

## Book Reviews

**Garro, Elena. *Obras reunidas II. Prólogo de Patricia Rosas Lopátegui*. México, D.F.: FCE, 2009: 421 pp.**

El teatro de Elena Garro vuelve a circular en una edición de lujo a cargo del Fondo de Cultura Económica. Se trata del segundo volumen de las *Obras Reunidas* de la escritora poblana. El teatro de Elena Garro estaba en el olvido desde que en 1958 la Universidad Veracruzana había publicado *Un hogar sólido*. En 1983, a instancia de Emilio Carballido, quien siempre estuvo atento a la trayectoria dramática de su amiga, se reeditó el libro e incluyó otras piezas dramáticas de gran importancia. Algunas otras obras de Garro circularon décadas después en algunas publicaciones periódicas. Sin embargo, no es hasta ahora que podemos decir que tenemos el teatro completo de Elena Garro con sus dieciséis obras que ya había publicado.

El teatro de Elena Garro sigue vigente; obras como *El rastro* o *Los perros* hablan del gran potencial dramático de Garro, quien vuelve al recurso cíclico del tiempo eterno que una y otra vez se repite como un reloj. Estas dos obras siguen poniendo en alto el nombre de la autora de *Los recuerdos del porvenir* porque no es necesario que el director teatral actualice el texto —como pasa con varias otras obras de autores universales— porque Garro hace que sus personajes de provincia hablen con “magia” en un contexto de desgracia, violencia de género y violación sexual.

Elena Garro es para muchos la mejor dramaturga mexicana del siglo XX. Al leer este volumen comprobamos dicha aseveración e incluso nos arriesgamos a incluir a los hombres dramaturgos. Es difícil superar la calidad dramática de una obra como *Benito Fernández*, drama que da cuenta del ascenso y descenso de las clases sociales en los años cincuenta en México. Con esta obra, Garro dismantela ciertos conceptos patrióticos y también evidencia la corrupción de los políticos mexicanos.

Otra obra magistral es sin duda *Felipe Ángeles*. Ángeles es para Garro el gran ideólogo de la Revolución Mexicana, por eso le hace una defensa dramática, una oda para exaltar sus cualidades revolucionarias y humanas. Por lo tanto los grupos universitarios y las compañías tienen ahora que enmarcar esta obra para los festejos de la Revolución Mexicana, pues la autora es incisiva, revisa la historia, poetiza las

desgracias del personaje que a su vez se vuelven las desgracias del pueblo. Ahora contamos con esta magna obra sobre nuestro centenario. En el teatro de Elena Garro desfilan los fragmentos de la historia nacional, de las tragedias cotidianas de provincia y de la capital. La autora sabe capturar la esencia de sus personajes y compone obras de gran envergadura. Con este segundo tomo y con un extenso prólogo de Patricia Rosas Lopátegui, los lectores podemos acercarnos al gran teatro mexicano, al arte dramático de Elena Garro.

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

**George, David. *Nelson Rodrigues and the Invention of Brazilian Drama*. Lawrence, KS: LATR Books, 2009: 160 pp.**

David George's book *Nelson Rodrigues and the Invention of Brazilian Drama* is a sound contribution to the study and divulgation of Rodrigues's plays in the U.S. and for non-Portuguese speakers at large. With only one main predecessor in English, Fred M. Clark's *Impermanent Structures: Semiotic Readings of Nelson Rodrigues' Vestido de noiva, Álbum de família, and Anjo negro* (1991), a volume devoted solely to Rodrigues's theater is long overdue. Rodrigues undoubtedly is the most important twentieth-century Brazilian playwright, and George's main contribution is not only in terms of outlining Rodrigues's career and situating his theatrical production within historical context and the renowned revolution he represented for the Brazilian stage. Most importantly, George punctuates his narrative with descriptions and analyses of productions of the plays, which range from the groundbreaking 1943 staging of *Vestido de noiva* by the company Os comediantes to more recent productions, such as Teatro do Pequeno Gesto's 1998 rendering of *A serpente*. What the analyses of these productions provide us, as readers, is a window into the diverse appropriations and re-appropriations of Rodrigues's plays, oftentimes depending on historical moment, as well as the aesthetic solutions directors and companies had to devise in order to convey their message and, in many cases, update Rodrigues's works.

A controversial figure, Rodrigues was personally quite conservative but extremely unconventional on stage, and his own life story was marked by tragic events, which seemed to be doubled by the difficulties he found in producing his works. Given the taboos that abounded in the texts, his plays were often censored and had to wait years for their staging, the worst case being *Álbum de família*, published in 1946 but only produced for the first time in 1967. Chapter 1—the second longest in the book—inserts Rodrigues's playwriting into the context of his biography, his multifaceted cultural endeavors (for he also wrote *crônicas*, novels, and newspaper articles on crime, soccer, and opera, among other subjects), the historical and cultural contexts and, last but not least, the different efforts to avoid letting Rodrigues's *œuvre*

fade into oblivion. As such, chapter 1 serves as a panoramic springboard from which readers may delve into the readings of specific plays, the first one being *Vestido de noiva*, the focus for chapter 2, which is followed by *Senhora dos Afogados* in chapter 3, *A falecida* in chapter 4, and, by way of conclusion, *A serpente*, Rodrigues's last play, in the last chapter.

Yet, Rodrigues's biography, rather than being a mere general contextualization so that readers may understand where the playwright is coming from, appears to function in a ghostly manner, reappearing when it is least expected. That, given Rodrigues's topics, such as incest or a tight relationship between sex and death, becomes a natural tendency of sorts. Where do all these—oftentimes considered sordid—themes come from? And the natural answer seems to lie in the biography, and George himself will at times recur to it. In analyzing *Vestido de noiva*, the author states that the hallucinatory point of view “may also be explained in terms of [the playwright's] own experience” (37), and when, in chapter 3, he attempts to compare Rodrigues's and Eugene O'Neill's life stories, he feels compelled to sketch in a paragraph the vicissitudes of biography in literary criticism. That does not mean to say, however, that recourse to biography constitutes a weakness in George's study. On the contrary, it allows for a performance of Rodrigues's own theatricality. When, amid the author's detailed reading of the plays and their productions, Rodrigues's figure seems to pop up, what is at play is one of the key elements in Rodrigues's theater: spectrality.

Such an aspect of George's book is certainly a plus to the analyses of the chosen plays, and, if one may criticize the author, it is only for outdoing himself, which is particularly evident in chapter 3. Comprising a long and detailed comparison of Rodrigues's *Senhora dos Afogados* and O'Neill's *Mourning Becomes Electra*, chapter 3 is, by far, the weakest one in the book, for the reader—this one at least—cannot see how exactly the comparison enhances our understanding of either play. Yet, such a gap only means that there is more research to be done. In the end, one can only hope that, with George's solid contribution to the study of Rodrigues's plays in the U.S. as well as the now-available English translations, more theater departments and companies in the country will include them in their repertoire.

*Fernando de Sousa Rocha*  
*Middlebury College*

**Popova, Elvira. *La dramaturgia mexicana de los años 90 del siglo XX desde la perspectiva de la postmodernidad*. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León, 2010: 133 pp.**

In her book, Elvira Popova tackles the impossible task of examining the 20<sup>th</sup> century's final decade of dramatic writing in Mexico. Actually, she does the

only sensible thing, in that she greatly limits the authors and texts she examines. As she states at the beginning of the book, she focuses exclusively on five playwrights born in the 1960s (and 1970) who came into their own in the 1990s: Estela Leñero, Jaime Chabaud, Luis Mario Moncada, David Olguín, and Gerardo Mancebo. Furthermore, she limits her focus to 2-5 plays per playwright.

Overall, I find the book very valuable. When a researcher uses a filter such as postmodernism to focus on theatrical texts, the resultant study sometimes focuses more on the filter than on the texts. I am happy to report that such is NOT the case in Popova's book. She uses postmodern concepts and terminology to bring light to the 16 texts she studies. More than anything else, she gives readers solid insights into the nature of these plays, their content, their technique, and the ideas they project. She argues, and then gives strong evidence from the plays, that these playwrights have the following general traits in their theatre: they focus on individuals rather than society as a whole, and these individuals usually find themselves bewildered by their surrounding world and incapable of establishing any stable identity; their work often plays with time and space, typically fragmenting it, sometimes making it repetitive, often presenting an upside-down world, often utilizing metatheatre, intertextuality, and blurring the line between reality (including history) and fiction; and the tone is invariably irreverent, heavy in parody, skilled in breaking free from prior tradition, and undermines any hope of establishing a canonical history.

The strength of Popova's book is that she examines the 16 plays through these lenses, allowing readers to get to know the nature of each play better. The texts on which she focuses are: *Habitación en blanco* and *Paisaje interior* by Estela Leñero; *Alicia detrás de la pantalla*, *Exhivisión*, *El motel de los destinos cruzados*, *Superhéroes de la aldea global*, and *Las historias que se cuentan los hermanos siameses* by Luis Mario Moncada; *La puerta del fondo*, *Bajo tierra*, and *Dolores o la felicidad* by David Olguín; *¡Qué viva Cristo Rey!*, *Talk show*, *El ajedrecista*, and *Perder la cabeza* by Jaime Chabaud; and *Las tremendas aventuras de la Capitana Gazpacho* and *Mamagorka y su Playamo* by Gerardo Mancebo del Castillo Trejo. A short section at the end of the book touches on the mark the dramaturgy of the studied generation has on the ensuing generation. This section does not claim to be exhaustive, but offers a glimpse into Mexican theatre during the decade of 2000 to 2010.

Although the book has indisputable merit, as I read it I wondered on what basis Popova decided to NOT include other plays from the same time period by the same authors, such as *Opción múltiple* or *Adictos anónimos* by Luis Mario Moncada, *¡Baje la voz!* or *Tempranito y en ayunos* by Jaime Chabaud, or *Instantáneas* by Estela Leñero. Such plays with which I am familiar would have worked beautifully in her analysis, giving further evidence to the tendencies she points out. And what about the plays of other playwrights of the same generation (at least in the terms Popova stated: born in the 1960s, came into their own in the 1990s) such as Hugo

Salcedo, Jorge Celaya, and Hernán Galindo, to mention a few? Ironically, although her book was published in Nuevo León, her book seems very centered on Mexico City, as all five of the playwrights she studies lived and worked in Mexico City during the decade in question. Another unanswered doubt has to do with actual performance—Popova’s book looks strictly at texts (with their stage directions, character descriptions, etc.) rather than looking as well at performances. I understand her need to focus, since the topic could have become completely impossible, and believe she did so in a defensible way, but it leaves me wanting more.

In short, I find Popova’s book to be a valuable addition to the understanding of contemporary Mexican theatre, while at the same time its limited scope implies that there is much more to examine and understand.

*Timothy G. Compton*  
*Northern Michigan University*

**Rubio Zapata, Miguel. *Raíces y semillas: Maestros y caminos del teatro en América Latina*. Lima: Yuyachkani, 2011: 236 pp. y Ferrari, Graciela. *Ayacucho: Teatro de grupo, un horizonte circular*. Córdoba, Argentina: Ediciones del Boulevard, 2011: 68 pp.**

Lima se vistió de fiesta, en julio y septiembre del 2011, para celebrar el aniversario número cuarenta de dos de sus grupos más emblemáticos, Yuyachkani y Cuatrotablas, bajo la dirección de Miguel Rubio y Mario Delgado respectivamente. Los libros que reseñamos aquí se insertan en esta larga como importante trayectoria de los grupos y sus maestros, desde la perspectiva de sus mismos forjadores, en el caso del primero, y de una testigo de la misma en el segundo. Representan ambas publicaciones un testimonio de lo vivido, de lo aprendido, de lo recibido de otros grandes maestros que los han acompañado en la, sin dudas, ardua como creativa tarea de llevar a las tablas el contexto que los ha nutrido sirviéndose de sus propias búsquedas de la expresión teatral adecuada.

El libro de Rubio, *Raíces y semillas*, nos insta a visitar el legado dejado por algunos de los pilares del teatro latinoamericano contemporáneo, los que al mediar el siglo pasado dieron la pauta a lo que sería el desarrollo de dramaturgias nacionales y continentales, todavía de gran estima y repercusión en el medio. Nos referimos a Enrique Buenaventura, Santiago García, Atahualpa del Cioppo y Antunes Filho, entre otros directores y teatreros, quienes convirtieron el grupo de teatro en “teatro de grupo” elevándolo a “cultura” y para muchos en una especie de “patria” inmediata. Esta “reconstrucción de la memoria”, apelando a “nuestros viejos maestros que nos enseñaron a inventar”, en una época en que el tema fundamental en América Latina parecía ser el de la búsqueda de la “Identidad” (con mayúscula y por supuesto singular), lleva a Rubio a detenerse en algunos de los aspectos sobresalientes de cada uno

de ellos que, por obvias razones de espacio, reduciremos a una o dos instancias. De Buenaventura, el director peruano subraya, entre otras cosas, el plantear el espectáculo como polémica, “como una forma de polemizar sobre los problemas que consideramos fundamentales de nuestra vida, de nuestra sociedad, de nuestra historia, de nuestra cultura”, haciendo que el público participe en esa polémica (Buenaventura 44-45). De García, sobresale su insistencia en el profundo compromiso individual, ético y estético personal, que se requiere para hacer del “grupo un espacio para la creación”, además de haber dejado la obra *Guadalupe años cincuenta*, bajo su dirección, una indeleble impresión en nuestro autor: “consiguió revelarme las posibilidades de un teatro de la memoria capaz de reflexionar sobre la historia, con la fuerza inmensa de la imagen, la música y la magistral interpretación de las canciones de los llanos orientales” (66). Antunes Filho, con quien compartió un taller en la EITALC, en Cuba en 1992, en pleno apogeo de su método “de la burbuja”, lo lleva a revisar sus conceptos sobre el actor / personaje en escena entendido “casi siempre—como un derroche de fuerza en el escenario y no como una orquestación compleja de calidades diversas de energía” (145). Se incorpora, de esta manera, el reconocimiento de la “dimensión precaria, humana”, para de allí aproximarse al personaje teniendo en cuenta que “si el actor toma el personaje está perdido, está neutralizado; hay que amar el personaje, no ser el personaje” (Filho 134).

Algunas de sus mejores páginas están dedicadas al hacedor de máscaras Edmundo Torres y al investigador de la cultura andina y coleccionador de máscaras Arturo Jiménez Borja. El primero, con quien el grupo ha colaborado desde una de sus tempranas piezas, *Allpa-Rayku* (1979), fue esencial para la inclusión de la música, los bailes, las máscaras andinas y hasta el idioma quechua en las obras, a partir de su insistencia en que los “actores aprendieran a bailar y buscar desde allí sus personajes”. Con Jiménez Borja, Rubio se sumerge en ese “Perú profundo” pleno de ritos y usos ancestrales de las máscaras así como los trajes, los instrumentos, las danzas, los cantos y todo el patrimonio cultural que les dan vida. Sin duda, el etnólogo fue una influencia importante detrás de la propia colección de máscaras de Rubio que formó parte de la exposición conmemorativa de los 40 años del grupo en la Casa O’Higgins, de la Pontificia Universidad Católica del Perú en Lima desde septiembre hasta noviembre de 2011.

Importante en su transcurrir por el mundo es su ida al México, D.F. de 1980 para encontrarse con Atahualpa del Cioppo y su grupo El Galpón, en el exilio y ya con sus escasos 80 años a cuestas, para recordar una vez más lo que escuchó de boca del director uruguayo en su adolescencia en Lima: que el “teatro es la representación de conductas humanas” (58) y que todo el continente es “nuestra América”. Igual, su paso por la China, para estudiar desde dentro la Ópera de Pekín, esa “teatralidad basada en el encuentro simultáneo de disciplinas diversas” (162), en la que una vez más sobresale el arte del actor, así como sus múltiples encuentros con Eugenio Barba y su grupo, el Odin Teatret, dejaron profundas huellas en su propia formación. Res-

pecto a este último, un primer encuentro en Ayacucho 78, al que fueron en reversa debido, sobre todo, al vasallaje local que parecía inspirar a su paso por el continente el grupo europeo, lo superó Rubio al reconocer que el Odin suplía una “alternativa teatral” válida ante al desarrollo de la destreza personal del actor, entrenado bajo las técnicas de Barba, y la falta de las mismas en su propio patio. Pero su relación y contacto con el grupo y su director—a través tanto de los encuentros ayacuchanos como en otros festivales y eventos latinoamericanos así como sus visitas a Holstebro, Dinamarca, sede del grupo—va mucho más lejos que el área del entrenamiento corporal para instalarse en el campo de lo humano, en el crecimiento del individuo especialmente para poder discernir lo que lo hace diferente de los demás en frente a su propia capacidad creativa: “Si algo me queda claro es que la presencia de Odin entre nosotros, si para algo estratégico ha servido, mas allá de las técnicas aprendidas, es curiosamente para saber mejor quienes somos para encontrarnos con nosotros mismos de otra manera” (190).

El libro *Ayacucho: Teatro de grupo* de Graciela Ferrari, miembro del legendario como precursor grupo Libre Teatro Libre de Córdoba, Argentina, que creara María Escudero en 1969, empieza por donde prácticamente termina el de Rubio, el seminal Encuentro Ayacucho 78, ese “pequeño Woodstock del teatro” (26), que sin saberlo marcaría rumbos, como bien afirma la autora, convirtiéndose en hito. El libro-homenaje, escrito para el aniversario número cuarenta de Cuatrotablas y entregado al grupo y a su director Mario Delgado durante su reciente celebración, es un recuento en primera persona del impacto que los Encuentros de Ayacucho (1978-2008) tuvieron y siguen teniendo para el desarrollo de una cultura de teatro de grupo en América Latina. Aunque, dicho sea de paso, esta historia comienza en el Festival de Teatro de Caracas, en 1976, lugar en el que coincidieron el grupo argentino, el peruano y el Odin Teatret y en donde se da inicio asimismo al campo del “teatro antropológico” latinoamericano. De paso, como en el libro de Rubio, aquí se evidencia ese estado de peregrinaje perpetuo característico de la gente de teatro (“muchos de nosotros ha hecho del viaje una forma de estar con la vida y en el teatro” [16]), siempre en función y a la saga de “ese territorio común, esa patria de pertenencia” que es el teatro.

De igual manera, aquí también se pasa revista a esos jóvenes que se convirtieron en paladines del teatro, “los que se animaron, arriesgaron y cambiaron, en su momento, el curso de las cosas”, entre los que se encuentran Grotowsky, Atahualpa del Cioppo y Barba, seguidos de cerca por otros puntales en los que se incluyen a varios de los que participaron en ese ya legendario Encuentro Ayacucho 78, junto con sus organizadores: Mario Delgado, Carlos Cuevas, Lucho Ramírez, Malco Olivero, Ricardo Santa Cruz, o sea, “el grupo Cuatrotablas de entonces” en primera fila.

No encierra, por tanto, este relato un afán historiador sino más bien Ferrari va confeccionando una colcha de retazos; fragmentos de tipo impresionista, con los que va tejiendo otra historia, la interna, la personal. El texto, en realidad, está

escrito a dos voces, una subjetiva casi siempre en cursillas y otra descriptiva, por no decir objetiva, que da detalles, en tipo regular. Este vaivén tiene el efecto de ponernos en medio de la situación o anécdota que está relatando. El efecto es como de una capa de historias superpuestas, un “doble diálogo”, como ella misma sugiere, “que se ocurre irreemplazable, el que cada uno mantiene con su tiempo a la vez que con su propio corazón” (21). Y son esas dobles impresiones las que se quedan con el lector mucho tiempo después de leído el texto. Una de ellas, es sin duda, su descripción de la Ceremonia de Pago, en la reserva arqueológica de Wari con la que termina el Encuentro Ayacucho en 2008, en la que todos los asistentes se sentaron en rueda sobre el piso, a pleno sol del mediodía, mientras un chamán la oficiaba. Su reminiscencia de la novela *El Extranjero* (de Camus), en la que el protagonista, llevado por el bochorno del sol, asesina casi sin darse cuenta a otro, interviene en su propia participación en la ceremonia bajo los calcinantes rayos solares (“Hacia mí su inmundidad sin haber asesinado nada que no fuera una cierta barrera que separa una realidad de otra realidad” [39]). Ese estar y no estar al mismo tiempo, el dejarse llevar ritualísticamente hacia un acrecentamiento de su conciencia y al mismo tiempo tener el ojo abierto y observar ciertas cosas como su “par de zapatos con las medias adentro como un objeto inconveniente al que no sabía si esconder o ignorar” (38), nos hablan no solamente de la facilidad con la que Ferrari participa al mismo tiempo del testimonio y de la ficción, haciendo gala de sus dotes de cuentista, sino de la importancia de lo vivencial, del ser humano detrás de tantas posturas, actitudes, “presencia” y posiciones ideológicas.

Apostar a la vida, “al reino de la biografía personal como arte”, es de lo que tratan estos dos libros, pero es también un constatar que aunque en los años setenta del siglo pasado se “galopaba a lomos de la Utopía” (Ferrari 79) y se expresaba la “militancia” con “la columna erguida, la mirada fuerte, los brazos tensos y el puño cerrado” con la que “condensaban la presencia de los momentos culminantes” (Rubio 159), hoy en día, treinta y más años después, caído el muro de Berlín y las ideologías (al parecer) de tipo salvacionista, el teatro sobrevive gracias a la habilidad que han mostrado sus forjadores de repasar “sus supuestos” y de no perder de vista el desarrollo de su propio contexto. Como bien afirma Rubio: “El buen teatro siempre será aquel que funciona en los códigos de su comunidad sin renunciar a esa compleja relación entre lo real y el artificio” (19).

No hay duda que estos libros pertenecen a esa rara especie que nos brinda valiosas miradas introspectivas del quehacer teatral además de ilustrar hitos fundamentales y fundacionales del teatro latinoamericano de las últimas décadas en una de sus vertientes más productivas, el teatro de grupo.

*Beatriz Rizk*

*Festival Internacional de Teatro Hispano de Miami*

**Sava, Alberto, coord. *Frente de Artistas del Borda: una experiencia desmanicomializadora. Arte, lucha y resistencia*. Buenos Aires: Ediciones Madres de Plaza de Mayo, 2008: 336 pp.**

Quizá decir que el autor de este libro es sólo uno (Alberto Sava) no nos deja vislumbrar la importancia de las múltiples voces que se expresan a través de él y, antes, a través del arte. El Frente de Artistas del Borda (FAB) se creó en 1984, tiempos en los que todo comenzaba a despojarse de las censuras y las presiones de la dictadura que asoló a la Argentina durante ocho años (1976-1983). Después de un período en que denunciar era un riesgo de vida, el FAB nace “con el objetivo de producir arte como herramienta de denuncia y transformación social desde artistas internados y externados en el Hospital Borda” (12). *Frente de Artistas del Borda: una experiencia desmanicomializadora. Arte, lucha y resistencia* es un libro que une la denuncia social más importante del FAB, el objetivo de su existencia, con las actividades que realizó durante sus años de trabajo y los testimonios y pruebas de dicho trabajo y de sus resultados en el proyecto de reinserción de los enfermos mentales en la sociedad.

El libro se compone de varias partes, muy heterogéneas. Por un lado, los ensayos de los profesionales que participan del FAB y de aquellos que han colaborado, como así también breves participaciones de artistas comprometidos con la causa, tales como Eduardo Pavlovsky, Norman Briski, entre otros; por otro, los testimonios y la producción literaria de algunos de los integrantes del Frente y los programas de actividades de los festivales y encuentros realizados hasta el día de la fecha (Festivales Latinoamericanos de Artistas Internados en Hospitales Psiquiátricos, la historia de lo que fue el “Primaverazo” de 1985, entre otros).

Las primeras páginas revelan “Las voces acalladas”, aquellas de algunos internos que nos cuentan cómo se desarrollan sus días dentro del hospital: “El hospital intenta quitarnos nuestra personalidad, los coordinadores del Frente de Artistas no”, dice Jorge Fernández (10). A estas voces se suman aquellas de los profesionales que denuncian los malos tratos sufridos por los internos y explican de qué se trata el proyecto de la “desmanicomialización”. Implementar internaciones cortas, consensuar un tratamiento adecuado, garantizar el trabajo y recuperar los lazos sociales y familiares de los internados son algunas de las premisas implicadas en esta palabra “desmanicomializar”. Se trata de preservar la identidad y la individualidad de cada una de las personas internadas, dándoles un lugar en la sociedad y no convirtiéndolos en enfermos que hay que neutralizar. “[E]n todos los hospitales psiquiátricos del país hay 30.000 internados, que son otros 30.000 desaparecidos”, manifiesta el Dr. Grimmonson (16), uno de los impulsores del proyecto.

El Frente de Artistas del Borda se creó con el objetivo de hacer arte de calidad que ayude, en este caso, a transformar la realidad del hospital. La circulación de los productos artísticos del Frente produce en los artistas internados y externados

que participan de él tres efectos necesarios: subjetivo, institucional y social. El arte convoca a los creadores a forjar una identidad dentro de un trabajo grupal, denunciando aquellas cosas que lo perjudican en su estadía como interno. Es esto mismo lo que genera después repercusiones a nivel institucional, a partir de las denuncias realizadas. Y el efecto social es aquel que se produce desde el momento en que los creadores se muestran a la sociedad como productores de arte (“subjetivación”) y no como enfermos mentales. La creatividad es parte de la libertad y la creación aparece como una actividad liberadora, que quiere sobrepasar los límites del muro que rodea al hospital, que pide salir en búsqueda de una relación con la sociedad. Este lugar de lucha social es el que el FAB comparte con otros movimientos sociales que cooperan con la causa, como las Madres de Plaza de Mayo.

Tratado de psicología, historia de un grupo de artistas, antología de creaciones literarias de los internos, *Frente de Artistas del Borda* es un libro que no puede dejar de admirarse en tanto expresión escrita de un movimiento que trabaja desde hace 25 años para los enfermos mentales y su reinserción social y para demostrarle a la sociedad que a través del arte el proyecto de resistencia al régimen institucional se convierte en una experiencia liberadora.

*María Belén Landini*  
*Universidad de Buenos Aires*

**Spregelburd, Rafael. *Bizarra. Una saga argentina*. Buenos Aires: Entropía, 2008: 529 pp.**

En los años de la Postdictadura argentina —período que se abre en 1983 con la restitución de la democracia, continúa hasta hoy y constituye un momento histórico-cultural inédito e inseparable de las proyecciones y consecuencias de los “años de plomo” —, se produjo una incalculable, profunda renovación del teatro. Entre los creadores responsables de ese cambio sobresale Rafael Spregelburd (Buenos Aires, 1970), quien ha concretado una producción dramaturgíca amplia —casi cuarenta títulos— y multipremiada, cuya escritura revela el manejo de diversos saberes teatrales.

No toda su producción tiene el mismo registro. Iniciada en 1990, su obra ha devenido de una dramaturgia metalingüística (muy al estilo “posmoderno”) a la indagación de la sintaxis de lo real y la mirada crítica satírica sobre la realidad social argentina y global. A una primera línea de su teatro, que hace estallar el concepto naturalizado de realidad social-material (y con él el teatro argentino realista) por la vía indagatoria del lenguaje, se integran sus obras *Destino de dos cosas o de tres* (1990), *Cucha de almas* (1992), *Remanente de invierno* (1992), *Estafeta* (1993), *Moratoria* (1993), *La tiniebla* (1993), *Dos personas diferentes dicen hace buen tiempo* (1994, versión libre de textos de Raymond Carver, en colaboración con Andrea Garrote),

*Canciones alegres de niños de la patria* (1995), *Entretanto las grandes urbes* (1995), *Varios pares de pies sobre piso de mármol* (1996, versión de textos de Harold Pinter, con Gabriela Izcovich y Julia Catalá), *Raspando la cruz* (1996), *Cuadro de asfixia* (1996). Spregelburd investiga aquí en la deconstrucción o desmontaje de estructuras lingüísticas, campo de análisis que de alguna manera nunca abandonará.

Sin embargo, hacia mediados de los noventa, Spregelburd va acentuando en su teatro la percepción de otra realidad, no lingüística, que acaso podríamos llamar la realidad de lo “real” —retomando sus propias palabras— o realidad metafísica, cuya concretización más evidente puede hallarse en la estructura mayor que reúne las siete piezas de su monumental *Heptalogía de Hieronymus Bosch: La inapetencia* (I, 1996), *La extravagancia* (II, 1997), *La modestia* (III, 1999), *La estupidez* (IV, 2001), *El pánico* (V, 2002), *La paranoia* (VI, 2007) y *La terquedad* (VII, 2008). Spregelburd comienza a perseguir ya no la deconstrucción de lenguajes sino la sintaxis de lo real, es decir, las grandes matrices abstractas que constituyen la base, el principio de esa realidad “real”, en oposición a una realidad humana hecha de lenguaje. Siguiendo a Del Estal, Spregelburd afirma que “el lenguaje no es lo que se dice del mundo, más bien es al revés: lo real es la resistencia de las cosas a lo que se dice de ellas. Es inevitable y escalofriante imaginar esa corrida activa de las cosas, esa militancia empedernida por fugarse del lenguaje” (contratapa al libro de Eduardo Del Estal, *La ilusión óptica*). Ya no se trata de elaborar metalenguajes sino de escenificar la “fuga” de lo real otro entre las redes del lenguaje.

En los últimos años Spregelburd ha ido ahondando una tercera orientación de su teatro: la socio-política, con un profundo impacto cómico, satírico y polémico. Nos referimos a sus obras *Un momento argentino* (2001), *Bizarra. Una saga argentina* (2003, pieza ciclópea en diez “capítulos”), *Bloqueo* (2007) y la reciente *Acassuso* (2007-2008), éxito de público prolongado hasta hace muy poco sobre un tema conmovedor: la degradación de la escuela pública argentina enfocada desde la sala de profesores. La flamante edición de *Bizarra* (Buenos Aires, Entropía, 2008) permite calibrar esta modalidad spregelburdiana. Son 500 páginas las que el lector atraviesa al leer la que tal vez sea una de las obras de teatro más largas del mundo. En *Bizarra*, que retoma la poética de la telenovela en diez entregas teatrales semanales, no se salva nada ni nadie, no hay personaje positivo ni moraleja bienpensante. Como *Acassuso*, *Bizarra* arrasa, pulveriza todos los discursos sociales para construir la metáfora de un país impresentable, degradado, insostenible, con formato de telenovela, que se parece mucho a nuestra Argentina. Demolidos por la crítica todos los discursos, el espectador llega a través de la risa (mucho risa) a un sentimiento de carencia y de sustitución —porque todo lo que se cuestiona en la obra ha tomado el lugar de lo otro posible y ausente— y es invitado a imaginar el otro país que desearía, debería, podría tener.

En éste, su último teatro, Spregelburd pone en práctica una nueva modalidad política de la sátira, variante de la *distopía* o *utopía negativa*, que denuncia una

realidad degradada y, aniquilándola simbólicamente, permite ver que esa realidad ha sustituido a otra posible que no conocemos y deberíamos empezar a soñar. Es el teatro del grado cero de la utopía, a partir del que empezar a imaginar otra vez: Spregelburd no dice cómo debemos pensar, sólo invita a pensar nuevamente porque es indispensable. La operación política y poética puede sintetizarse: demolición, sustitución y vacancia, llamado por efecto de carencia o ausencia a imaginar o concebir la utopía de un país otro, de un mundo mejor. Como en *Acassuso*: si esto es lo que ha llegado a ser la escuela pública argentina y no nos gusta, entonces pensemos, ¿qué y cómo debería ser? *Bizarra* posee además un rasgo notable: su escritura está amasada en la teatralidad, por lo que reafirma la conquista para la literatura argentina de un territorio nuevo y singular, no el de la “literatura dramática” o literatura escrita para el teatro, sino el del teatro en sí mismo —convivio efímero y eterno, cuerpos en acción, gramática del espacio e intensidad musical de los acontecimientos de escena— transformado en una nueva y extraña literatura.

Muchos argentinos (críticos, intelectuales, no el público común, que asiste a sus obras caudalosamente) no comprenden aún la revolución que el teatro de Spregelburd significa; en el mejor de los casos les falta perspectiva histórica. Ojalá la lectura de la desmesurada y tan terrenal *Bizarra* los ayude a calibrar tamaño fenómeno artístico.

*Jorge Dubatti*

*Universidad de Buenos Aires*