

Book Reviews

Dembo, Miriam. *Juana Sujo*. Caracas: Biblioteca Biográfica Venezolana, 2009: 150 pp.

La historia de una vida, compuesta por un autor que observa y describe al protagonista desde otra época, intenta proveer al lector con datos biográficos que resulten objetivos e imparciales. En cambio una biografía escrita por alguien que conoció personalmente al sujeto tratado y hacia quien siente una relación afectiva, corre el peligro de resultar subjetiva y parcial; pero al mismo tiempo dicha biografía incluirá datos compartidos por quien la escribe y su sujeto, y aportará un elemento humano que el lector sabrá apreciar, ya que es producto de su relación inmediata con el personaje.

Este es el caso de Miriam Dembo, venezolana, sicóloga de profesión, co-fundadora (junto a Isaac Chocrón y Román Chalbaud) del “Nuevo Grupo” del Teatro Venezolano. Dembo se considera afortunada de haber sido amiga íntima de Juana Sujo (*née* Sulovolsky 1913-1961) sobre quien escribe esta biografía. Ya en 1996 Carlos Márquez publicaba en Caracas *Juana Sujo: Impulsora del Teatro Contemporáneo Venezolano* con Fondo Editorial Fundarte, libro que contiene documentos autenticados de la vida y obra de esta gran actriz, pedagoga y directora teatral.

Trece años más tarde y a cuarenta y siete años de la muerte de Juana Sujo, Miriam Dembo hace un recorrido cronológico y minucioso de la vida, carrera profesional e itinerario artístico de Juana Sujo. Como Dembo, Sujo es hija de refugiados judíos emigrados de Europa Oriental a comienzos del siglo XX; Dembo la percibe como una venerable “judía errante” — educada en la Argentina, su país natal, y a partir de los cuatro años en el Brasil, de donde pasa a Alemania, para recibir una educación humanística. Durante los diez años de estadía en ese país descubre sus dotes en el teatro y allí permanece hasta que Hitler toma el poder en 1933, y Sujo se ve obligada a regresar a la Argentina. Allí continúa viviendo hasta 1949, cuando siente restringidas sus libertades durante el gobierno de Perón; entonces acepta una invitación de Bolívar Films para hacer cine en Venezuela, junto con otros actores

y técnicos argentinos. En Caracas enseña dramaturgia, actúa en el teatro y contrae matrimonio en 1954 con Carlos Márquez, quien fuera su alumno y será después su director teatral.

La trayectoria actuarial de Sujo incluye un repertorio variado y extenso de obras francesas, inglesas y españolas del Siglo de Oro, así como modernas de los Estados Unidos y de Latinoamérica, en especial de la Argentina. Lo que más le enorgullecía, empero, era actuar para dramaturgos venezolanos como Román Chabaud e Isaac Chocrón, cuyo papel protagónico en *El quinto infierno* (1961) ya hacia el fin de su vida le reportó múltiples elogios. Entre las perceptivas columnas periodísticas que Sujo enviaba a *El Nacional* de Caracas, sobresalen sus provechosas experiencias en Nueva York con el "Actor's Studio," donde obtuvo lecciones que le permitieron transmitir a sus estudiantes su entusiasmo por Stella Adler y la enseñanza de teatro. Operada de un fibroma, Sujo nunca fue informada del cáncer que sufría y que en el curso de pocos meses acabó con su vida.

Junto a los logros, Dembo relata las frustraciones de su protagonista, cuya carrera televisiva, inicialmente exitosa, se ve frustrada cuando ofrece un papel a un actor no venezolano, sin atenerse al porcentaje nacional requerido por el Sindicato de Trabajadores de Radio y Televisión. Su sentido de justicia, sumado a la acusación que hace a sus compatriotas de xenofobia, le vale la temporaria suspensión de sus servicios, y pone fin a su exitosa carrera como directora de obras teatrales en el medio televisivo. No obstante, Sujo continúa recibiendo premios por su actuación y por su capacidad de descubrir y moldear nuevos talentos actorales en Venezuela.

Esta es la monografía número noventa y siete de una serie dedicada a biografías de venezolanos ilustres. En su tributo a la vida y obra de Juana Sujo, Miriam Dembo nos brinda no sólo la oportunidad de conocer a fondo el sentido humanitario de una mujer culta y talentosa, entregada a difundir el teatro en su país, sino que nos guía en su recorrido por la historia del teatro venezolano, sus creadores y sus practicantes.

Nora Glickman

Queens College & The Graduate Center, CUNY

Devesa, Patricia y Gabriel Fernández Chapo, comps. *Estéticas de la periferia. El teatro en el Gran Buenos Aires Sur*. Prólogo: Jorge Dubatti. Buenos Aires: Ediciones del CCC y Doc/Sur con el apoyo del Instituto Nacional del Teatro, 2009: 192 pp.

Patricia Devesa y Gabriel Fernández Chapo conforman un sólido equipo de trabajo. Ambos egresaron de la Universidad Nacional de Lomas de Zamora (UNLZ), forman parte del equipo de investigadores de los Centros Culturales Ricardo Rojas y de la Cooperación, integran el equipo editorial de la revista *El mensajero cultural* y

son directora y vicedirector, respectivamente, de Doc/Sur: Centro de Documentación del Teatro del Conurbano Sur, entre otras actividades.

Como bien lo menciona su título, este libro hace referencia a las condiciones de visibilidad que tiene el teatro de Buenos Aires por fuera del territorio de la Capital Federal. Es lo que los autores denominan como la relación entre el centro y la periferia, considerando todas las variantes y las relativizaciones que hay en estos términos, pues si bien el Conurbano Sur es periferia con respecto a la Capital Federal, ésta a su vez es periferia en lo que respecta al Teatro Mundial. Las condiciones de visibilidad pueden devenir, a su vez, condiciones de existencia, ya que las reglas del Mercado determinan la distribución del capital en la producción de bienes culturales.

Como consecuencia, se hace evidente la necesidad de la presencia del Estado en la organización de políticas culturales, que permitan a proyectos que tienen intereses diversos a los del Mercado existir y desarrollarse. Pero se puntualiza reiteradamente que esa presencia estatal debe manifestarse en conjunto con los artistas, las asociaciones y las instituciones que existen previamente, de manera tal que las políticas no se superpongan ni se sustituyan, sino que, más bien, trabajen en conjunto. Por lo tanto, los roles que le asignan al investigador teatral, sobre todo con respecto a estas producciones marginales, son en principio dos: por un lado, documentar el material para que no perezca en lo efímero de la representación; por el otro, dar visibilidad a manifestaciones culturales que permanecen ocultas ya sea por causas políticas, económicas, sociales, etc., replanteándose entonces cuáles son hoy las estrategias documentales del teatro. Estos dos objetivos se materializan, en el caso de Devesa y Chapo, en la creación de Doc/Sur como proyecto de preservación y difusión de la gran cantidad de producciones que tienen lugar en el Conurbano Sur de la Provincia de Buenos Aires.

La base teórica reposa principalmente en el concepto de micropoética desarrollado por Jorge Dubatti, quien lo define como el espacio de articulación de las relaciones entre teatro y subjetividad, que se resisten a la homogeneización y a la abstracción en una estructura común, hegemónica, aunque no por eso despolitizada. Privilegiando los estudios “micro,” es decir, las miniaturas analíticas, los trabajos presentados evitan las visiones de conjunto tendientes a la homogeneización, y los ejercicios de descripción sobre la interpretación. El desafío surge cuando se intentan ubicar a esas diversas micropoéticas dentro del marco homogeneizador de Teatro del Gran Conurbano Sur. Sin evitar estos conflictos, los autores problematizan al respecto desde diversos puntos de vista. Estos mencionados estudios sobre lo “micro” son los siguientes: Las Nobles Bestias (por M. Cerrillo); Nelson Valiente y el Banfield Teatro Ensamble (por L. Falco y G. Rodas); Omar Aíta (por G. Fernández Chapo); Diablolmundo y Jicara (por P. Devesa); Elio Gallipoli (por A. Laurence); Sergio Mercurio (por P. Devesa); Hijos de los Barcos (por S. Ragusa); Gustavo Di Leo (por A. Giliberti); Rodolfo Sardú y la Escuela de Mimoteatro de Bernal (por L. Falco y G. Rodas); Sin Testigos y El Refugio de Banfield (por P. Devesa); Espacio

Vacío (por M. F. Heredia); Narración oral (por G. Fernández Chapo); Bigote de Monigote (por P. Lanatta); El Disparate Violeta (por G. Fernández Chapo); Teatro de las Memorias (por M. Di Nicola).

Hay que destacar que *Estéticas de la periferia* constituye un esfuerzo importante por documentar y analizar las diferentes poéticas que conviven en el Conurbano Sur de la Provincia de Buenos Aires, valorizando las micropoéticas pero realizando un esfuerzo por investigar los rasgos comunes que hacen que podamos discutir sobre una poética del teatro del Sur.

María Natacha Koss
Universidad de Buenos Aires

Dosio, Celia. *El Caraja-ji (primera parte) — Lo joven, la tradición y los años noventa*. Colección: Estudios de la postdictadura. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2008: 141 pp.

En *El Caraja-ji (primera parte) — Lo joven, la tradición y los años noventa*, Celia Dosio, joven investigadora, se propone dar cuenta de qué fue el grupo Caraja-ji, cómo se formó, y cuál fue su importancia dentro del contexto histórico de la década de 1990; es decir qué lugar ocupó dentro del llamado teatro argentino de la Postdictadura, que se caracteriza, principalmente, por su diversidad. Se trata justamente del primer volumen de la Colección Estudios de Postdictadura, que dirige para la Universidad de Buenos Aires el Dr. Jorge Dubatti, especialista en el período, quien firma en el libro la presentación “Estudiar la Postdictadura” (7-9).

El libro se divide en dos partes; la primera corresponde a la historia y formación del Caraja-ji, y la segunda refiere al análisis de las ocho obras publicadas en el primer libro del grupo. El recorrido por el que transita Dosio al narrar la formación de este grupo de autores es cronológico y detallado, y requiere ir más atrás en el tiempo (desde comienzos de la dictadura argentina, en 1976) para comprender y analizar el desembarco en el Teatro Municipal General San Martín de un grupo de autores (Carmen Arrieta, Alejandro Tantanian, Rafael Spregelburd, Alejandro Robino, Javier Daulte, Alejandro Zingman, Jorge Leyes e Ignacio Apolo), dramaturgos casi desconocidos hasta el momento o de trayectoria inicial, que en 1995 fuera convocado por los entonces directivos del teatro para escribir una nueva “dramaturgia joven.”

En un sólido trabajo de investigación, Celia Dosio reconstruye, ayudada por las declaraciones de los protagonistas del Caraja-ji, cómo la convocatoria del teatro oficial se vio truncada a los dos meses de su inicio por desacuerdos estéticos e ideológicos con los referentes del taller (Roberto Cossa y Bernardo Carey) y, cómo en medio de la frustración, el grupo decidió seguir unido y trabajando con las obras que habían empezado.

En la segunda parte del libro, la autora propone diferentes lecturas para estudiar las obras publicadas en el volumen *El Caraja-ji* (1996), el primer libro del grupo, editado por el Centro Cultural Rojas. Las obras analizadas son: *Rew, secuelas de una dulcísima pasión* (C. Arrieta), *Juegos de damas crueles* (A. Tantanian), *Raspando la cruz* (R. Spregelburd), *Crónicas de sangre* (A. Robino), *Martha Stutz* (J. Daulte), *La virgen del lavadero* (A. Zingman), *Ruta 14* (J. Leyes) y *Bety phones Hugo* (I. Apolo). La autora elige realizar una indagación puramente textual sobre las obras (de hecho, en los casos donde esto es posible, hace minuciosos análisis de los títulos, sobre los que va “desmenuzando” palabra por palabra) sin establecer vínculos con las escenificaciones. Para esto recurre, principalmente, a dos ejes de investigación: la intertextualidad y la búsqueda de una poética de “lo joven” (consigna dada *a priori* en el taller del Teatro San Martín). Celia Dosio lee intertextos de muy variada índole, que conforman una larga lista de otras obras de teatro, películas, series de televisión, pasajes bíblicos, e incluso palabras del cantante de Nirvana, Kurt Cobain. Si bien, por momentos, las asociaciones pueden parecer un tanto libres, finalmente resultan efectivas a la construcción de la poética y ejemplifican bien las cuestiones que la autora quiere resaltar. Por otra parte, los interesantes análisis de Dosio se ven complementados por un considerable número de citas, ya sean testimonios de los dramaturgos de las obras, lecturas críticas anteriores o determinadas definiciones que ayudan a comprender mejor los conceptos utilizados.

A su vez, la búsqueda del ingrediente “joven” en cada obra muestra, de diferentes maneras, el “desconcierto” propio de la edad, pero también intenta reflejar una desorientación característica de la década del '90, en la que los jóvenes debían salir a vivir a un mundo que iba cambiando profundamente mientras ellos crecían. Más allá de las particularidades del grupo Caraja-ji, este libro propone una visión de la sociedad entera de los años '90, fuertemente atravesada por una traumática redefinición de los vínculos sociales, culturales y políticos. A su vez, vale como una relevante introducción a los primeros pasos y trabajos de los hoy autores consagrados (especialmente Apolo, Daulte, Spregelburd y Tantanian han concretado importantes producciones luego de su paso por El Caraja-ji). Es también de lectura indispensable para un buen conocimiento del nuevo teatro argentino.

María Fukelman
Universidad de Buenos Aires

Pianacci, Rómulo E. *Antígona: Una tragedia latinoamericana*. Irvine California: Ediciones de Gestos, Colección Historia del Teatro 12, 2008: 195 pp.

Al intentar definir las características identitarias del teatro que se comunica en español en América, poco se recurre al hecho de que este teatro ha tomado la estafeta del teatro europeo clásico. Por el contrario, lugar común parecería la mención

de la influencia de Brecht o Ionesco en el teatro hispanoamericano. Ninguna lengua europea pudiera competir hoy con el número de recreaciones de personajes clásicos en tierras que nunca fueron recorridas por Ulises ni por Eneas.

Rómulo E. Pianacci ha logrado enumerar la estirpe pródiga de Antígonas. Mundialmente conocida es la versión de *Antígona* de los siguientes autores: Cocteau, Espriu, Anouilh, Brecht y Bergamín, los dramaturgos de las cinco recreaciones modernas europeas. Mayor resulta el número de Antígonas calificadas de “Criollas” por este crítico: Ocho obras son argentinas, y sus autores son: Leopoldo Marechal, Alberto de Zavalía, Griselda Gambaro, David Cureses, Juan Carlos Gené, Jorge Huertas, Hebe Campanella y Yamila Grandi. Sólo una Antígona tiene Brasil (Jorge Andrade), una Chile (Daniela Cápona Pérez), una Colombia (Carlos Eduardo Satizábal) y una Cuba (Joel Saéz). Mientras que México tiene tres: de José Fuentes Mares, Ricardo Andrade Jardí y Olga Harmony. Contribuyen con una pieza por país, Nicaragua, Puerto Rico y República dominicana, con la dramaturgia de Rolando Steiner, Luis Rafael Sánchez y Franklin Domínguez, respectivamente. Y para cerrar, dos Antígonas ofrece Perú: Sarina Helgott y José Watanabe, y dos también Venezuela: César Rengifo y José Gabriel Núñez. En total, Antígona vive en veintidós nuevas piezas. Cuyos años de escritura van desde 1952 hasta 2007, un periodo de efervescencia ideológica y política.

Una pregunta obligada ¿qué ofrece la Antígona de Sófocles al dramaturgo latinoamericano para que abreve una y otra vez en su riqueza literaria? George Steiner — quien dedicó un libro al personaje tebano — afirmó que la razón de la permanencia de Antígona sobre los escenarios europeos era que este personaje dramatizaba el conflicto entre lo privado y lo público, entre las leyes divinas y las humanas, entre las cuestiones éticas de la conciencia privada y del bienestar público, conflictos que conducen a dos senderos: al legalismo coercitivo y al humanismo instintivo. Gran verdad. El conflicto tebano, en estos términos, no es diferente de los conflictos latinoamericanos.

Pianacci recuerda lo que Borges concluye en su célebre artículo “El escritor argentino y la tradición”: la literatura latinoamericana puede y debe ser irreverente en el manejo de los textos europeos. Irreverencia que, como aclara el mismo Borges, ha tenido consecuencias afortunadas. Es concordante Pianacci cuando afirma: “De lo que se trata, en definitiva, es de disolver la jerarquía de valores canónicos, al mismo tiempo, de génesis o género, de romper la autonomía de sistemas de signos nacionales” (175). En las obras latinoamericanas, sean farsa como la de Rengifo, tragedia como la Steiner, o poética como la de Watanabe, “todas signadas por una fuerte connotación ideológica, política y social. Todas las obras abandonan — real o simbólicamente — el escenario de Tebas y la acción se sitúa en América” (176). Antígona es “representante de las mujeres del continente, reactualiza la función efectiva y simbólica, fundamental y emblemática de las mujeres en el entramado social y político de la cultura” (177). Mientras haya injusticia sobre un pueblo, habrá luchas por encontrar el camino de la justicia. Por ejemplo, en las obras de Gambaro, Steiner

y Huertas, el cadáver insepulto de Polinices es confundido con el de los ejecutados y desaparecidos de Argentina, Perú, Nicaragua o Puerto Rico.

Este libro presenta la innegable vitalidad del teatro latinoamericano, no únicamente porque sube a los escenarios los conflictos sociales y políticos que Latinoamérica tiene que solventar, sino porque demuestra que este teatro ha sabido heredar. Parecería que la estafeta clásica de Europa ha pasado a América, si Tebas no logró la paz y su desarrollo cultural y social fue detenido por los intensos conflictos bélicos, los países latinos de América todavía tienen esperanza de lograrlo. El mito de Antígona menciona la Cueva de Tebas, en donde Antígona fue condenada a permanecer por desobedecer la ley. En ninguna de las obras latinoamericanas hay una cueva que encierre a los libertarios a pesar de las dictaduras y las atrocidades políticas. Hoy Antígona parece ser más latinoamericana que europea o, al menos, los dramaturgos de América están aún intentando salvar a las Tebas latinoamericanas.

Guillermo Schmidhuber de la Mora
Universidad de Guadalajara, México

Seda, Laurietz, and Jacqueline Bixler, eds. *Trans/Acting Latin American and Latino Performing Arts*. Lewisburg, PA: Bucknell UP, 2009: 266 pp.

This collection of critical essays — part of the Bucknell Studies in Latin American Literature and Theories Series, edited by Aníbal González — is centered on transculturation. The contributions were originally presented by the authors at the VI Conference on Latin American Theater Today in 2005, and they all loosely converge around the theme of border crossings. To wit, the tome begins with a quote by performance artist Guillermo Gómez Peña, “All Americans (from the vast continent America) were, are, or will be border crossers.” The borders crossed by the compilation are many. Among them, the inclusion of Latino Theater and performances placed alongside studies of plays and performances done in Latin America. Seda’s introductory essay on “The Art of Living ‘In Between’” captures the spirit of the collection well, explaining that all contributors were asked to consider the various meanings of the prefix “trans” in their essays because, as Seda explains, “Processes of globalization have transformed the planet into a transnational world.” The socioeconomic transformations have had a considerable impact on all aspects of culture, leading us to the next essay that frames the collection, a historical overview on transformation and transculturation in twentieth-century Latin American Theater, written by longtime *Latin American Theatre Review* editor George Woodyard. The essay is exceptional for both its breadth and depth, and leaves the reader well equipped to journey into the tome’s next section, encompassed by twelve studies. Stevens examines the issue of race in the play *Parece blanca* by the Cuban author Abelardo Estorino. Mexican playwright Sabina Berman is the focus of two essays,

one by Bixler, who discusses how her “tradaptation” of an Irish play enabled it to be understood as a critique of globalization. The other, by Gladhart, shows how perceptions are “transferred, negotiated and reinvented” in the *Feliz nuevo siglo, Doktor Freud*. Day explores how Mexican playwright Vicente Leñero’s two professions, that of playwright and journalist, both informed each other. Alzate analyzes how the lyrics and the stage presence of Mexican singer Paquita la del Barrio serve to undermine the country’s culture of masculinity. Scholars Bulman, Magnarelli and Boling analyze plays by Argentines Rafael Spregelburd, Patricia Suárez and Susana Torres Molina, respectively. Bulman examines how Spregelburd used the Bosch painting *The Seven Deadly Sins* as a source of inspiration for seven plays, and how the painting’s meaning was transformed in the process. Magnarelli, meanwhile, examines the use of imaginary and concrete space in Suárez’s *Las Polacas*. Boling discusses the actress’s performance of masculinity and the representation of gender in Torres Molina’s, *Y otra cosa, mariposa*. Misemer examines two plays by Uruguayan Gabriel Peveroni, showing how the playwright uses space to convey his country’s uncertain role in the new global order. Meanwhile, Irizarry’s essay, “Latino Stand up and *The Original Latin Kings of Comedy*,” focuses on how self-deprecating humor can serve a transgressive function. García looks at the playful treatment of transnational queer sexuality found in Guillermo Reyes’s *Departing the Divas* showing how the playwright presents the borderlands as a fluid space of hybrid identities. To close, editor Seda contributes “Guillermo Gómez-Peña’s: Search for a Singular Plural Community.” As an added treat, the book ends with a performance script by the radical provocateur himself, “Mexiterminator vs. The Global Predator.” Thus the reader is led from an understanding of the topic of transculturation in the first two essays, to reading numerous examples of ways in which the topic has been applied to theater and performance, and, finally, to directly engaging a performance text, unmediated by a scholar. In this way the book provides a highly original intellectual experience for the reader. Seda and Bixler did an excellent job of selecting well-written, thought-provoking, and well-argued analyses for inclusion. One curious omission is any theater study related to Brazil, given that it is Latin America’s largest and most populous country. While Seda makes a point of saying that the collection does not intend to represent all of the region’s countries, to not include a study connected to Brazil (although Woodyard briefly mentions the country in his overview essay) is akin ignoring the elephant in the room. It makes the border between Portuguese and Spanish-speaking regions of Latin America seem as impenetrable as ever. In spite of this one caveat, *Trans/Acting* is an excellent collection of critical studies that will be invaluable addition to the libraries of scholars in the fields of Latin American Studies, Latino Studies, Performance Studies and Cultural Studies as well as those concerned with issues of globalization and transnationalism.

Melissa Fitch
University of Arizona

Seibel, Beatriz ed. *Antologías de obras de teatro argentino. Desde sus orígenes a la actualidad. Tomo 2. (1818-1824). Obras de la independencia.* Buenos Aires: Editorial del Instituto Nacional del Teatro, 2007: 390 pp.

_____. *Antologías de obras de teatro argentino. Desde sus orígenes a la actualidad. Tomo 3. (1839-1842). Obras de la confederación y emigrados.* Buenos Aires: Editorial del Instituto Nacional del Teatro, 2007: 275 pp.

Beatriz Seibel y el Consejo Editorial de la INT continúan su labor histórica y teatral publicando esta vez el segundo y tercer volumen de las obras de teatro que fueron escritas o representadas entre 1818-1842 en Argentina. Al igual que en el volumen anterior, el propósito de esta publicación es hacer accesible una selección de obras dramáticas poco conocidas u olvidadas que puedan ser llevadas al escenario y así re-valorar la riqueza del campo teatral de nuestro pasado en el presente.

Considerando el período en que fueron escritas estas obras que van de la época de la Independencia a la Colonia, Seibel dividió los dos volúmenes y organizó los textos de manera cronológica. El segundo volumen abarca el período de 1818-1824. Aquí se presentan los dos acercamientos estilísticos del momento: el neoclásico y el criollo, escritos principalmente en verso o en prosa. El tercer volumen se ocupa a su vez de obras escritas entre 1839-1842 por dramaturgos argentinos exiliados a causa de las tensiones política del momento. El hilo temático de ambos tomos se centra en la Independencia de la nación. Los dos volúmenes comienzan con un prólogo que ubica al lector en la historia socio-política y teatral del período. Su función es demostrar cómo el campo dramático, sea dramaturgos, textos, actores y salas de teatro producían y eran producto de la política de esta época. El prólogo del segundo volumen, por ejemplo, menciona una serie de obras que formaron parte de los festejos independentistas al ser sus tramas patrióticas. También destaca el valor de los populares cielitos (cante y baile popular gauchesco) después de la Revolución de Mayo (1810) y hasta nos recuerda la liberación del Indio y su presencia sobre el escenario. El prólogo del tercer volumen, sin embargo, es sumamente detallado ya que provee al lector con un resumen político/teatral por año comenzando en 1830 y concluyendo en 1852. Esta estrategia de compendio, si bien ayuda a ubicar las obras en el contexto preciso, podría resultar árida para un lector que no se especialice en la historia teatral argentina, dado que abarca mucha información de manera sucinta con detalles específicos sobre las andanzas y biografía de los actores, así como las fechas de estreno, aperturas y clausuras de salas teatrales, entre otras cosas. En este período, apreciamos cómo la tensión política bajo el gobierno de Juan Manuel de Rosas (1829/1832 y 1835/1852) lleva a muchos actores a emigrar del país y a que falten los dramaturgos. Ambos prólogos concluyen con un breve comentario sobre cada una de las obras, datos sobre los dramaturgos presentados, las obras que se asemejan y el ambiente teatral del momento.

El segundo volumen está dividido en tres partes. La primera parte se titula "Las Batallas" y abarca cinco obras de trazo histórico que nos relatan la independencia de la nación y promueven la unidad americana. Comienza con *El detalle de la Acción de Maipú*, un sainete gauchesco anónimo cuya musicalidad se destaca no sólo en el habla rural de los payadores populares sino también en la coreografía del canto y baile del cielito al final del sainete. La obra celebra la figura histórica del general San Martín a través de un soldado y su recuento de las contrariedades que vivieron ambos en la batalla de Maipú contra los españoles. A esta obra le sigue *Cielito de Maipú* por Bartolomé Hidalgo, iniciador de la poesía gauchesca en el Río de la Plata. En 36 estrofas de cuatro versos octosílabos cada una, Hidalgo exalta no sólo la valentía de San Martín sino también hace mención del patriotismo de los indios en la guerra. La obra que le sigue, *Diálogo patriótico interesante* del mismo autor, no tiene un tono victorioso sino crítico ante el ambiente socio-político del momento. Es en el intercambio entre Jacinto Chano, capataz y Ramón Contreras, gaucho, que se revela en forma testimonial una serie de datos "interesantes." Algunos de estos son: el racismo hacia el extranjero, la desigualdad entre los hombres, los efectos decadentes de la guerra, la pobreza, el hambre de los soldados y el malgasto del dinero público. Las últimas dos obras de esta primera parte son *Las Batallas de Pazco* (anónima) y *Defensa y Triunfo del Tucumán* escrita por el actor y dramaturgo Luis Ambrosio Morante. La primera de estas dos obras está escrita en un estilo neoclásico, ocurre en Perú y su trama sigue un patrón que luego se verá en obras siguientes: el conflicto generacional entre un hijo revolucionario que apoya la independencia y la unión americana contra un padre de origen español cuyo estatus socio-económico y político se debe a sus relaciones con la Madre Patria. Esta obra también celebra la figura del General San Martín al retratarlo como un hombre justo y grandioso. *Defensa...* por otro lado, es una pieza militar escrita en verso, que retrata vía testimonios de los soldados, la batalla del Tucumán y cómo el General Belgrano resulta victorioso contra la invasión realista.

La segunda parte del segundo volumen de la *Antología de obras del teatro argentino* que lleva por título "Comedia y Drama" abarca dos piezas muy diferentes en estilo, argumento e interés. La primera se titula *El hipócrita político* firmada por las iniciales P.V.A. Una obra en tres actos de estilo neoclásico cuya influencia francesa se evidencia si la comparamos con *Tartufo* (1662) de Molière. Esta obra trata el tema patriótico de una forma muy similar a otra incluida en el primer volumen de esta antología y muchas otras narraciones llamadas "fundacionales." *Tupac Amaru*, por otro lado, es probablemente una de las mejores obras de esta antología. Este drama de cinco actos que forma parte del teatro de la emancipación es firmado por L.A.M., siglas que algunos atribuyen al actor Luis Ambrosio Morante. En esta obra el tema americano y especialmente indigenista, se presenta desde la primera escena con los lamentos que Cándor Canqui (Tupac) comparte con Ventura Santelices, joven que rescata al indio de la esclavitud en que lo tenía su padre, el corregidor. Este

último era dueño de las minas en las que eran explotados los nativos, entre ellos la mujer de Cándor, Micaela Bastidas. La trama, la cual concluye en la sublevación y victoria de los indios encabezados por Cándor, Micaela y Ventura se desarrolla en escenas intensas con diálogos llenos de emotividad. A través de estos diálogos se retrata el abuso físico y emocional de los indios, las condiciones paupérrimas en las que trabajaban, el razonamiento del agresor y la percepción que tenían los españoles de los indígenas.

En la tercera y última parte de este volumen Seibel recoge “una tragedia,” *Argia*, de Juan Cruz Varela. Según la compiladora esta obra de estilo neoclásico es inspirada por “*Polínice y en Antígona* de Alfieri, el italiano que prefiere a las tragedias francesas de Corneille y Racine” (21). El dramaturgo hace uso de la mitología griega para pintarnos un retrato tenaz del tirano, Creon rey de Tebas, quien le ofrece la libertad a su pueblo con la condición que Argia, la hija de su opositor Adrasto, rey de Argos, sea su esposa. El valor de la joven y su enfrentamiento al tirano la transforman en la trágica heroína del drama. Según Seibel, dentro del contexto socio-político del momento esta obra alude a la “antítesis tiranía/libertad” (22).

El tercer volumen no está dividido en partes ya que solamente tiene tres obras. Dos de ellas escritas en prosa por Juan Bautista Alberdi y un drama romántico escrito en verso por José Marmol. La primera obra de Alberdi se titula *La Revolución de Mayo*. Es crónica dramática cuyo proyecto original era “de cuatro partes, con una primera sobre la colonia *La opresión* y una cuarta *La restauración*, que no llega a escribir” (Seibel 28). La obra en este volumen, por lo tanto, es la que se refiere a la segunda y tercera parte de este proyecto y está encabezada por los títulos *El 24, o la conspiración* y *El 25, o la Revolución*, respectivamente. Desde el punto de vista histórico, esta obra se basa en los sucesos que ocurrieron en la Revolución y retrata sus figuras claves (Belgrano, Beruti, Moreno, etc.). *El gigante Amapolas*, por otro lado, es una petit-pieza de Alberdi cuya función es burlarse del General Rosas y de los ejércitos unitarios. Su representación critica fuertemente la ausencia de libertadores y de una acción decisiva y fuerte en contra de la dictadura.

La última obra de este volumen se titula *El Poeta* y pertenece a Marmol. Cuenta un trágico e imposible romance entre una joven rica y un poeta pobre. Pero a diferencia de otras obras estudiadas anteriormente, la protagonista no se impone aquí a los deseos del padre que quiere casarla con un hombre adinerado, ni lucha por su libertad de escoger. El joven poeta, Carlos, es la voz crítica dentro de un ambiente burgués que se deja llevar por protocolos y comodidades. El joven rechaza la fuerte influencia y el valor que se le da a la literatura europea, especialmente en el teatro. Aún más, actúa como la voz independentista en búsqueda de un presente despejado de un nebuloso pasado europeo. La obra concluye trágicamente al estilo de *Romeo y Julieta*, con el suicidio de ambos personajes.

En conclusión, ambos volúmenes de esta antología contribuyen significativamente a recoger la memoria histórica teatral. Son obras que abordan desde diver-

sos ángulos la complejidad cultural y política del período post-independentista. La selección y el orden de los textos permiten al lector no familiarizado con Argentina, informarse de una forma entretenida sobre su historia. Y para aquellos que conocen el pasado de la nación, estos textos le otorgan una serie de datos poco mencionados como son el patriotismo de los indígenas, la presencia de los negros en la revolución o la pobreza en la que vivían los soldados durante y después de las guerras independentistas. La única información de valor que se ausenta en esta antología es el saber si los textos son los originales o son versiones editadas. Por último, se le agradece a Beatriz Seibel que haya puesto a la disposición del público y los dramaturgos contemporáneos estas historias que no sólo no deberíamos olvidar sino volver a representar sobre las tablas argentinas.

Rocío Zalba
Columbia College

Stambaugh, Antonio Prieto y Óscar Armando García, eds. *Ofelia Zapata "Petrona": Una vida dedicada al teatro regional*. Mérida: Instituto de Cultura de Yucatán / Escuela Superior de Artes de Yucatán / Centro de Investigaciones Escénicas de Yucatán, 2007: 153 pp.

Después de tres años de investigación para recuperar y evaluar la contribución de Ofelia Zapata (1916-2005) al teatro yucateco, conocido como "regional," nos llega de la mano de Antonio Prieto Stambaugh y Óscar Armando García, una regia edición de un libro-álbum dedicado a su memoria. Este singular obsequio se lo debemos a Raquel Araujo Madera, encargada de las Artes Escénicas de la Escuela Superior de Artes de Yucatán y directora del grupo Teatro de la Rendija, a quien agradecemos el habernos permitido profundizar no sólo en la vida de esta notable mujer del mundo del espectáculo sino en el género mismo del teatro regional al que también se pasa revista aquí. El libro, además de las contribuciones de los editores y una presentación de Araujo Madero, lo complementan ensayos de Socorro Merlín, Ana Marrufo, Luis Pérez Sabido, Enrique Martín; una entrevista de Víctor Salas a la misma Zapata; testimonios de Socorro Cerón, Lía Baeza Mézquita y Tomás Ceballos; y un emotivo recordatorio de las sobrinas Ofelia y Maruja Boeta Zapata, quienes tuvieron a su cargo el conservar un cuantioso material gráfico (fotografías, afiches, planos) que ilustra esta esmerada edición a todo color. El libro incluye asimismo un DVD (*Ofelia Zapata "Petrona": La mestiza de buen ver*), dirigido por Óscar Urrutia, una recopilación de bombas yucatecas escritas por la misma Zapata así como fragmentos de las obras *Hipiles y rebozos* (1939), libreto de Ildefonso Gómez y *El rosario de filigrana* (1953), de Fernando Mediz Bolio, considerada por los editores como "el cenit del teatro regional en su modalidad de comedia musical."

Zapata era mejor conocida en su medio como “Petrona Ché,” el nombre de uno de sus personajes característicos: la mestiza o *xchupalita*, consagrada en la mencionada obra *El rosario*. Por su parte, el género, compuesto por revistas, comedias musicales y sainetes, surgió principalmente en la ciudad de Mérida y sus alrededores, aunque su radio de acción a través de frecuentes giras, se extendió por casi toda la península. Es de obligada mención la influencia del bufo cubano en sus inicios, a principios del siglo XX, impelido además por la aceptación del mismo en el país durante la Revolución Mexicana. La referencia a Cuba no se limita al género; el director cubano Enrique Arredondo dirigió obras como *Tunkules y maracas* (1943), de Fernando Mediz Bolio; el escenógrafo Teodoro Zapata trabajó en numerosas obras y hasta la actriz y vedette Rosita Fornés interpretó y dirigió revistas en la península, además del apego que la música cubana gozó con el mambo, el bolero y el cha-cha-chá en primera fila. Por otra parte, algunas de las obras más conocidas, en las que participó “Petrona,” como las que se derivaron de “la familia Chulim,” que aparece por primera vez en *Agua de pozo* (1944), de Daniel Herrera, y alcanzaron hasta dieciocho versiones (*Los Chulimes en La Habana*, *Los Chulimes Yucil*, *Chulim presidencial*, *Los Chulimes en Hawai*, entre otros títulos), fueron llevadas a La Habana, además de la misma Ciudad México. En esta última, debido a su éxito se trasladó a la pantalla grande, en 1950, bajo el título *Aventuras de un nuevo rico*, dirigida por Rolando Aguilar, compartiendo Zapata créditos con Daniel “Chino” Herrera y Fernando Soto “Mantequilla,” entre otros actores. La afición del público, por otra parte, era inmensa; ya desde comienzos del siglo XX Mérida contaba con una veintena de espacios teatrales al punto que Antonio Magaña Esquivel, quien visitó la ciudad durante la época de la Revolución Mexicana, declaró que había “más teatros en Mérida que en Ciudad México” (Marrufo 82).

Se considera la “época de oro” del teatro regional, en su vertiente de revista musical la que va de 1934 a 1944, aunque el teatro regional siguió dando señales de vida por el resto del siglo, teniendo importantes resurgimientos durante la década de los setenta cuando Zapata lleva a las tablas, *Hipiles y rebozos* y *Oro y sosquil*, seguida en 1983 por *El rosario de filigrana*, en la que ya debido a su precaria salud alternó con la actriz Conchi Roche (Prieto Stambaugh 58). En cuanto al contenido, igual se parodiaban las zarzuelas del momento como las entregas costumbristas, llenas de charros y chinas poblanas, que producía el mejor cine mexicano de la época. Ahora, se trata de un teatro de contextura totalmente mestiza; no sólo se conservó la indumentaria típica de los habitantes de la región, su música y sus instrumentos (mención obligatoria merece Rubén Darío Herrera quien tuvo a cargo la música de casi todas las obras que se mencionan en el libro) sino que se utilizó un idioma híbrido oscilando de manera constante entre el castellano y el maya. El medio literario le suplió la “bomba,” especie de coplas, con las que dialogaban los intérpretes de manera rápida e ingeniosa, incurriendo a menudo en la improvisación. De acuerdo

a Prieto Stambaugh, “A Ofelia Zapata puede, entonces, atribuirse haber iniciado el diálogo en la bomba, práctica que llegó a caracterizar al teatro regional” (52).

Zapata también fue una pianista consumada además de solicitada, acompañando a cantantes estelares como Pedro Vargas, Toña la Negra, Juan Legido, entre otros, y llegando a dirigir una orquesta, la Femenil Copacabana, durante catorce años. Su legado es enorme, siendo quizás en el imaginario social femenino el más profundo como duradero. En este sentido, Merlín destaca la importancia del personaje de “Petrona Ché,” que la misma Zapata definía como “arrefaldada y broncuda,” que sin necesidad de discursos feministas se enfrentó a un mundo manejado por los hombres imponiendo su presencia sin ningún rubor. “En las bombas,” señala la investigadora, “Petrona Ché redime a las mestizas que no tienen el carácter fuerte para defenderse de la lengua desatada y de la prepotencia masculina, del abusador de la pasividad de las mujeres que van al mercado o que pasean” (75). En un medio no acostumbrado a que la mujer triunfe, y si lo hacía su reputación quedaba más que cuestionada, Zapata desarrolló sesenta años de actividad no interrumpida, bajo sus propios términos, sentando un precedente sin paralelo en la región. No podemos dejar de traer aquí, la descripción que de su personaje hizo una de sus “parejas” en escena, Héctor Herrera “Cholo”: “No era más que una representación de una mestiza malcriadota, mandona, “altanera” como decimos aquí, de las que no se dejan” (133). Imposible haber pasado por la lectura de las páginas de este libro y no reconocer la incuestionable genealogía, representada por Zapata, en personajes tan diversos como la mestiza, una maestra feminista *avant-la-lettre* (considerando que la obra tiene lugar en la primera mitad del siglo XX), que comparte, un vagón de un tren que se dirige al puerto, con un inmigrante turco en espera de su prometida que viene del Medio Oriente y un arrogante hacendado joven, en *Los errores del subjuntivo* (2004), de Raquel Araujo, con el Teatro de la Rendija, o como las mujeres en la popular y viajada obra *Mestiza Power* (2006), del Grupo Sa’as Tun, también de Mérida, escrita por Concepción León Mora, quien, de hecho, ha trabajado en el teatro regional escenificando a la “mestiza.” Esta pieza basada en la vida, reminiscencias, sinsabores y alegrías de varias mujeres que se definen como “mestizas,” a lo que fácilmente podríamos añadir “arrefaldadas y broncudas,” obliga a su público a verlas, quizás por primera vez, como un tipo de belleza “otro” no falto de sensualidad y erotismo.

Ofelia Zapata “Petrona”: *Una vida dedicada al teatro regional* es un libro de obligada lectura para aquellos estudiosos que se asoman ya no sólo a las artes escénicas de la región yucateca sino también al de ese país reconocidamente multi-étnico y pluralista que es el México contemporáneo.

Beatriz J. Rizk

Festival Internacional de Teatro Hispano de Miami