

Book Reviews

Cabrera, Eduardo. *Teatro argentino: La dirección teatral en Buenos Aires.* Lewiston, NY: The Edwin Mellen Press, 2009: 191 pp.

Tal como señala David W. Foster en el prefacio del texto de Eduardo Cabrera, en los últimos años, se han multiplicado los estudios críticos relacionados con la producción teatral en la Argentina, en particular, en la ciudad de Buenos Aires. Dichos estudios se enfocan mayormente en las corrientes conceptuales que han influenciado a los dramaturgos contemporáneos así como en la adaptación de los textos dramáticos y su realización escénica; no obstante, poco se ha escrito sobre la función del director, su visión artística y/o su desempeño profesional. Cabrera se avoca al análisis de las diferentes estéticas de puesta en escena delineadas por los directores argentinos de teatro durante la década de los 90 y realiza un puntual análisis de las tendencias, influencias y metodologías de los directores más destacados.

Tomando como referencia las teorías sobre posmodernismo y crítica cultural de George Yúdice, Jean Franco y Néstor García Canclini, en el primer capítulo, Cabrera evalúa la incidencia de los medios de comunicación y de los factores económicos en la puesta en escena. Según el crítico, en décadas recientes, además de la dirección de actores y del montaje teatral, los directores han puesto más énfasis en otras áreas de la producción que antes correspondían a los técnicos, como la escenografía, la iluminación y el vestuario. Otra característica notable es la apreciación del director de la pieza teatral como un medio de comunicación en la cual se tiene en cuenta el espectador con el fin de lograr una mayor participación o interacción entre el público y actores. Aunque algunos directores se mantienen apegados al realismo-costumbrista del grotesco criollo o el sainete, la gran mayoría se adhiere a técnicas del famoso director soviético Constantin Stanislavsky, proponente de lo que se podría definir como un “teatro de directores” o de un “teatro de arte” (21). En este capítulo, Cabrera también examina las características de la puesta en escena realista y los postulados e influencias de los principales innovadores del teatro moderno — Stanislavsky, Lee Strasberg, Bertolt Brecht y Vsévolod Meyerhold — en varios de los directores y los actores argentinos de renombre. Tal observación se extiende en

el segundo capítulo el cual se centra en un grupo de destacados directores cuya obra ha sido legitimada tanto por la crítica como por el ámbito teatral. Bajo el subtítulo de “Teatralismo: una diversidad de puestas en escena”, el crítico evalúa la amplia gama de propuestas estéticas, aproximaciones al texto y obra actoral, así como las diferentes perspectivas y temáticas de: Augusto Fernández, Rubén Szuchmacher, Osvaldo Pellettieri, Francisco Javier, Jaime Kogan, Laura Yusem, Rubens Correa y Ricardo Bartís. Además de incluir una biografía, metodología e influencias y un estudio crítico sobre las obras más relevantes, cada segmento compara las diversas técnicas de dirección, actuación, creación y puesta en escena de estos directores, determinando cuál es su concepción del teatro y los procedimientos que ponen en práctica en la producción de sus espectáculos.

El tercer capítulo, “Teatro de la imagen”, se inicia con una descripción del contexto socio-político y de las tendencias que inducen a la nueva generación de teatristas a privilegiar la imagen por el discurso dramático como un medio para expresar su visión estética, metafísica o ideológica. Alberto Felix Alberto, Javier Margulis, Susana Torres Molina, Daniel Veronese y Emilio García Wehbi, en la apreciación de Cabrera, se encuentran entre los precursores de este tipo de teatro. Al igual que en el capítulo precedente, el texto ofrece un detallado estudio sobre las obras y la puesta en escena de cada uno de estos directores.

En “Teatro de grupos. Teatro de ‘creación colectiva’”, el cuarto y último capítulo, se consideran las nuevas propuestas escénicas y actorales de una serie de grupos teatrales que han sido identificados como “teatro joven” o “teatro *underground*” y entre los cuales se destacan: Los Macocos y La Pista 4. Trabajando bajo una metodología de creación colectiva, este tipo de teatro de vanguardia, combina el varieté, el teatro de imagen, el teatro-danza y el teatro de objetos, empleando un lenguaje coloquial en el que se cuestiona, a través de la parodia, al teatro realista así como diversos temas relacionados con la realidad nacional.

Cabrera concluye con un breve resumen de los puntos desarrollados en el texto y establece comparaciones entre las prácticas teatrales y tendencias estéticas que han predominado en las últimas décadas. *Teatro argentino* resulta un aporte significativo sobre la producción teatral en Buenos Aires; imprescindible para los estudiosos del teatro latinoamericano por su esclarecedor análisis de la multiplicidad de códigos y lenguajes que entran en juego en la producción del teatro contemporáneo.

María Claudia André
Hope College

Dubatti, Jorge. Coord. *Del Centenario al Bicentenario: Dramaturgia. Metáforas de la Argentina en veinte piezas teatrales 1910-2010*. Prólogos: Juan Carlos Junio, Juan Villafañe y Eduardo Pavlovsky. Buenos Aires: Coedición Fondo Nacional de las Artes-Centro Cultural de la Cooperación, 2010: 269 pp.

El teatro no podía estar ausente en el desafío de repensar la Argentina en el Bicentenario de la Revolución de Mayo, aniversario que invita a definir lo identitario como una multiplicidad de voces cambiantes, insertas en un mundo de fronteras lábiles. Convocado por el Fondo Nacional de las Artes y el Centro Cultural de la Cooperación, Jorge Dubatti (responsable del Área de Artes Escénicas de dicho Centro, productivo organismo de investigación) coordina en este volumen veinte ensayos realizados por él mismo y cuatro integrantes de su equipo: Lydía Di Lello, Gabriel Fernández Chapo, María Fukelman y Belén Landini, profesores de diversas universidades argentinas. Este libro es uno de los cuatro tomos de la Serie “Del Centenario al Bicentenario”, los otros tres están dedicados a las artes plásticas, la música y la literatura de la Argentina entre 1910 y 2010. La lectura de la relación entre los cuatro volúmenes propone una historia “comparada” de las artes en la Argentina.

Retomando el ensayo *Restos pampeanos*, donde el sociólogo Horacio González afirma que la Argentina es “un conjunto de escritos”, la pregunta rectora de este trabajo es: ¿qué metáforas de la Argentina construye ese conjunto de escritos que llamamos dramaturgia nacional, del Centenario al Bicentenario, entre 1910 y 2010? Eduardo Pavlovsky señala en su prólogo que la elección de las obras y sus metáforas, “vistas desde una óptica política, trazan el itinerario del teatro como acto político, siempre” (11). Dubatti reafirma esa condición en su “Introducción”: “El lector encontrará en las obras estudiadas concepciones del mundo y del teatro diversas. También, concepciones políticas diferentes, si se comprende el término política (traspolando diversos aportes del campo de los estudios y la teoría política clásica y moderna, a la especificidad del teatro) como toda práctica o acción artística (en los diferentes niveles de la poética, en la producción y la circulación, en la gestión de recursos e institucional, en la recepción) y extra-artística productora de sentido social en un determinado campo de poder (relación de fuerzas), en torno de dichas estructuras de poder y su situación en dicho campo, con el objeto de incidir en ellas, sentido que implica un ordenamiento de los agentes del campo en amigos, enemigos, neutrales o aliados potenciales” (15). Y concluye: “Sostenemos que cada uno de los textos dramáticos analizados participa de la producción de sentido político” (16).

La obras estudiadas son *La inundación* (1917) de Rodolfo González Pacheco, *Juancito de la Ribera* (1927) de Alberto Vacarezza, *Stefano* (1928) de Armando Discépolo, *He visto a Dios* (1930) de Francisco Defilippis Novoa, *Así es la vida* (1934) de Nicolás de las Llanderas y Arnaldo M. Malfatti, *La isla desierta* (1937) de Roberto Arlt, *Un guapo del 900* (1940) de Samuel Eichelbaum, *El puente* (1949) de Carlos Gorostiza, *Los casos de Juan* (1954) de Bernardo Canal-Feijóo, *El*

actores-dramaturgos y directores-dramaturgos. Combinando estos cuatro puntos, el volumen da cuenta, a través de 20 obras analizadas, de la diversidad y complejidad de la actividad de 100 años.

Si bien los cinco investigadores trabajan apoyándose unánimemente en las teorías del Teatro Comparado, la Poética Comparada y la Filosofía del Teatro, se advierte en su escritura orientaciones y personalidades diferentes. El libro privilegia esa diversidad en su proyecto: los recorridos de cada investigador y sus múltiples maneras de abordar los temas que tratan, ponen en evidencia una deliberada voluntad de polifonía, en el uso de la “caja de herramientas”, en la mirada generacional y en los intereses personales respecto del análisis y la revisión de las fuentes. El libro se cierra con una nutrida bibliografía sobre teatro argentino.

María Natacha Koss
Universidad de Buenos Aires

Dubatti, Jorge, coord. *Historia del actor. De la escena clásica al presente*. Buenos Aires: Colihue Teatro, 2008: 348 pp.

_____. ***Historia del actor II. Del ritual dionisiaco a Tadeusz Kantor*. Buenos Aires: Colihue Teatro, 2009: 488 pp.**

_____. ***El teatro y el actor a través de los siglos*. Bahía Blanca: Editorial de la Universidad Nacional del Sur, EDIUNS, 2010: 384 pp.**

Ya son tres los tomos dedicados a la temática “Historia del Actor”, coordinados por Jorge Dubatti (Universidad de Buenos Aires) y surgidos de una dinámica académica e investigativa singular. Dubatti encarga a numerosos especialistas de diversas universidades argentinas y del mundo que preparen conferencias monográficas sobre un problema o aspecto particular vinculado a las prácticas y las teorías sobre el actor a través de la historia. Dichas conferencias se presentan en convivio en el marco del *Congreso Argentino de Historia del Teatro Universal*, que se realiza en Buenos Aires y que Dubatti preside anualmente desde 2004. Pero lo singular es que, antes de que el Congreso se inaugure, las conferencias que se dictarán ya están publicadas en libro. De esta manera los asistentes al Congreso, desde el primer día de su realización, pueden contar con la edición de los materiales que se expondrán, lo que favorece una discusión más minuciosa y profunda durante las sesiones de trabajo, ya que los textos pueden ser oídos y a la par seguidos con la lectura silenciosa, o ser estudiados con anticipación al encuentro. Así, *Historia del actor. De la escena clásica al presente* (2008), *Historia del actor II. Del ritual dionisiaco a Tadeusz Kantor* (2009) y *El teatro y el actor a través de los siglos* (2010) recogen los materiales ofrecidos, respectivamente, en los Congresos V, VI y VII. Es destacable que este proyecto significa el desarrollo sistemático de la reflexión en Latinoamérica sobre las diversas temáticas que atraviesan el universo del actor.

Los tres volúmenes incluyen estudios que van del actor del teatro griego clásico a las nuevas formas teatrales latinoamericanas contemporáneas. En especial, creemos que es interesante destacar algunos trabajos que reflexionan particularmente sobre la historia del teatro latinoamericano, como los de Beatriz Seibel (“Actores y técnicas: del Circo Criollo al escenario a la italiana”), Carlos Fos (“Anarquistas, libertarios, actores”), Catalina J. Artesi (“El actor latinoamericano según Augusto Boal”) o el de Marcela Bidegain (“El actor de teatro comunitario”), incluidos todos en el volumen de 2008. Estos ensayos abordan el fenómeno específico de la actuación en Latinoamérica, desde José Podestá hasta el “actor-vecino” del teatro de la Postdictadura. La importancia de estos trabajos de investigación reside no sólo en su carácter analítico-descriptivo, sino también en el abordaje de situaciones problemáticas que deben ser pensadas en la realidad latinoamericana actual.

Asimismo, en el volumen II de *Historia del actor*, se destacan, entre otros, los artículos de Carlos Fos (“Leónidas Barletta: el actor en el mundo del hombre de la campana”), Martín Wolf (“Galina Tolmacheva: el actor en el centro del acontecimiento”), Juan Antonio Tribulo (“El actor más allá de métodos y maestros”), Cristina Quiroga (“El actor, según Raúl Serrano en *Nuevas tesis sobre Stanislavski*”), Lorena Verzero (“El cuerpo politizado: tendencias actorales en el teatro militante”) y Nora Lia Sormani (“El actor en el teatro para niños”). Por un lado, estos artículos muestran especial preocupación por la reflexión sobre el actor como portavoz de un compromiso estético-político-ideológico que adopta distintas formas en contextos históricos particulares, que va del pensamiento y el compromiso asumido por Leónidas Barletta, en las primeras décadas del siglo XX, al teatro militante como experiencia colectiva de intervención política entre los años 1969 y 1975. Por otro lado, dan cuenta del pensamiento teórico-ideológico que rigió la práctica teatral en el siglo XX en Latinoamérica: la visión acerca de cómo investigar, pensar y analizar la *praxis* teatral, las diversas teorías que influyeron en la formación de los actores argentinos en particular y latinoamericanos en general y la especificidad del actor en el teatro infantil argentino desde el pensamiento mismo de los teatristas.

El volumen III completa hasta el momento el recorrido analítico de las diversas realidades latinoamericanas vinculadas al teatro, con artículos de Graciela González de Díaz Araujo (“El actor del teatro indígena precolombino. Originalidad y actualidad”), Araceli Mariel Arreche (“Un cuerpo a la intemperie. El actor de teatro en espacios abiertos”), Pablo Mascareño (“Tita Merello: esencia dramática atravesada por la intuición”), Carlos Fos (“Las actrices peronistas en el Teatro Municipal. Tres mujeres, un proyecto político en la gestión teatral”), Ezequiel Obregón (“La formación del actor de comedia musical en la Post-dictadura”), Patricia Lanatta (“La actuación titiritera. Uno con otro: juego de ilusiones”), Jorge Dubatti (“Para recordar a Renzo Casali”), Silvana Hernández (“Javier Daulte: la propuesta compositiva del actor como producto de la progresiva apropiación del universo emocional del personaje”) y Victoria Eandi (“Claudio Gallardou: ‘Cada cultura tiene su propia comicidad’”).

No sólo se abordan a lo largo de los tres volúmenes temáticas relativas al actor y al teatro latinoamericano, sino también problemas diversos que atraviesan la historia del teatro occidental, realizados por diversos investigadores abocados al estudio teatrológico: Nidia Burgos, Jorge Caputo, Sofía M. Carrizo Rueda, Estela Castronuovo, Laura Cerrato, Lydia Di Lello, Silvina Díaz, Marita Foix, Mariana Gardey, Eduardo Graham, Clara M. Ibarzábal, Natacha Koss, Araceli Laurence, Héctor Levy-Daniel, Camila Mansilla, Pablo Moro Rodríguez, Agostina Salvaggio, Grissy Santomauro, Nora H. Sforza, Josep L. Sirera y Remei Miralles, Marta Taborda y Miguel Vedda.

Creemos que es sumamente importante que exista hoy en Latinoamérica un espacio destinado especialmente a pensar crítica y reflexivamente la actividad teatral como un hecho artístico de trascendencia sociopolítica e histórica: repensar el hecho teatral en su especificidad genera la posibilidad de tender vínculos entre el arte teatral y lo social, lo histórico y lo político, y resignificar, así, los cruces entre la realidad y el arte. En este contexto, consideramos que los tres volúmenes que comprenden hasta hoy la *Historia del actor* son una herramienta fundamental para la historiografía del teatro occidental, un material indispensable de consulta para investigadores, críticos y lectores interesados en el teatro.

Mariana Cerrillo y Ezequiel Gusmeroti
Universidad Nacional de Lomas de Zamora

Márquez Montes, Carmen, coord. Isidora Aguirre: *Entre la historia y el compromiso*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2008: 276 pp.

Este volumen se dedica a estudiar la dramaturgia de Isidora Aguirre. Colaboran con trabajos en él connotados investigadores teatrales tales como Carmen Márquez, quién también coordina esta publicación, María de la Luz Hurtado y Osvaldo Obregón, por nombrar sólo algunos, tanto como gente de teatro como la actriz y directora chilena, Ana María Vallegos Ibach. Estos trabajos se complementan entre sí para mirar en profundidad la producción de Aguirre, que como bien señala el título y se muestra a lo largo del volumen, tiene la fuerte impronta de *la historia y el compromiso*. Esta historia sube al escenario desde las fuentes tradicionales (crónicas, compendios históricos) y de la oralidad (tradiciones mapuches, leyendas), y un compromiso con la sociedad que hace que en las obras de Aguirre estén presentes todos los sectores; “pero siempre haciendo hincapié en personajes y problemáticas que habitualmente están fuera de las historias oficiales y apenas si aparecen en las estadísticas” (11).

En forma muy acertada, Márquez divide el volumen en cuatro apartados temáticos. En el primer apartado “Historia de la historia”, Márquez revisa la historia

chilena desde el descubrimiento (*El adelantado don Diego de Almagro* (2003)) hasta los desaparecidos durante la dictadura de Pinochet (*Retablo de Yumbel* (1986)). Por su parte, Osvaldo Obregón en su trabajo “Fulgor, muerte y legado de Lautaro, emblema mapuche” ahonda en las conexiones de *Lautaro* (*Epopéya del pueblo mapuche*) (1982) con las fuentes históricas tradicionales, la oralidad mapuche, la historia y teoría teatral y la vida política chilena. También en este apartado, se enmarcan los ensayos “Isidora Aguirre y el nuevo teatro histórico” de Teodosio Fernández y “Diálogos de fin de siglo, de Isidora Aguirre” de Osvaldo Rodríguez, los cuales coinciden en resaltar la vertiente social de que se nutre la dramaturgia de Aguirre.

El segundo apartado, “Sociedad y compromiso” profundiza en el sentido político-social de las creaciones de Aguirre. En esta línea el ensayo “Estrategias escriturales de Isidora Aguirre en el contexto de la dictadura militar” de María de la Luz Hurtado postula como partes integrantes de una trilogía de disidencia a la dictadura militar las obras *Lautaro* (1982), *Retablo de Yumbel* (1986) y *Diálogos de fin de siglo* (1988). Asimismo Juan Villegas en su trabajo “*Los papeleros*: mensajes, códigos teatrales y vigencia histórica y teatral” debate magistralmente la representación de los sectores marginales en *Los papeleros* (1964).

El tercer apartado del volumen “Comedias en música y/o en suspense” reúne trabajos sobre las comedias de Aguirre; como es natural *La pérgola de las flores* (1960) es materia prima recurrente en los tres ensayos que componen esta sección. Cabe destacar el aporte Concepción Reverte Bernal que en forma pionera estudia las comedias *Dos más dos son cinco* (1957) y *Tía Irene ¡yo te amaba!* (antes *La señora y el gasfiter*, 1958).

El último apartado titulado “Mitos y recurrencias” está dedicado tanto a “lo nuestro chileno” (164), a través del ensayo “Furia color de amor, amor color de olvido *Las Pascualas*, de Isidora Aguirre” en que Ángeles Mateo del Pino explora la leyenda y la pieza teatral inspirada en ella, como a lo nuestro hispanoamericano por medio del trabajo de Rafael Fernández Hernández que se enfoca en cómo Aguirre se nutre de la figura y la obra de Federico García Lorca. Finalmente en los “Anexos” del volumen aparece la segunda versión inédita hasta ahora de *Las pascualas* (1975), un conjunto completísimo de fichas técnicas de la producción dramática de Isidora Aguirre, y una entrevista de Carmen Márquez e Elisa González a Isidora Aguirre.

Considero que este volumen es absolutamente necesario para un estudio a fondo de la dramaturgia de esta gran creadora chilena, Isidora Aguirre.

María Olivares Henríquez
The Catholic University of America

Rizk, Beatriz J. *Creación colectiva. El Legado de Enrique Buenaventura*. Buenos Aires: Atuel, 2008: 215 pp.

El texto de la investigadora y promotora de teatro Beatriz Rizk podría dividirse en dos partes. En la primera, Rizk narra la trayectoria profesional de Buenaventura tejida mediante los hilos de sus obras. Para romper el esquema meramente diacrónico de esta presentación, Rizk las agrupa de manera temática y resalta cambios no sólo de contenido, sino que también presta atención a algunos aspectos de forma.

A la diestra de Dios Padre, una de las obras más conocidas del dramaturgo colombiano, es el punto de partida del texto de Rizk. Sus múltiples versiones permiten explicar transformaciones estéticas y la coyuntura — tanto en la vida personal de Buenaventura, como en el país — que dieron pie a esas modificaciones. Luego, Rizk toma el Caribe como eje temático para presentar otro conjunto de piezas realizadas por Buenaventura. Los textos, producidos desde la década de los setenta hasta la de los noventa, muestran ya preocupaciones permanentes en la obra del caleño: el colonialismo cultural, la dependencia económica, el imperialismo y el capitalismo, la identidad y la búsqueda de intereses privados y no colectivos.

El tema del caudillismo y la representación de los dictadores, en una época cuando Latinoamérica estuvo dominada por muchos de sus regímenes, es otro de los ejes que usa Rizk para plantear la historia de la carrera artística de Buenaventura, junto con las traducciones de obras relevantes para el contexto latinoamericano, y también piezas dedicadas al tema de la violencia. En su presentación, Rizk hace sucintos resúmenes y conecta las problemáticas de las obras con información extraída de textos históricos y con datos oficiales de diversas fuentes (entre ellas los ensayos teóricos del dramaturgo colombiano), para hacer clara la relación entre la evolución artística y los problemas que afectaban a Colombia y a Latinoamérica en ese momento. Rizk señala: “No hay duda que el maestro consideraba la revisión histórica, desde una perspectiva del presente y desde el punto de vista de las grandes masas, necesaria para empezar a entender las causas de las tensiones sociales y económicas de la modernidad, o el simulacro que la sustituía” (18).

La segunda parte del texto está dedicada a dos ensayos teóricos del mismo Buenaventura. El primero — escrito junto con Jackeline Vidal — hace una presentación de su método de creación colectiva. El texto, con aliento didáctico, expone los pasos que seguía el Teatro Experimental de Cali para lograr sus producciones. Se incluye un análisis de cualidades estructuralistas de la obra *La maestra* (que forma parte de *Los Papeles del Infierno*), con el fin de explicar puntos sobre la selección de las situaciones, las acciones y los núcleos que se van a presentar en la escena. Sin embargo, es importante resaltar la manera como el texto es enunciado: muestra el diálogo que establecían entre el texto escrito y las improvisaciones, pero siempre dejando en claro que de ningún modo constituye un método cerrado y con todas las pautas dadas, sino una exploración continua donde todavía hay dudas, y la

intuición del director muchas veces opera como elemento de juego. Ellos mismos lo expresan diciendo que sólo pueden “señalar las dificultades [...], decir lo que no se debe hacer” (117) pues “se trata de notas para un método de creación colectiva y no un método terminado. No hay aquí fórmulas ni recetas [...]” (182).

El segundo texto de Enrique Buenaventura que se transcribe y con el cual se cierra el libro es el de “Metáfora y puesta en escena”. Aquí se establecen distinciones entre tres concepciones de puesta en escena: la metonímica, la arbitraria y la metafórica. La primera da prioridad al texto escrito, en la segunda éste sólo pasa a ser un pretexto que da paso a la creatividad del director, y la tercera — preferida por Buenaventura — vendría a ser el punto de equilibrio entre el texto y la producción visual.

La división del libro en dos partes: “El legado de Enrique Buenaventura” (escrito por Beatriz Rizk); y “La creación colectiva; Metáfora y puesta en escena” (ensayos de Enrique Buenaventura y Jackeline Vidal), hacen pensar en el título y la carátula. Tanto el título como el diseño de la carátula parecen subrayar el aspecto de la creación colectiva, lo cual quizá cree una expectativa diferente: el trabajo no va enfocado totalmente a hablar sobre la creación colectiva como legado de Enrique Buenaventura, sino que menciona las dos cosas por separado: un legado del dramaturgo dado en su gran producción teatral y otro en la creación colectiva, a la cual él dio vida y formuló teóricamente.

Es de resaltar el gran acierto de Beatriz Rizk al publicar los ensayos del colombiano, pues así impulsa la difusión del trabajo de este autor tan importante para Latinoamérica. Además, sumados a la presentación de la obra de Buenaventura que ella elabora, constituyen un libro esencial para quienes deseen iniciarse en el estudio del teatro de este dramaturgo.

Laissa Melina Rodríguez
University of Wisconsin, Madison

Seda, Laurietz and Rubén Quiroz, eds. *Travesías trífrentes: El teatro de vanguardia en el Perú*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú: 193 pp.

Notable mérito el de Laurietz Seda y Rubén Quiroz, editores de esta publicación que recupera para la cultura teatral latinoamericana tres textos dramáticos muy poco conocidos y que, de no ser por ellos y unos pocos investigadores del teatro, podrían haber sido parte de las muchas creaciones teatrales fácilmente olvidadas y perdidas para siempre. Tanto o mayor el mérito porque lo hacen para plantear con sustento la existencia de una propuesta creativa de vanguardia, desconocida y hasta cierto punto insólita para la mayor parte de la gente de teatro en el Perú.

La propuesta es interesante porque además arroja luces sobre los anacronismos que es posible detectar cuando se analiza la historia del teatro en nuestra

región. La historia del arte en general ha probado que la manera de reconocer los avances creativos en las distintas culturas del orbe y muy especialmente en las de raigambre grecolatina es a través de un movimiento dialéctico que genera permanentes cuestionamientos, oposiciones y no pocas veces conflictos, en ocasiones con cierta violencia, entre las formas del arte vigentes en cada tiempo y espacio de la historia.

Por esta razón no es de extrañar que haya habido entre nosotros, especialmente entre quienes tenían un conocimiento y participación de la vida cultural europea, quienes reaccionaban con propuestas de corte surrealista frente a las formas literarias y artísticas más tradicionales. Luis Berninsone, César Moro y Joel Marrokin fueron claros exponentes de este esfuerzo y gracias a la publicación de Seda y Quiroz no nos queda duda alguna.

Pero las reacciones contra el clasicismo, el romanticismo, el naturalismo y todas aquellas formulaciones conocidas y que aparecen como obsoletas e inútiles en una sociedad caracterizada por una violenta transformación tecnológica, social y política, no son las mismas en regiones de muy diferentes cualidades y nivel de desarrollo cultural. Cuando los surrealistas peruanos escriben, reaccionan mucho más contra las corrientes culturales vigentes en Europa, todavía pálidamente copiadas o reproducidas en nuestra América, y muy poco establecidas como propias de estas tierras.

Los editores de estos textos saben del carácter limitado y hasta cierto punto aislado de estos intentos, dadas las características propias de la realidad cultural del Perú en donde conviven influencias del más variado tiempo y lugar. Como bien señalan los editores, es extraño cómo se produce la creación de una escuela y una compañía nacional de teatro en términos más bien clásicos y conservadores, a la vez que surgen estos impulsos renovadores aparentemente contrarios.

La constitución de un movimiento teatral en el Perú responde a una diversidad de influencias e intereses que hacen convivir formas que en Europa podían haber sido ordenadas tal vez de manera correspondiente a reacciones frente a las anteriores. Salvo por la asunción criolla de influencias españolas, y a través de ellas de otros países de la Europa latina, no había para cuando aparecen estos textos renovadores de la escena, un teatro nacional constituido a quien podía darles pleno sentido esta reacción.

En palabras sencillas, no había un teatro propio establecido frente al cual adquiriese sentido una vanguardia. Es interesante reconocer así, por ejemplo, que en muchos casos se recibió por estas tierras la influencia del movimiento surrealista y cubista así como las reacciones contra el naturalismo de Antonin Artaud, o incluso el teatro épico de Bertolt Brecht, antes de que se conocieran y asumieran vitalmente como propias las formas del teatro europeo clásico, y las propuestas sistémicas, como la de Saxe-Meiningen en Alemania o la del propio Constantin Stanislavsky en Moscú. Era, de alguna manera, como acoger el surrealismo antes de conocer el

clasicismo. Era, parafraseando a Ricardo Blume, como conocer la vanguardia antes que la retaguardia.

Es necesario reconocer que Berninsone, Moro y Marrokin, son vanguardistas en el teatro, como lo fue César Vallejo, a un nivel más bien intelectual y específicamente desde la literatura o el arte en general. Para ellos, como para los intelectuales de la época, la poesía y la pintura son los puntos de apoyo que expresan una pasión y una vivencia personal distinta que habría de alcanzar su máxima expresión en el teatro. Tal vez esto mismo explica que no hubiesen calado en los escenarios. Los grandes cambios en la vanguardia teatral provienen de quienes tienen lo que se llama “tablas”, “oficio”, que son los que de verdad son dueños de los escenarios. En este sentido conviene recordar que a lo largo de la historia los que definen los rumbos del teatro son los actores, directores, técnicos y dramaturgos directamente comprometidos con el oficio del escenario.

Pero qué importante es, gracias a Seda y Quiroz, que estos textos nos enseñen que siempre hubo vanguardia y que debemos aprender de ellas como de aquello que permanece en la tradición.

Luis Peirano

Pontificia Universidad Católica del Perú

Ybarra, Patricia A. *Performing Conquest: Five Centuries of Theater, History, and Identity in Tlaxcala, Mexico*. Ann Arbor: U Michigan P, 2009: 271 pp.

Performing Conquest: Five Centuries of Theater, History, and Identity in Tlaxcala, Mexico offers a broad analysis of the complex dynamics that have evolved over the past five centuries among Mexican performance, history, politics, and identity. For those who might wonder, why Tlaxcala?, Ybarra establishes the uniquely ambivalent role of the Tlaxcaltecs, who have been alternately perceived over time as the fiercely autonomous group who successfully resisted Aztec rule and as the “traitors” who helped Cortés conquer Tenochtitlán. *Performing Conquest* moves chronologically through five centuries of Tlaxcala-inspired performances, each chapter centering on a historical event and the way in which it has been reimagined and performed over time to serve changing political objectives. Ybarra frames her study with contemporary politics, starting with the 1997 visit of Bill and Hillary Clinton to Tlaxcala, where they unknowingly donned masks that put them in the “role” of post-NAFTA *hacendados*. Likewise, she concludes with the 2006 elections, when presidential *wannabe* Manuel López Obrador, like a present-day Motolinía, took center stage in the Zócalo to “conquer” Mexico.

Although *Performing Conquest* may seem to be more concerned with Mexico’s political and cultural history than with theatre *per se*, Ybarra uses the term “performance” broadly to include any practice or event that involves theatrical,

rehearsed, or ritual behaviors. In addition to various plays and narratives that recreate the role of the Tlaxcaltecs in the Conquest, Ybarra includes religious rituals and festivals, performative political events, and state-sponsored performances, which have evolved over time according to the political, economic, and cultural agenda of those who sponsor them.

Chapter 1, “Motolinía’s Site of Complicity,” contains an engaging analysis of the Franciscan friar’s account of festivals staged in Tlaxcala in 1538 and 1539 and the multiple ways in which missionaries, dramatists, ethnographers, and others have used Motolinía’s narrative over the years to re-enact Tlaxcala’s historical role as a “site of complicity or resistance” (52).

Chapter 2, “Playing Indian in Tlaxcala,” focuses on Tlaxcalan warrior Xicoténcatl and five centuries of staged recreations designed to valorize either democratic self-determination or complicitous cooperation. According to Ybarra, “playing Indian” was particularly important during the years of post-revolutionary nationalism, while the neoliberal 1990s further promoted Xicoténcatl to the status of “glocal” hero in the fight against global capitalism. Due attention is granted to Desiderio Hernández Xochitotzin — 20th-century Tlaxcalan historian, muralist, and pageant organizer — who was largely responsible for Xicoténcatl’s rise to stardom.

Chapter 3, “Producing Mestizaje and Its Discontents,” centers on Miguel N. Lira, a Tlaxcalan who artistically transported his *patria chica* to Mexico City during the 1940s. Sponsored by the Secretaría de Educación Pública, Lira’s plays and novels stage Tlaxcala as a paradise and a stalwart of indigenous cultural identity.

Chapter 4, “Entries and Exits into Neoliberal Mexico,” focuses on *La salida de las cuatrocientas familias*, a pageant staged every *sexenio* since 1981 to exemplify “good citizenship.” The script is based on the 400 Tlaxcalan families who were sent by the Viceroy to northern Mexico in 1591 to colonize the area and tame the unruly Chichimecas in exchange for land and autonomy. Ybarra explains how recent political shifts have prompted changes in the script as gubernatorial candidates resort to “la salida” as part of their campaign rhetoric.

In Chapter 5, “Performing the Exceptional Historian in Saltillo,” Ybarra takes us to northern Mexico, where political figures have likewise utilized the history of the “good Indian.” In particular, she theorizes Saltillo’s attachment to Tlaxcala by focusing on 20th-century historiographic texts, performances, and other creative works that reimagine the area’s colonial history *vis-à-vis* Tlaxcala.

Researched in the US and Mexico, Ybarra’s sources include “history” books, local historical journals, civic records, newspapers, interviews, colonial chronicles, novels, dramatic scripts, and personal experiences. While readers will appreciate the rich blend of political history, historiography, and cultural information, some may wish for more theoretical depth and critical breadth. References to Diana Taylor, Foucault, Bhabha, de Certeau, and others are relatively perfunctory. However, Ybarra makes short shrift of Donald Frischmann’s writings on indigenous performance in Mexico

and of Adam Versényi's groundbreaking book on religion, politics, and culture from the Conquest to the 80s. My main criticism of Ybarra's book, however, pertains to editing. The text is riddled throughout with errors in Spanish names, terms, and titles (e.g., Rudolfo Usigli, Partido Revolución Democrática, *La Salida de Los Cuatrocientos Familias*). Although such errors will be imperceptible to those who do not know Spanish, they are likely to distract, if not annoy, those who do.

Performing Conquest was written with passion and enthusiasm. Indeed, Ybarra is uncannily good at inserting herself just enough in each chapter to personalize the experience and to communicate her changing perceptions of the dynamics of performance, identity, ideology, educational policy, and advocacy during the 20th and 21st centuries. The smallest state in Mexico, Tlaxcala is geographically and historically unique, yet at the same time serves as the perfect microcosm of performative practices and politics followed throughout Mexico. As Ybarra demonstrates, Tlaxcala's ambivalent portrayal in Mexican history, historiography, and cultural representations has evolved over the centuries as Tlaxcalans have been staged as rebels and sell-outs, as examples of indigenous tradition and performers of diasporic culture, for multiple purposes that include religious conversion, historiographic "righteousness," revalorization of indigenous culture, touristic stimulus, and local resistance to the forces of neoliberalism and globalization.

Jacqueline Eyring Bixler
Virginia Tech