no sólo se estudian las obras más conocidas de la autora, sino también aquellas que apenas se conocen: *Primer amor*, *La feria* o *De noche*

vienes, o bien; o la poesía de Elena Garro, recopilada por Rosas Lopátegui en *Testimonios sobre Elena Garro* (2001). En dos estudios de Nuri Creager y de Carmen Piñera, se valora a Elena Garro como poeta rescatando, así, tanto la voz lírica de la autora como también su voz marginada. Según sus estudios, Elena Garro tiene una voz propia (no la que se dice que heredó de Octavio Paz). Su poesía surge del mundo alternativo-mágico-surrealista que conoció. Las lecturas de los clásicos castellanos fueron sus verdaderos maestros desde la infancia, pero su maestra es ella misma; sus primeras obras teatrales son poesía pura. Si algún contagio — nunca imitación — tuvo, fue de los surrealistas franceses a los que conoció, pero no de Octavio Paz, quien sí asimiló el surrealismo y lo institucionalizó en México. La poesía de Elena Garro es importante en tanto que permite leer a esa mujer fragmentada, esa mujer rota “exiliada en Europa,” abandonada por los intelectuales. Elena Garro no es una maestra del verso, pero sí de las imágenes, de la búsqueda en el interior para exorcizar a través de la escritura esa desesperación y ese abandono. La propia autora consideró que su poesía — escrita seguramente en momento de necesidad por expresar algo más breve que el teatro o la narrativa, pero no por ello menos intenso — era parte de su obra y por eso le confió a su biógrafa su producción lírica que nos permite trazar sus estados de ánimo, o como lo afirma Carmen Peña su “mezcla de dolor, con odio, coraje, impotencia y desamparo [...] en un lenguaje fuerte y corrosivo” (573).

Si encontramos en *Yo quiero que haya mundo* textos reveladores sobre el quehacer literario menos conocido de Garro, también podemos leer las crónicas de los eventos teatrales de 1957, cuando Elena Garro se dio a conocer como dramaturga en el Cuarto Programa de Poesía en Voz Alta. En estas crónicas teatrales, las obras de Garro desfilan junto a las de Quevedo. Los elogios hacia ese prodigio no se hacían esperar, incluso en medio de un sector periodístico con tintes misóginos y mayoritariamente masculino, se tenía que reconocer el valor de una de las joyas de nuestra dramaturgia. Luis Sánchez Zevada escribió sobre las piezas de Garro incluidas en este programa: “Acusa su poesía evocadora; hay ingenuidad y primitivismo cuando quiere que lo haya y Elena se sitúa en la Titina soñadora que no quiere poner los pies en la tierra y que obliga a todos a volar tres metros arriba [...] Rememora Elena Garro sus ilusiones subconscientes en sus infantiles juegos, en doña Blanca rodeada de galanes” (88).

Por las páginas de *Yo quiero que haya mundo* desfilan las valoraciones literarias y testimonios de René Avilés Fabila, María Luisa Mendoza, Helena Paz Garro, Rafael Cabrera, Eve Gil, Robert K. Anderson, Víctor Hugo Rascón Banda, Emilio Carballido, Silvia Molina, Héctor Azar, Estela Leñero y muchos más investigadores que recuperan la vida y obra de Elena Garro. Hago mías las palabras de la compiladora para decir que con *Yo quiero que haya mundo*, libro imprescindible para los estudiosos y lectores de la autora, “la palabra de Elena Garro está ya con nosotros para siempre, y las generaciones por venir algún día se encargarán de

reivindicarla y estudiarla, sin temor, sin prejuicios, con la rigurosidad que se merece por ser una de los escritores más relevantes de la literatura mundial” (13).

*Gerardo Bustamante Bermúdez*  
*Universidad Autónoma de la Ciudad de México*

**Seibel, Beatriz, ed. *Antologías de obras de teatro argentino. Desde sus orígenes a la actualidad*. Buenos Aires: Editorial del Instituto Nacional del Teatro, 2006: 295 p.**

El Instituto Nacional del Teatro (INT) de Argentina ha asumido una vez más la labor de editar y promover textos dramáticos argentinos. Esta vez es con una excelente antología que recoge obras que van desde los inicios del teatro nacional hasta la actualidad. Este primer tomo ha sido compilado por Beatriz Seibel y presenta sainetes urbanos y gauchescos escritos entre 1800-1814. El propósito del proyecto, según se explica en el prólogo, es rescatar obras olvidadas y poco conocidas que puedan ser representadas y revalorizadas por grupos teatrales hoy en día. Nuevas lecturas o adaptaciones de estas obras, según Seibel, añadiría a la riqueza de la memoria histórica teatral del público argentino y de las mismas comunidades que ejercitan el arte dramático.

Como acompañante y guía al lector, el texto comienza con un prólogo breve pero sólido que traza el contexto socio-histórico teatral antes y durante el periodo de estudio. En primer lugar, reconoce la existencia de los textos dramáticos no escritos, como son los rituales aborígenes. También enfatiza la fundación del teatro nacional al describir la primera pieza teatral argentina, así como los primeros autores e intérpretes locales, las casas de teatro de la época, las compañías dramáticas y los miembros que las constituían. El prólogo concluye con un breve resumen de las obras recogidas en este tomo, un par de comentarios sobre los autores de los sainetes urbanos y una explicación sobre la popularidad en el pasado de los sainetes gauchescos.

El libro está dividido en dos partes. La primera está dedica a presentar una selección de cuatro sainetes urbanos. Los primeros tres escritos por Cristóbal de Aguilar, el dramaturgo más importante en Argentina durante la época colonial y el último, escrito por Juan Cruz Varela, poeta y dramaturgo argentino. La segunda parte presenta una selección de tres sainetes gauchescos, obras breves de característica burlesca y ambiente rural de las cuales se desconoce el autor.

Las características típicas que distingue al sainete urbano del gauchesco están claramente ilustradas en la selección de las obras. El sainete urbano, por ejemplo, es un teatro costumbrista que busca entretener e impartir una lección moral o política que el público puede captar con facilidad. El gauchesco, por otro lado, tiene un impulso nativista donde el gaucho se caracteriza por ser un símbolo de la fuerza y la independencia, especialmente frente a la visión o forma de vida europea. El carácter costumbrista se encuentra en el habla coloquial, el uso de la música, el baile y la orientación plenamente campesina de la obra.



A pesar de las diferencias que hemos dicho, el sainete urbano y el gauchesco que se presenta en este tomo comparten argumentos y temas en común. Uno de estos temas es el derecho negado a la mujer de escoger su propio marido. El tema se presenta en *La industria contra la fuerza* de Aguilar, sainete urbano, donde la astucia de la joven y su clara convicción sobre la libertad de ser, la llevan a vencer la imposición de su padre y casarse con el hombre que ama. En *A río revuelto ganancia de pescadores* de Varela, la relación amorosa de la joven también se encuentra obstaculizada, no sólo por su padre sino por dos pretendientes más que no cesan de imponerse en su vida y en la de su amado. En esta pieza urbana, los personajes tipos, la agilidad de la acción y la comedia toman un primer plano, dejando que el destino de la mujer sea decidido por su criado. Por último, en *El amor de la estanciera*, la chinita que en un principio se enfrenta a su padre por querer casarse con un europeo, es reconquistada por un joven gaucho, pretendiente predilecto de su padre. La decisión de casarse con alguien de su misma cultura y estatus social remite al conflicto típico del sainete gauchesco: la oposición entre lo extranjero y lo autóctono.

De modo que *Venció el desprecio al desdén* de Aguilar cabría analizarla dentro del patrón que siguen las obras anteriores. Sin embargo en este sainete, la heroína es una mujer letrada que aboga por la emancipación de la mujer y ve el matrimonio como una prisión. La obra sigue la misma fórmula que *El desdén con el desdén* del español Agustín Moreto, donde la heroína cae presa del amor cuando uno de sus cortejos decide usar su misma estrategia: el desprecio. Es aquí donde la heroína comienza a cuestionar el valor de la razón (casarse) frente a la reflexión (ser una mujer pensante e independiente) y se decide por lo primero.

Otro punto temático que se presenta tanto en el sainete gauchesco como el urbano es el enfrentamiento entre lo rural y lo civil o el paisano y el pueblerino. En *El Carnaval* de Aguilar, el regocijo carnavalesco es visto como un acto “bestial” por un mozo de juicio que se guía por las bases morales religiosas para condenar el comportamiento de una viuda que participa en este acto “bárbaro y grosero” (27). En *El valiente fanfarrón y criollo socarrón o El gaucho 1<sup>ra</sup> parte* y *Las bodas de Chivico y Pancha o El gaucho 2<sup>da</sup> parte*, el enfrentamiento ocurre cuando el hombre pueblerino / civil no respeta la vida y las costumbres gauchescas y trata de tomar ventaja de personas o situaciones. En ambas obras el pueblerino se enfrenta inútilmente al gaucho con una pistola, poniendo en tela de juicio la representación del verdadero “salvaje” (214).

Resumiendo, los sainetes seleccionados por Seibel en este primer tomo son lecturas rápidas y entretenidas que serían fáciles de adaptar para un público argentino contemporáneo. La simplicidad en la estructura de las obras, los personajes tipos y temas comunes hacen accesible este libro a un lector principiante como también invitan al especialista a indagar sobre temas fundamentales que sin duda contribuirán a la memoria teatral y nacional. Un único reparo a este primer tomo, es la ausencia de notas de pie de página que expliquen, especialmente con los sainetes gauchescos,

algunos modismos y palabras arcaicas. Aún así, opino que el libro constituye un aporte importante al estudio del teatro argentino y quedo a la espera del próximo tomo.

*Rocío Zalba*  
*Columbia College*

**Unger, Roni. *Poesía en voz alta*. Traducción Silvia Peláez. Revisada por Rodolfo Obregón. México, DF: Conaculta / Inba-UNAM, 2006: 222 p.**

Esta es la traducción española de un libro que la profesora Unger publicó en 1981 con el título *Poesía en Voz Alta in the Theater of Mexico* (University of Missouri Press). Corresponde a una investigación hecha entre 1974 y 1980, que incluyó un extenso y meticuloso trabajo documental, así como una larga serie de entrevistas con la mayoría de los integrantes de ese grupo teatral mexicano que nació en Ciudad de México en 1956 y se mantuvo activo hasta 1963. Es, hasta ahora, el más completo estudio sobre ese grupo.

El libro comienza con la relación relativamente detallada del ambiente cultural y artístico que se desarrolló en la capital mexicana y que, según la autora, contribuyó al nacimiento de “Poesía en voz alta.” Ese ambiente propicio para las artes es una de las consecuencias directas de la revolución mexicana, y se extiende entre 1910 y 1940. Es ahí cuando el estado mexicano comienza su extenso mecenazgo: financia a los muralistas, funda editoriales, inaugura museos y bibliotecas, expande sus universidades y se convierte en una especie de órgano protector y difusor de la cultura del país. “Poesía en voz alta” nace, de hecho, bajo el amparo de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), aunque Roni Unger se apresura en decir que el origen del grupo es “tema de disputa” (31). Juan José Arreola estuvo a la cabeza del proyecto, que en un principio tenía un propósito tan claro como modesto: recitar para el público poesía clásica española (una de las fuentes espirituales de las que bebía la obra de Arreola, precisamente) en un teatro que dependía de la universidad. El pintor Juan Soriano lo acompañó desde un principio; muy pronto se les unió Leonora Carrington y Octavio Paz (la llegada de éste último al grupo, así como las condiciones de la misma, también son fuente de disputa). La tesis de la profesora Unger sobre el nacimiento de “Poesía en voz alta” como consecuencia de la política cultural del estado mexicano me parece indisputable.

Más tarde, el estudio realiza la detallada descripción de los ocho “Programas” que el grupo escenificó a lo largo de sus siete años de vida. El trabajo documental de Roni Unger es meticuloso y muy completo: transcribe los anuncios, incluso a veces los agregados manuscritos de Arreola y otros miembros; menciona y comenta las notas de prensa, provee fotografías de los eventos, describe los teatros donde se representaron las obras, y reflexiona sobre las reacciones de la crítica y el público, que ella misma rastreó consultando los archivos de los periódicos y entrevistando

a muchos de los protagonistas de la empresa cultural que significó “Poesía en voz alta.”

Lo descrito en el párrafo anterior da pie, sin embargo, para hacer una crítica a este libro. En opinión de este reseñador, el trabajo documental detallado y hasta exhaustivo que realizó la profesora Unger para su libro es, precisamente, lo que va en su contra. Su relación informada sobre los hechos que investiga, en sí misma valiosa para los interesados en estos temas, se queda en la literalidad de los datos que entrega. En cierto momento, leer sobre qué tipo de vestuario se utilizó, enterarse de los comentarios que las obras suscitaron, conocer los programas en detalle y saber quiénes eran los patrocinadores de cada puesta en escena se vuelve una tarea árida. El estudio se hubiera enriquecido si la profesora Unger hubiera reflexionado, por ejemplo, sobre cómo un teatro experimental nació a partir de la idea de recitar poesía clásica española, o sobre cómo el gusto de Arreola por el teatro del Siglo de Oro encontró también aliados en algunas obras de T. S. Eliot o de Sófocles. Insistimos en que se trata de un libro valioso, pero su muy completa investigación factual desmerece su casi ausente reflexión sobre los resultados y consecuencias que un proyecto como este — realmente único en el campo teatral hispanoamericano — pueden tener incluso en nuestros días.

*Marcelo Pellegrini*  
*University of Wisconsin – Madison*

