

Book Reviews

Arrau, Sergio. *El arte teatral: Teoría y Práctica*. Lima: Fondo Editorial Universidad de Ciencias y Humanidades, 2010: 181 pp.

Dramaturgo, actor y director chileno, Sergio Arrau egresó del legendario Teatro Experimental de la Universidad de Chile, y arribó a Lima en 1954 donde arraigó y desarrolló una carrera que cubre más de cincuenta fructíferos años. Como teatrista de la legua recorrió Chile, Venezuela, Ecuador, República Dominicana y otros países. Sus premios y galardones no corresponden a esta reseña, pero debo agregar que la Universidad Inca Garcilaso de la Vega del Perú editó *Teatro Escogido* de Arrau en el 2007.

En la introducción, el autor aclara: “Cuando comencé a trabajar en la Escuela Nacional de Arte Escénico (Lima), al curso de Actuación se le llamaba ‘Práctica Escénica’”. Esta observación da pie para sus anotaciones profesoras que lo llevaron a publicar *El teatro y la educación* (Lima, 1958), *Manual de instrucción teatral* (Quito, 1975), *Creación y funcionamiento de un grupo teatral* (Caracas, 1994). El ejemplar que reseño sintetiza su experiencia. La investigación está dividida en siete capítulos y dos anexos. Los tres primeros analizan el significado del teatro y los elementos teatrales. En el tercero estudia las características del teatro tradicional y no tradicional, para luego centrarse en los capítulos restantes en actuación, formación de un grupo teatral, dirección, montaje y práctica de la improvisación. Agrega dos anexos para tales fines.

Sergio Arrau se apoya en breves citas de autores clásicos en teoría teatral, Gordon Craig, Henry Gouthier, Silvio D’Amico, José Ortega y Gasset, Vsevolod Meyerhold, para aclarar sus puntos de vista. El texto no contiene un “jargon” esotérico. Ejemplo de ello es la utilización de la teoría de la comunicación de Roman Jakobson para explicar lo que él denomina, el “triángulo de fuerzas” en la definición de teatro: autor-intérpretes-público. Como muchos de nosotros en EEUU enseñamos teatro desde el punto de vista literario, resulta útil el tratamiento del tema que el autor dedica al “teatro teatral, en el que a veces el texto es sólo un ‘pretexto’ para el espectáculo” y los planteamientos del “otro bando [en que] están los partidarios del

‘teatro literario’, para quienes el texto no sólo es sagrado, sino lo único permanente y valioso en el teatro” (24-25). Debo acotar al respecto que el gran director uruguayo Atahualpa del Cioppo me manifestó en una ocasión en Ciudad de México que era partidario del primer punto de vista, arguyendo que “hay que faltarle el respeto a los clásicos para hacerlos llegar al público actual”.

El Arte teatral: Teoría y Práctica es una buena herramienta en manos de un profesor de teatro en nuestras universidades y escuelas, en lo pertinente a cómo formar y trabajar con un grupo teatral. El análisis de obras en las clases no puede ser únicamente realizado desde el punto de vista literario (estudio de personajes, situaciones, trama, acción) sino verlo desde dentro y detrás de las cortinas. Si el teatro es el lugar donde el espectador observa una acción que se le presenta en otro lugar, la clase se transforma en el lugar donde tratamos de trasladar esa acción verbalmente, sin visualizar el efecto de realidad que entraña la escenificación de un drama. El texto en cuestión proporciona un estudio pertinente para decodificar el entramado y el pequeño mundo que es el teatro como espectáculo. La lectura del estudio de Sergio Arrau nos ayuda a comprender más a fondo un drama en su representación o performance.

Pedro Bravo-Elizondo
Wichita State University

Escobar Delgado, Antonio. *Hacia una poética teatral de Jesús González Dávila.* México, D.F.: Instituto de Bellas Artes y Literatura, 2010: 397 pp.

Antonio Escobar Delgado begins the thoroughly researched *Hacia una poética teatral de Jesús González Dávila* by noting that, with the exception of a handful of Mexican playwrights that have achieved canonical status, there is a lack of integral, monographic studies that survey the body of work of individual Mexican dramatists. When conducting research in Latin American theater often one must be content with critical analyses that focus solely on individual works or themes common among various plays and playwrights. Therefore, it is refreshing to come across a scholarly book that delves into the career-long artistic trajectory of a playwright about whom relatively little has been written in comparison to his contemporaries of the generation of La Nueva Dramaturgia Mexicana.

While ambitious in scope, Escobar Delgado’s study of the theater of Jesús González Dávila follows a fairly simple format. After a brief chapter that surveys the theatrical landscape in Mexico at the beginning of González Dávila’s career, Escobar Delgado organizes the chapters by grouping, in mostly chronological order, plays that illustrate the various stages of the playwright’s artistic career. Each chapter begins with an overview of the theatrical field in Mexico at the time as well as salient points pertaining to González Dávila’s personal and professional life, followed by

a synopsis and thorough literary analysis of the plays in question. Furthermore, the author provides and comments on the journalistic and critical reception the plays received when staged in Mexico City. In spite of this somewhat rigid format, the book reads easily as Escobar Delgado writes with clear, concise language and includes entertaining biographical anecdotes and glimpses into the politics, finances, and power players of Mexican theater in the last decades of the twentieth century.

The book closes powerfully with a chapter entitled “Hacia una poética del fracaso” in which Escobar Delgado synthesizes the common aspects explored earlier to find that the central element of González Dávila’s theater is “el fracaso.” Escobar Delgado avers that in González Dávila’s theater, characters act solely on impulse and passion in absolute social and communicative isolation to the point that they lose their essence of being. Unable to effect change, they have no chance at transcendence. According to Escobar Delgado, this worldview speaks to and on behalf of the daily reality of the vast majority of the population, which lives in a society defined by inequality.

At the end of the book, Escobar Delgado provides abundant supplementary material including an impressive bibliography that comprises academic writing as well as journalistic articles. This is followed by appendices that detail all of González Dávila’s plays staged in Mexico City and a thirty-page timeline that covers the life and work of the playwright as well as theatrical, cultural, and historic panoramas.

As shown in *Hacia una poética teatral de Jesús González Dávila*, the themes of the marginalized, a society in decline, the loss of individualism, social isolation, disappointment, and failure, while common in Mexican theater, are treated in a truly unique way in the hands of González Dávila. For this reason, the playwright’s works deserve more critical study. As such, Escobar Delgado’s book is a step in that direction and an important work of scholarship that would be of interest to those pursuing critical studies in contemporary Mexican theater.

Brian T. Chandler
University of North Carolina Wilmington

Gutiérrez, Laura G. *Performing Mexicanidad: Vendidas y Cabareteras on the Transnational Stage*. Austin: University of Texas Press, 2010: 250 pp.

Este libro, perteneciente a la serie *Chicana Matters* de la editorial de la Universidad de Texas, está dirigido a los académicos de habla inglesa que se interesan por la cultura chicana y/o mexicana en sentido amplio—más allá de los textos literarios o dramáticos—desde una perspectiva de género centrada en los estudios *queer*. La autora parte del cruce entre estudios de género y sexualidad, consideraciones políticas, económicas y culturales en un contexto transnacional—México-EEUU—y los estudios de performance, tomando como eje la producción de artistas

visuales y de cabaret político. Entre estas se encuentran las cabareteras mexicanas Astrid Hadad, Jesusa Rodríguez, Liliana Felipe y Regina Orozco (aunque en menor medida). También son analizadas intervenciones culturales de la video-artista Ximena Cuevas, quien ha colaborado en espectáculos de cabaret mexicano y también trabaja en EEUU, así como de las artistas chicanas Alma López y Nao Bustamante. Con respecto a las relaciones entre performance y política, la autora reconoce en Diana Taylor y en los encuentros del Instituto Hemisférico de Performance y Política de NYU gran parte de su inspiración, influencias y fuentes principales.

En su introducción Gutiérrez señala que busca prestar atención a las formas en que las artistas estudiadas critican la cultura, en particular los paradigmas y estructuras heteronormativos asociados con la mexicanidad, el chicanismo o el ser americano (estadounidense). En especial, le interesa mostrar cómo estas artistas feministas y *queer* desestabilizan en público las maneras en que tales paradigmas y estructuras son producidos y reproducidos, partiendo de la premisa de que las consideraciones de la sexualidad “son un elemento primordial en los debates públicos culturales relacionados con la censura y el control o, en términos más generales, con la política y la economía” (mi traducción, 7).

El primer capítulo de *Performing Mexicanidad* ofrece un excelente estudio sobre las vicisitudes del uso sexualizado de la imagen de la Virgen de Guadalupe en exposiciones de artistas de ambos lados de la frontera México-EEUU, en especial Alma López y Rolando de la Rosa. La autora se basa en los conceptos de “archivo” y “repertorio” de Diana Taylor, en especial su análisis de la performatividad de la Virgen por cuanto lejos de ser unívoca, sus niveles de significado son cambiantes dependiendo de con quién y para quién se despliegue la narrativa guadalupana. Tal capítulo está estratégicamente situado al principio del libro tanto por la relevancia de la Virgen como paradigma cultural e identitario, como por su uso para reafirmar un modelo de feminidad restrictivo íntimamente imbricado con la “mexicanidad”. De allí el valor de su reapropiación por artistas como Alma López.

Ahora bien, Gutiérrez entiende “mexicanidad” en un sentido cultural que trasciende cuestiones de nacionalidad. Este gesto, que pienso debería ser más generalizado en la academia, me parece significativo por cuanto las fronteras entre naciones distan mucho de coincidir con las experiencias históricas de la población de origen mexicano en EEUU, y porque es evidente que el México de hoy no existiría como tal sin los mexicanos que viven del lado estadounidense o entre uno y otro país.

En cuanto al cabaret político mexicano, si bien el libro retoma algunos aspectos que ya han sido tratados—incluyendo las relaciones entre sexualidades *queer* y cabaret, o entre neoliberalismo y disidencia sexual en el mismo—Gutiérrez ofrece una valiosa vuelta de tuerca al respecto. En especial el capítulo en el que desarrolla las relaciones entre cabaret contemporáneo, neoliberalismo y melodrama partiendo sobre todo del cine como escuela de sentimientos y roles de género, me parece un buen ejemplo de lo que los estudios culturales y de performance pueden

aportar a una historia de la cultura mexicana (en sentido amplio) desde la disidencia sexual. Por otra parte, el capítulo que se enfoca exclusivamente en Hadad, aunque no propone lecturas substancialmente distintas de los estudios existentes, aporta mucha información relevante y detallada, analiza diversos espectáculos y canciones de la artista y, como el resto del libro, desarrolla hábilmente los entrelazamientos entre teoría, producción cultural y contexto.

Dos capítulos más se encuentran dedicados a artistas principalmente conceptuales en las que Gutiérrez encuentra puntos de confluencia: Nao Bustamante y Ximena Cuevas. Con respecto a la primera, se centra en particular en tres de sus performances, incluyendo *America the Beautiful* y una acción en la que encarna a Ronaldo McDonald, la versión latina del emblemático payaso, en colaboración con el artista Miguel Calderón. Según la autora, en estas acciones Bustamante racializa o enfatiza el género de manera estratégica en su cuerpo, a modo de intervención crítica “en los discursos estadounidenses y latinoamericanos dominantes con respecto a nociones de la feminidad y el cuerpo femenino” (mi traducción, 25).

En el segundo, se enfoca en especial en lo que denomina las “intervenciones performativas” de la video-artista Ximena Cuevas en medios de comunicación masivos en México, incluyendo el montaje de un romance lesbiano en colaboración con la artista Kathy Highs para una revista mexicana de chismes faranduleros. Para Gutiérrez, la subjetividad lesbiana de Cuevas se entreteje de manera estratégica con los medios y los recursos de la cultura masiva popular como el melodrama, con el objetivo de cuestionar discursos relativos a la mexicanidad, la feminidad y la sexualidad en el contexto del capitalismo transnacional.

La coda del libro es un breve capítulo enfocado en Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe. Trata de modo general la manera en que ha cambiado el trabajo cultural y político de estas cabareteras a lo largo de los años, incluyendo el cierre del Teatro-bar El Hábito, su participación en el movimiento de Resistencia Creativa y la pieza *El Maíz*. Gutiérrez expone aquí la re-politización del cabaret que emprendieron ambas artistas al sacarlo a la calle en vista del fraude electoral de 2006 y su preocupación por la defensa de lo que llama un antiguo “archivo” de la mexicanidad, el maíz, en peligro en el siglo XXI debido a los cultivos transgénicos y al TLC en Norteamérica.

Para finalizar y a propósito de experiencia, la autora menciona varias veces que lleva alrededor de diez años trabajando sobre el tema. Pienso que no hace falta, pues el libro se defiende por sí solo, además de que está basado en gran parte en información de primera mano presentada como tal. En mi opinión, es un sólido aporte a los estudios interdisciplinarios de género, sexualidad y cultura en el contexto actual de México y los EEUU.

Gastón Alzate

California State University, Los Angeles

Hernández González, Manuel. *El primer teatro de La Habana: El Coliseo (1775-1793)*. Ediciones Idea: Gran Canaria, 2009: 308 pp.

En *El primer teatro de La Habana: El Coliseo (1775-1793)*, Manuel Hernández González nos ofrece un minucioso análisis del arduo trabajo que supuso la edificación, construcción y mantenimiento del primer teatro de La Habana, el Coliseo. Este abrió sus puertas al público capitalino el 20 de febrero de 1775. Además, con datos inéditos hasta la fecha, esta investigación nos adentra en la complejidad de las primeras puestas en escena en Cuba y explora detenidamente aspectos políticos, culturales, económicos, artísticos y anecdóticos que pintan un retrato de la sociedad habanera de la época. Esta investigación logra reconstruir con nitidez la trayectoria de las primeras funciones teatrales en la capital, desde la época de los teatros provisionales cuando “únicamente los pardos” actuaban, hasta la apertura del lujoso Coliseo cuando se consagra que la escena teatral española “tuvo gran influencia sobre el nacimiento del teatro bufo cubano” (233).

Todo comienza alrededor de 1760 cuando, con el afán de despertar el “pensamiento neoclásico”, el comandante general Marqués de la Torre pone en funcionamiento una iniciativa para promover el teatro en La Habana, estimándolo como instrumento pedagógico adecuado para “transformar las conciencias y educar a la población en planteamientos más afines al catolicismo ilustrado” (158). Para la edificación del Coliseo se comisionó al ingeniero francés Luis Bertucat y su financiación se delegó a los empresarios catalanes Juan Agustí y Gaspar Vidal.

Hernández González dedica gran parte del libro a los avatares del desarrollo y construcción de un “teatro estable bajo las máximas de las concepciones dramáticas vigentes en su tiempo, conforme a los cánones neoclásicos” (16), y lo hace aportando un detallado listado de las obras españolas, europeas y criollas, así como las primeras óperas, zarzuelas, sainetes y tonadillas escenificadas durante esas décadas. Sin embargo, tal y como lo constatan los diferentes recursos utilizados por el historiador para su laboriosa investigación—informes, contratos, inventarios, registros, procesos judiciales, actas, periódicos de la época y otra bibliografía actual—los grandes déficits que suponían las puestas en escena y los altos costos de algunos de los actores así como la escasez de interés y ética por parte de los empresarios, obligan a la clausura del Coliseo en 1793.

Añadido al listado de ingresos y gastos de cada mes desde su apertura, el autor hace recuento de los nombres y peripecias de aquellos actores y actrices del primer reparto que alcanzaron fama gracias a sus representaciones en el Coliseo, pasando muchos de ellos a ganar renombre en las tablas mexicanas que en esa época gozaban de mayor esplendor.

La última sección del estudio es quizás la más ilustrativa y sustanciosa para trazar la evolución de la actividad teatral en La Habana del siglo XVIII, pues deja constancia de las representaciones teatrales en el Coliseo durante sus escasas tem-

poradas. Gozando de una programación semanal que incluía no menos de tres obras y otras tantas farsas o cortas, el nuevo público habanero exhibe cierta predilección por las obras de Calderón de la Barca y José Concha, afianzando así “una relación directa entre los estrenos sevillanos y los cubanos” (185). Tenían menos acogida y ganancias obras de autores europeos como Voltaire, Molière y Lemierre. De las puestas en escena durante las casi dos décadas del Coliseo, Hernández González destaca: la representación *La Numancia destruida* (1775) de Ignacio López Ayala en la Segunda temporada (cuando se pusieron en escena 89 obras); la popularización de las comedias de magia durante la Tercera temporada (que ascendió a mostrar 109 obras); *Los encantos de la culpa de Medusa* bajo la autoría de Calderón de la Barca fue el éxito taquillero durante la Cuarta temporada (que cuenta con un total de 69 obras y un obvio declive de audiencia); la continua tendencia al estilo neoclásico en la Quinta temporada, cuando triunfan Calderón, Juan Vega Tassis y Martínez de Meneses de las 100 representaciones; la aparición de la primera obra criolla por autoría de Santiago Antonio de Pita y Borroto en 1790, *El príncipe jardinero y fingido Cloridano*, la cual fue castigada por la crítica por su descaro e insolencia, opuesta “a los sentimientos de honestidad, recato y recogimiento” a la que aspiraba el teatro del Siglo de Oro (218).

Además de una formidable y completa bibliografía, el estudio concluye con varios apéndices donde se pueden apreciar inventarios, listados de estrenos y las funciones mensuales (acompañados por sus respectivas recaudaciones). Si bien este estudio es de gran valor para todos aquellos interesados en los orígenes del teatro cubano, molesta la incoherencia en cuanto a la división del texto, la carencia de una conclusión adecuada y el abrumante listado de cifras y presupuestos. Por añadidura, la actual edición contiene varios errores tipográficos y de concordancia que surgen con frecuencia a lo largo de la lectura.

Patricia Tomé
Rollins College

Pellarolo, Sirena. *Sainetes, cabaret, minas y tango. Una antología*. Buenos Aires: Corregidor, 2010: 285 pp.

En los ámbitos académicos se estudia cada vez con mayor interés el “género chico criollo”, esa diversidad de poéticas que, bajo la forma del teatro breve y acorde a las exigencias de la producción comercial, se desarrolló en Buenos Aires entre 1890 y 1930. Se trata de un tesoro incalculable de textos y autores de diferente calidad, aún disperso (no existe todavía una biblioteca especializada en la Argentina) y difícil de precisar en sus límites de corpus, ya que reúne tanto la zarzuela como el sainete, el “juguete cómico”, la “petipieza”, el “entremés”, el “grotesco” o la “comedia breve”. Una de las investigadoras más abocadas al tema

es Sirena Pellarolo quien en 1997 publicó una contribución fundamental: *Sainete criollo / democracia / representación: el caso de Nemesio Trejo* (Corregidor), y aporta ahora un nuevo volumen, una antología temática, *Sainetes, cabaret, minas y tangos*, en la que reúne cinco textos relevantes, recuperados del olvido, precedidos por un extenso y profundo estudio preliminar. Las obras seleccionadas son *El cabaret* (1914) de Carlos Mauricio Pacheco, *Los dientes del perro* (1918) de José González Castillo y Alberto Weisbach, *El cabaret de Montmartre* (1919) de Alberto Novión, *Armenonville* (1920) de Enrique García Velloso y *La borrachera del tango* (1921) de Elías Alippi y Carlos Schaeffer Gallo. Estas obras se insertan en una mucho más extensa “[I]sta cronológica de obras consultadas por fecha de estreno” (253-272).

Tal como señala Pellarolo, “el interés primordial de estas piezas teatrales se debe a que conforman un formidable documento de la cultura de cabaret, que tuvo su apogeo en la ciudad de Buenos Aires entre los años 1910 y 1930, época paralela a la internacionalización del tango” (19). La cultura de cabaret de influencia francesa se inicia en la Argentina con la apertura del lujoso local “Armenonville”. Pellarolo pone el acento en que la bibliografía disponible sobre la vida nocturna de Buenos Aires en los cabarets es aún pequeña, y que su libro quiere ser “una provocación para incentivar el interés en futuros proyectos” (17).

La pieza de “género chico” que representa el cabaret lleva a escena el mundo del “vicio” y la “depravación” (términos frecuentes en boca de sus personajes), universo de violencia física y sexual, prostitución, homosexualidad y droga. Un mundo distante del más abuenado y simpático del sainete de conventillo, distante de la tan mentada “gente decente y trabajadora” que abjura de él, y más cercano a la visión descarnada del naturalismo. En *El cabaret* de Pacheco, el cordobés Don Pío, que viene a rescatar de la “mala vida” a su sobrino, es seducido por “la alegría” y “las mujeres” y acepta que lo droguen; en medio de la escena “forman grupo Odette, Pepe, la italiana y don Pío. La italiana ejecuta la inyección y dejan a don Pío, que se queda medio aonsado, en medio de la escena, esperando sentir los efectos de la morfina” (132). En el Cuadro Segundo de *Armenonville* de García Velloso se habla de que en el cabaret “los alcaloides están de moda... se toma mucha morfina, mucha cocaína, mucho éter...” (210) y, por los excesos con la bebida y la velocidad de los lujosos automóviles, la bella protagonista acaba con un brazo menos y la cara quemada.

Se trata de un corpus fascinante para el estudio de las representaciones del tiempo libre, de la sexualidad y del género, y especialmente para la problematización de las relaciones entre tango y teatro. Es indudable que estos textos trabajan con la ambigüedad, entre el rechazo al estilo pedagógico y la fascinación liberadora, y en términos de poética, entre las estructuras de la tragedia (donde el héroe es culpable y asume su error) y las del melodrama (en el que el protagonista es víctima inocente y bienintencionada de la persecución de un villano, hipóstasis

del mal). Por un lado, los autores se encargan de describir este mundo como un “infierno” (otro término recurrente), de ribetes siniestros, tragicómicos o grotescos, pero por otro explotan la indiscutible atracción que la vida del cabaret genera en los espectadores porteños, especialmente por su vinculación con el tango.

Dadas estas características, ¿son todos los sainetes los “sainetes de cabaret”? Es llamativo que los mismos autores evitan esa nominación y apelan a los términos “Escenas de la noche porteña”, “Pieza” o “Pieza cómica”. Ya Raúl H. Castagnino planteó la necesidad de diferenciar el sainete de otras formas del “género chico” en el opúsculo *Revaloración del género chico criollo* (Universidad de Buenos Aires, 1977). Pellarolo observa con acierto: “En cuanto al estilo de estos ‘sainetes’, muchas de estas piezas no responden al modelo de las anteriores. Es importante recordar que la factura estética de las piezas de cabaret difiere de la usada por el género chico criollo anterior, en el que primaba la farsa y la caricatura del costumbrismo con una clara impronta étnica. Estos rasgos estilísticos se diluyen en los espectáculos de cabaret, favoreciendo una matriz melodramática que servirá en la década de 1930 de estructura tanto formal como temática de las primeras películas sonoras argentinas, que giran alrededor del tema del tango y su internacionalización” (63). En suma, un libro fundamental, de lectura insoslayable, y de gran productividad, que abre con sus contribuciones nuevas líneas de investigación.

Jorge Dubatti

Universidad de Buenos Aires

Piña, Juan Andrés. *Historia del teatro en Chile 1890-1940*. Santiago: RIL editores, 2009: 413 pp.

Juan Andrés Piña ha emprendido la tarea de recorrer y articular un período de la historia del teatro chileno (1890-1940) hasta ahora bastante disperso y difícil de organizar y para ello, se sirve de variadas fuentes. El contexto histórico es una de ellas, así como también las crónicas del arte escénico escritas por dramaturgos, actores, críticos e investigadores, los que resultan un aporte primordial a la hora de profundizar en los muchos temas que este libro recoge sobre el desenvolvimiento del teatro en nuestro país en las cuatro décadas incluidas. Se incorporan fotografías de actrices y actores, de escenas de obras y de teatros y anuncios de la publicidad de importantes espectáculos, material que entrega interesantes características de un quehacer artístico.

El libro está dividido en tres grandes partes: Espectáculos del Chile finisecular, 1890-1917; Nacimiento y apogeo del teatro chileno, 1918-1930; y De la consolidación a la crisis, 1931-1940. La primera parte entrega una visión del país del fin del siglo XIX que da cuenta de los efectos de la guerra civil del 91 en términos de la pobreza imperante y las grandes diferencias económicas. La bibliografía histórica

respalda la visión de un Chile dominado por una aristocracia de las apariencias, que ignora los temas sociales y vive obsesionada con la riqueza y la moda europea. Ello explica que el espectáculo de ópera haya protagonizado la escena de las clases acomodadas. Si bien la ópera había hecho su aparición a comienzos del siglo, fue durante la segunda mitad cuando llegaron las más importantes compañías italianas con nutridos repertorios. Así como las elites se inclinaron por la ópera, la clase media lo hizo por la zarzuela, género musical llegado de España a mediados del siglo XIX y aunque considerado de menor calidad y complejidad musical, tenía mayor riqueza dramática y realismo en la trama y personajes identificados con la vida diaria del comerciante, el boticario, el vendedor, etc. Es evidente que el hecho que fueran presentadas en español las hacía más cercanas que la ópera italiana o francesa. Como señala Subercaseaux citando a Hernán Godoy, “la zarzuela fue una expresión que sirvió de soporte a los procesos de identidad y auto imagen de las nacientes capas medias” (113).

La voz crítica de Daniel Barros Grez sobresale en el período en cuestión con su obra dramática más importante, *Como en Santiago* (1881), la que se transforma en el exponente de una mirada crítica de la sociedad chilena. Sus personajes encarnan al siútico, personas de capa media que aspiran a ser y vivir como la clase adinerada de la capital, pero que sin embargo, conviven con otros seres auténticos y nobles, a los que el autor engrandece.

En la segunda parte de este libro (1918-1939) se afirma el crecimiento de la clase media como factor definitorio del contexto social y cultural. Juan A. Piña ha definido el teatro entre 1890 y 1917 como *fase de aprendizaje*, en la que predomina el género chico y la estadía prolongada de las compañías españolas. Ello significó un desarrollo lento de la dramaturgia chilena, aunque estas compañías fueron progresivamente incorporando a los artistas chilenos. La primera compañía española que comienza a estrenar sistemáticamente autores nacionales es la de Manuel Días de la Haza quien presentó en 1913 *El bordado inconcluso* de Daniel de la Vega. En un listado de los principales estrenos del período resaltan la de los autores Armando Moock y Antonio Acevedo Hernández, junto a otros dramaturgos chilenos que forman un grupo de autores chilenos emergentes que señalan nuevos rumbos para un teatro que intenta reforzar su carácter nacional.

A la etapa anterior le sigue la *fase de fundación* 1917-1920, es decir, la estructuración de las primeras compañías locales y la creación de un ambiente favorable a los artistas chilenos, mientras los extranjeros van dejando de ser el único referente. Adolfo Urzúa Rojas junto a Manuel Rojas, José Santos González y Antonio Acevedo Hernández formaron la Compañía Dramática Nacional en 1913, una compañía semi profesional. La primera compañía profesional fue la de Báguena y Buhrlé y se dedicó a presentar obras chilenas durante cuatro productivos años donde dieron a conocer importantes nombres prececederos de la dramaturgia chilena. Se creó en 1914 la Sociedad de Autores Teatrales de Chile que organizaba temporadas

teatrales y vigilaba los intereses de sus asociados. La respuesta a la creación chilena fue un público entusiasta y seguidor de artistas y compañías, activo participante del arte dramático, al punto que la prensa no dejaba de mencionar la reacción del público ante cada espectáculo, como parte esencial de la crítica teatral de la época.

La siguiente etapa de desarrollo del teatro chileno según Juan A. Piña será la *fase consolidación* a partir de 1923. En esta sección se profundiza en las prácticas teatrales caracterizadas por: el divismo, es decir, el protagonismo del actor o primera figura de la compañía; el estilo declamativo y melodramático de actuación; la presencia del apuntador, ya que el aprendizaje de los textos era muy informal; los limitados tipos de vestuario; la escenografía a base de telones pintados; la iluminación sólo de las candilejas y la función improvisada del director, a lo que es preciso agregar los compromisos de giras constantes de las compañías a otras ciudades y la obligación de tener un repertorio variado y de recambio permanente. Por lo mismo, los textos se adaptaban según las circunstancias. Este conjunto de rasgos establecían claramente un tipo de teatro poco profesional y que de no renovarse caería pronto en un desgaste irremediable. Los nombres, biografías y carrera de los artistas más consagrados y populares forman parte del material de este período.

La tercera parte (1931-1940) señala como contexto histórico las dificultades económicas luego de las crisis del 29, especialmente, la caída del salitre y la cesantía del sector, las dificultades del gobierno de Jorge Alessandri y la organización de la oposición hasta ganar elecciones en 1938 con Pedro Aguirre Cerda y su lema “gobernar es educar”. La aparición de nuevos rostros al poder, como la clase media; el acento en la educación, la cultura y las artes; y el fomento a la producción con la creación de la Corporación de Fomento de la Producción dieron renovados impulsos al país. Hubo significativos cambios culturales junto a la expansión y consolidación de la clase media. Se instituyeron los premios nacionales de literatura, música, artes plásticas, periodismo, arte y ciencias. Se realizó una red de bibliotecas y a partir de 1938 se puede hablar de una efervescencia cultural y artística.

También se desarrolló más el radio, se organizaron los movimientos femeninos y por primera vez la mujer votó en las elecciones municipales de 1935. En esta sección se destacan las figuras de Antonio Acevedo Hernández, como representante de un teatro social comprometido con los problemas más álgidos de la realidad nacional; de Germán Luco Cruchaga, como exponente de una escritura dramática consistente y de temáticas universales; y de Armando Moock como el dramaturgo que recoge la variedad de conflictos de la vida burguesa cotidiana. Concluye esta parte final del libro de Juan A. Piña con la irrupción del cine y la crisis inminente de las prácticas teatrales y la necesidad vital de los cambios que se concretarán a comienzos de la década de los cuarenta con la creación de los teatros universitarios.

Historia del teatro en Chile 1890-1940 es un estudio amplio, serio y abundante en fuentes históricas, testimonios y crónicas. Logra con éxito ordenar ciclos, definir a los gestores del desarrollo del teatro y reunir un amplio material bibliográfico

que, sin lugar a dudas, lo hace un texto fundamental para el conocimiento del período en cuestión y para investigaciones futuras.

Carola Oyarzún
Universidad Católica de Chile

Toscano, Rodrigo. *Collapsible Poetics Theater: Considerations on Body, Language and Labor*. Albany, NY: Fence Books, 2008: 152 pp.

“Start acting like you have an innovative product.

Okay.

Is anybody coming?

No.

Put on a happy-pappy face.

Got it.

Is anybody coming?

I see somebody.

...

Say something.

What?

HELP.

Okay.

What’s happening now?

They’re talking to me about an innovative product.”

Collapsible Poetics Theater (2008) skirts the traditional boundaries of poetry and theater by focusing on body and language in a social context dominated by consumer culture and capitalism. Rodrigo Toscano’s latest work focuses on language’s effect on the social body, demonstrating how linguistic structures can be used to control the organization of bodies of people in society, as well as the arrangement of individual bodies in space. In the excerpt above taken from the radio poetics play, “Eco-strato-static,” one of the three disembodied voices receives instructions on how to turn his/her body and voice into a vehicle for product placement (contorting his/her expression into a “happy-pappy face” and eventually humiliated into screaming for help to get someone’s attention), only to find that the only “body” who approaches is also participating in the mindless game of selling “innovations.” Thus, Toscano ironizes the situation of global capitalism in which we are made to feel bombarded by choices while the reality of labor conditions is otherwise.

Toscano has described *Poetics Theater* as “*a demonstration of language in its social-body making and undoing capacities*” (blog: <http://www.poetryfoundation.org/>

harriet/2010/04/what-is-poets-theater/). His work is deeply committed to instigating change by showing how dominant modalities of thought are the result of linguistic constructions and how these modes can be unraveled by their inherent contradictions. In “Truax Inimical,” a transmodern masque for four voices, the players pose questions and respond: “How does a baby become a corpse? / By too much autonomy (‘don’t tread on me’) / By not enough autonomy (volonté general)” (21). Capitalism demands everyone to be both individualistic and yet compliant to the resultant consumerism, which is based on marketing strategies that look to homogenize desire.

The dislocation of linguistic structures also occurs at more formal levels in *CPT* making the tempo and musicality of the pieces resemble the looping of electronic music and highlight the dislocated tasks of bodies. Units of speech are dispersed into multiple voicing; linguistic subordination is at times rejected for paratactical organization, or connections are blurred through the use of attenuated hypotaxis. Discourse at times becomes staggered, mechanistic, dislocated and interspersed: “And if you’re / You learn to / Hell bent to / Act on your / Bust out / Own wits” (17). In “Truax Inimical” one of the players states, “At the edge of the Empire is a synthetic voice that sounds like a recorded loop with emotional highlighting tweaked in later” (6). The intertextual reference appears to be the repetition of “Scrolling / Pointing / Clicking / Selecting” throughout the text: faced with the market of monocultures, entities participate in mindless activities, such as web browsing, “like a rat pushing a buzzer for a pellet” as Cathy Park Hong puts it.

The activity of bodies in the “contact zone” (Toscano prefers to avoid the term “stage”) is both carefully choreographed and susceptible to slippage (sometimes, intentional “mess-ups”). The text is complete with diagrams which indicate the activity of the “entities” who act as “sieves” for the poetic text: “I’m a sap for anything that’s been, a sieve for anyone, for anything” (110), says one of the players in “Spine”, a body movement poem. Many of the activities performed by bodies make us question the purposefulness of labor; in the same body movement poem, players take turns holding up a beam which burns their hands, without seeming to know why.

Despite the heterogeneous registers of language throughout the work, there is a constant contagion of consumerism and capitalistic discourse which signals a concern for labor conditions, a deep-seated necessity in Toscano’s life work as a social activist and seen in his current work for the Labor Institute. He is also suspicious of concomitant or opportunistic use of politics in art, which does not serve as a concrete platform: “We once were titty-twizzled by delicious descriptions of perennially open-ended poetics and/or border crossing aesthetics *sans* actual bodies moving freely” (24). Three years after the publication of *CPT*, issues of labor conditions are on the forefront of state politics as right-wing governments are stripping public workers and unions of their bargaining rights. Writing this review in light of current events

here in Madison, Wisconsin, I can't help but think that the necessity of this text is as urgent as ever.

Alec Schumacher
University of Wisconsin-Madison

Werth, Brenda. *Theatre, Performance, and Memory Politics in Argentina*. New York: Palgrave MacMillan, 2010: 257 pp.

Brenda Werth's *Theatre, Performance, and Memory Politics in Argentina* (2010) is a very valuable contribution to late twentieth and twenty-first century studies of theater and performance in this River Plate nation. Its worth lies in two main thrusts: first, it re-conceives canonical texts by dramatists like Gorostiza, Pavlovsky, Cossa, and Gambaro under the new and contemporary rubric of memory politics and human rights, and secondly, this book provides a fresh look at emerging performance artists/activists and theatrical pieces that are laying the foundation for a new direction in the dramatic arts in Argentina. This mix allows Werth to contextualize and anchor her discussion within the well-worn path of dictatorship and post-dictatorship studies, but also gives her the freedom to present us with new readings and innovative strategies for understanding the transition to democracy, the years of the *crisis*, and beyond. The plays and performances studied span the years from roughly 1982-2009. Her approach can be summed up in three basic avenues of analysis which center around: 1) the "vulnerabilities of the human body" as they pertain to the post-dictatorship in Argentina, but also in global economic, human rights, and legal systems, 2) the process of "mourning and the reconstruction of community" within the discourse of national reconciliation, especially in the context of a "*tabula rasa* approach," and 3) the ways in which theater "complements and contests legal and political performances staged outside a conventional theatrical framework" (2-3).

The book is comprised of six chapters, plus an introduction and conclusion. All of the chapters are marked with a level of detail to research that is seldom found. Most impressive is Werth's injection of a wide-variety of Argentine criticism into the more traditional North American and European references she uses to frame her arguments. The introduction sets up the themes of post-memory, trauma, impunity, reconciliation, international law, and global human rights. These topics are then couched within the historical context of the Argentine dictatorship and post-dictatorship period through brief accounts of events and performances. The first chapter, "Transition and the Performance of Retroactive Justice," focuses on the Argentine commission's 1984 *Nunca más* report along with the trial of the generals, to which Werth juxtaposes Gambaro's *Antígona furiosa* (1986) as a theatrical tool for recuperating agency through witnessing. In her second chapter, "From Antigone to Orpheus: Alternative Myths and Figures of Mourning," she traces the various

theatrical incarnations of the Antigone figure in plays about mothers and mourning, written by Gambaro and others, but she also introduces the figure of Orpheus and other plays to include men in the spectacle of mourning during and after the dictatorship. The third chapter, "Performing Confessions Onstage and on the Stand," looks at how Pavlovsky, like Gambaro, needed to respond to the new realities and national psyche of the post-dictatorship, but shows how his methodology differed. His discourses of confession foreshadow the 1990s' onslaught of televised and published confessions by those involved in crimes against humanity during the dictatorship who thought they were protected by President Carlos Saúl Menem's pardons. However, these amnesties were beginning to be questioned by new international laws. Chapter four, "Argentina's Postdictatorial Stages: Resting Places and Places of Unrest," discusses the polemic figure of Rosas during the 1982 staging of *La malasangre*, the uprising it caused in the wake of the dictatorship and just after the defeat of the Malvinas War, and the impact of the nineteenth-century persona during Menem's repatriation and burial of Rosas' body just as he took office. Just as Menem was laying to rest the nation's past through Rosas' reburial and his pardoning of the dictatorship's generals, Monti's 1989 *Una pasión sudamericana* resuscitated the legacy and cast irony over the official rhetoric of amnesia that was pervasive under the new administration. In chapter five, "Argentina's Middle Class: Paradigm of Crisis and Renewal," Werth looks at the effects of Menem's neoliberal politics on the social body and the theater of the 1990s through the symbol of disintegrating bodies on stage. Through body parts, Werth follows the idea of corporeal boundaries through its inception in the immigrant project of the late nineteenth century (*conventillo* to the family home through the *sainete* and *grotesco-criollo*) and ends the chapter with a discussion of the rampant consumerism of the 1990s middle class and the commodification of the body and its implications in a globalized framework. The final chapter, "Intergenerational Memory and Performative Acts of Recovery," begins with Teatro Abierto's brave stance against the atrocities of the dictatorship and moves into the period of contemporary theater, which is marked by the former theatrical movement's legacy, as well as a call for justice and a need for proof of identity. Here, Werth explains the impact of the Abuelas de la Plaza de Mayo and the Teatrolaidentidad festivals in the context of postdictatorial politics and advances in DNA testing for children of the disappeared. The book's conclusion briefly restates the themes of this study. For this reader, while the entire book is well-crafted, Werth's last two chapters offered the most exciting reading because they point to new and fertile ground for the exploration of human rights within a global context with the nuances of the local and region still firmly in place.

Sarah Misemer
Texas A&M University

