

Book Reviews

Adame, Domingo, coordinador y Antonio Prieto Stambaugh, editor. *Jerzy Grotowski. Miradas desde Latinoamérica*. Xalapa, Veracruz: Dirección General Editorial, 2011: 172 pp.

El homenaje rendido en el 2009 por la UNESCO para conmemorar el décimo aniversario de la muerte del maestro polaco Jerzy Grotowski es el evento que impulsa la publicación del libro *Jerzy Grotowski. Miradas desde Latinoamérica*. El esmero dedicado a la edición de este texto por parte de Domingo Adame—coordinador—y de Antonio Prieto Stambaugh—editor—se destaca no sólo en el orden de los ensayos elegidos sino por el contenido. Al inicio se reconoce la imposible tarea de presentar una compilación de Grotowski en Latinoamérica, pero sí se ve la posibilidad de proyectar su obra desde Argentina, Cuba, Brasil y México, por ser países más comprometidos y valiosos en el impulso de nuevas técnicas teatrales en el resto de los escenarios latinoamericanos y por contar con seguidores identificados con la obra grotowskiana.

Por ejemplo en Argentina, Jorge Dubatti establece cierta relación, desde la perspectiva de la Filosofía del teatro, entre la teoría del actor propuesta por Eduardo Pavlosky y Ricardo Bartis y la concepción grotowskiana del trabajo del actor, mientras en Cuba, Ileana Azor identifica a Vicente Revuelta y su particular laboratorio Los doce. En cuanto a Brasil, André Carreira encuentra una conexión con Zé Celso y su grupo de teatro Uzina-o-Zona en los años ochenta; Cacá Carvalho, quien en los años noventa participa en el Centro di Lavoro di Jerzy Grotowski, y por último Luis Otávio Burnier y su grupo de teatro LUME. Finalmente, en México Ricardo García Arteaga y Rubén Ortiz establecen la influencia de Grotowski en Nicolás Nuñez (director del Taller de Investigación Teatral de la UNAM) y Jaime Soriano, asociado con Nuñez y en otras ocasiones independiente. Aparte de señalar los responsables de acoger las enseñanzas grotowskianas en cada país, en la mayoría de los ensayos también aparece repetidamente el nombre de Eugenio Barba como el responsable de fomentar la obra de Grotowski en Latinoamérica y el hombre de confianza del director polaco para que sus ideas traspasaran la cortina de hierro durante la guerra

fría. Asimismo, este impulsor y confidente de Grotowski fue hábil para conectar y convencer a quienes ansiaban novedades para el teatro.

A pesar de este recuento sobre los seguidores de Grotowski en Latinoamérica, existe la preocupación de la omisión de la obra grotowskiana en seminarios universitarios y escuelas superiores de teatro, como también la falta de conocimiento o reconocimiento de quienes atraídos por las ideas de Grotowski han fomentado la transformación permanente del teatro y del ser humano mediante la transculturación y la creatividad.

Grotowski abandonó el escenario después de un total de 40 años en la búsqueda del “acto total”. Al mismo tiempo queda claro que sus mayores intereses se basaban, primero, en crear una nueva mirada del interior de uno mismo (para poder ver mejor el exterior) y, luego, en entender que la riqueza del teatro se encuentra en lo que pasa entre actor y espectador, debido a la interacción entre ambos, en un espacio común, produciendo otras realidades; por tanto el espectador deja de ser un *voyeur* para convertirse en testigo. De esta manera, ya para los últimos 15 años de su trabajo, Grotowski usaba los términos “actuante” y “testigo” en vez de actor y espectador.

Más en concreto, toda su obra obtiene más sentido hacia el final del texto, ya que se revela que su *Hacia un teatro pobre* no es más que la primera parte de esos 40 años y que para conocer mejor su obra es necesario continuar con lo que viene después: “Teatro de Participación”, “Teatro de las fuentes” y, para los últimos quince años, el proyecto Drama Objetivo y “Arte como Vehículo”. A raíz de toda esa experimentación, la mayoría de los críticos ubican el discurso grotowskiano como un fraccionamiento de las propuestas de Constantin Stanislavski y un acercamiento al intento de Antonin Artaud de buscar la esencia de lo humano y de las culturas en el cuerpo del actor por medio del arte. La comparación acerca los pensamientos grotowskianos mucho más a Artaud al descubrirse que ambos se involucraron directamente con la doctrina oriental hinduista. Sin embargo, en el ensayo final se revela que en los últimos años, durante el proyecto Drama Objetivo, Grotowski se fijaba en los elementos rituales de manera muy objetiva, separando su significado teológico o simbólico para visualizar mejor el impacto directo a los participantes, por tanto estudiaba de manera aislada los movimientos, cantos, bailes, lenguaje, ritmos y usos del espacio. Por otro lado existe una visión importante de la etapa culminante, “Arte como Vehículo”, en la cual se perfeccionan las primeras “técnicas de origen” para hacer que las partituras corporales del actuante no sólo se limitaran a la exploración de la memoria y del entrenamiento de su cuerpo, sino que se derivaran de un trabajo vocal con “canciones vibratorias”, canciones ligadas a una tradición étnico-religiosa, y lograr así despertar el cuerpo reptil. Toda esta experimentación, a través de la tensión psicofísica, se resume con el propósito de despertar los sentidos adormecidos por la vida cotidiana, para inducirlos a un estado de alerta.

Si bien es cierto que estos ensayos presentan un nivel emocional bastante latente por tratarse de críticos muy cercanos a Grotowski, también presentan un grado

de objetividad a la hora de presentar la visión de Grotowski desde una perspectiva transcultural, transnacional, transteatral y transreligiosa. De igual manera, presentan pruebas suficientes para que se deje de ignorar la obra total de Grotowski y se entienda que *Hacia un teatro pobre* es sólo el principio de un trabajo mucho más extenso que abarca 40 años de su vida. Como punto final, admirablemente esta edición presenta una doble función puesto que amplía enormemente cualquier conocimiento sobre el trabajo de Grotowski, al mismo tiempo que motiva su estudio para quienes no lo hayan conocido a fondo todavía.

María Gabriela Solano-Solano
University of Wisconsin-Madison

Cabrera, Eduardo. *Teatro breve para la clase y el escenario*. Lawrence, KS: Cantos Dorados, 2010: 150 pp.

El libro *Teatro breve para la clase y el escenario*, de Eduardo Cabrera, está pensado para aquellos estudiantes de la lengua española que poseen al menos un nivel intermedio en el idioma. Este libro se compone de siete breves obras dramáticas, todas ellas escritas por el mismo Cabrera. Al inicio de cada obra se ofrecen ejercicios que deben realizarse antes de leer la obra, los cuales sirven para familiarizar a los estudiantes con los temas que se plantearán, así como con las diferentes técnicas teatrales que se usarán en las obras. Igualmente, se proporciona al estudiante una lista de vocabulario en español e inglés seguida por un apartado con expresiones típicas del idioma español. Cabrera finaliza cada capítulo con una serie de ejercicios que deben ser completados después de leer la obra. Estas actividades no se centran tan solo en la comprensión del texto, sino que ayudan al estudiante a realizar un análisis crítico mediante la interpretación de los diferentes temas presentados.

A través de esta interpretación crítica, los estudiantes son capaces de comprender el alcance de las problemáticas expuestas en las distintas obras teatrales. Es de destacar en estos ejercicios la inclusión de elementos teatrales que permiten una mejor comprensión tanto de las técnicas teatrales como del texto dramático. Mediante el uso de un formato sencillo, aunque no por ello falto de calidad, y un lenguaje claro y directo se facilita la lectura de estas obras, a la vez que son textos de fácil producción teatral cuyo montaje—tanto por el número de actores como por la utilería—permite una sencilla puesta en escena.

Enfocándose en temas relativos a la inmigración tanto legal como ilegal y mostrando los problemas que afectan a los inmigrantes así como la dificultad en la adaptación a una nueva cultura, la obra *Los inmigrantes* plantea, entre otros temas, el diferente concepto de la amistad existente en la cultura anglosajona y la hispana, la falta de solidaridad entre los propios inmigrantes y la imposibilidad de la vuelta al país propio. En la obra *Madre tierra* se plantean problemas socio-económicos

tales como la explotación de los trabajadores, a la vez que ofrece una visión de los problemas eco-ambientales con temas como la producción de maíz o soja y el uso de la tierra en Latinoamérica. En el mejor estilo absurdista, *Salamanca* ofrece al estudiante temas más universales tales como el autoritarismo, las relaciones de poder o el racismo. El poder de los medios de comunicación en el seno de la sociedad moderna es presentado en *La tele*, con el televisor en el centro de la vida familiar. Una divertida comedia de tipo realista, *La asociación*, presenta al lector lo absurdo del sistema en cuanto al tratamiento de la discriminación. La utopía política de un mejor futuro para los obreros y un sistema educativo al alcance de todos se presentan en *El sueño de Juan Domingo*, donde el lector no puede sino recordar a la figura del carismático político argentino Juan Domingo Perón. Finalmente, en la farsa *La desaparición del sonámbulo*, Cabrera nos ofrece una tragicómica visión del problema del hacinamiento en las grandes ciudades donde los alquileres son exorbitantes, así como de las dinámicas existentes en las relaciones entre inquilino-dueño.

La única crítica que podríamos hacer a este libro sería que a veces el lenguaje puede ser complicado para estudiantes de nivel intermedio, pero esto no llega a ser un problema ya que las estructuras gramaticales utilizadas son lo suficientemente claras para que estos las comprendan. Igualmente, este teatro breve para la clase puede ser usado en clases avanzadas tanto de teatro, conversación, composición o cultura ya que los temas presentados se prestan a un análisis en profundidad que permite al instructor desarrollarlos de manera que los alumnos sobrepasen las barreras de su zona de confort. Sin lugar a dudas podemos decir que las obras escritas por Cabrera son una herramienta inmejorable para profundizar en las distinciones socio-culturales y económicas que existen en el mundo actual, a la vez que mediante el uso de un lenguaje sencillo y una presentación divertida sirven para ayudar a los estudiantes de español que se encuentran en los niveles intermedio y avanzado a afianzar tanto su conocimiento de la cultura como la práctica del idioma español.

Al ser estos textos dramáticos unos donde el humor y la risa están presentes, los alumnos disfrutan de su lectura facilitándose de esta manera tanto la participación como la discusión en clase. A la vez, la multiplicidad de signos que se incluyen en el texto escrito permite un mejor entendimiento de los significados que estos poseen en el mundo global en el que nos ha tocado vivir. *Teatro breve para la clase y el escenario* puede ser, en mi opinión, un texto clave para la enseñanza del español ya que permite estimular el aprendizaje del teatro, la cultura y la lengua hispana de una manera innovadora a la vez que interesante para los estudiantes, a quienes ofrece un vocabulario y unas estructuras gramaticales que afianzan su léxico y sintaxis a la vez que aprenden y discuten diferentes elementos literarios y culturales.

María R. Matz
University of Massachusetts Lowell

Dubatti, Jorge. *Cien años de teatro argentino: Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2012: 310 pp.

La llegada del año 2010 se convirtió en un mojón temporal que disparó el crecimiento de los estudios históricos que bucean en la vida de la Argentina, pretendiendo entender diversos aspectos de la misma. Con la excusa del Bicentenario del primer proyecto independentista con cierto éxito en la región de la Plata, esta explosión de pesquisas nos entregó ensayos de dispar calidad y profundidad. La utilización de herramientas científicas adecuadas y la visión desde múltiples perspectivas fueron las características salientes que generaron los mejores ejemplos del fenómeno citado. Buena parte de estos trabajos intentaron responder a cuestiones esenciales abordadas con diferentes instrumentos e ideologías a lo largo de los procesos que fueron definiendo al país, sin hallar respuestas definitivas o con algunas pergeñadas sin sólidos y serios argumentos. El cuestionar lo identitario (ya alejados de considerarlo como un bloque monolítico rastreable en un pasado mítico inexistente) como una multiplicidad de voces cambiantes en un mundo de fronteras porosas se ha manifestado como uno de los tópicos más transitados. El teatro argentino tenía la necesidad de ser repensado en su devenir histórico. Se imponía que fuera interpelado desde el estudio de fuentes directas y desde la lectura atenta de los aportes que realizaron otros especialistas con anterioridad.

Jorge Dubatti asume esta responsabilidad con la eficacia y solidez que caracterizan su trayectoria como investigador. Abraza la idea de que no existe un teatro argentino, sino teatro/s argentino/s en función de su naturaleza territorializada, respondiendo a la perspectiva de la cartografía teatral. Entendido de esta manera, las posibilidades de búsqueda se extienden y la visión plural se impone. Dubatti se para desde un recorte espacial que se focaliza en la producción teatral de Buenos Aires desde 1910, proponiendo una periodización que escapa de la rigidez y de los compartimientos estancos. Sostenerse teóricamente en esta posición permite entender la complejidad de cada una de estas unidades temporales en las que conviven diversas concepciones de teatro mismo. Esta definición, coherente con la obra previa del autor, le da al lector elementos para asomarse al espesor del campo teatral sin tentarlo con una batería de conclusiones definitivas que prediquen un peligroso reduccionismo construido con los ladrillos de esquemas blindados y de obsolescencia evidente. La mera suposición de que resulta factible la disección de los productos culturales en rasgos comprensibles por sí mismos es un error que genera un tratamiento ahistórico de los mismos y su posterior cosificación. Dubatti advierte sobre los fenómenos de liminalidad y la porosidad de los espacios témpora-espaciales que propone, renegando de los rútolos inmutables. Los seis períodos enunciados son: la consolidación de una producción industrial y la superación de la denominada “época de oro” del teatro argentino (1910-1930); el nacimiento y primeros pasos del movimiento teatral independiente en relación con la actividad de Leónidas Barletta y su Teatro del Pueblo

(1930-1945); la politización de la escena en diversos momentos históricos signados por el surgimiento del peronismo, su posterior caída y la Revolución Cubana (1945-1959); los lazos entre modernización y la radicalización política establecidos en las décadas siguientes, signadas por el posperonismo y la izquierda clásica internacional (1960-1973); la etapa de represión sistemática y genocida operada desde el mismo Estado en tiempos de una violenta predictadura y durante la autocracia asesinada nacida del golpe institucional de 1976 (1973-1983) y la posdictadura, instancia que se extiende a la actualidad y que refleja las consecuencias de un régimen cruel que impregnaron al imaginario popular a pesar de la vuelta de procesos políticos democráticos (1983 en adelante).

Dubatti practica un examen exhaustivo y aborda la evolución de la crítica y de la investigación teatral, la actividad de las asociaciones que nuclean a los diversos actores del campo y el proceder del público, disparador de futuros estudios en el área. En las trescientas páginas del volumen quedan reflejadas las distintas formas de producción, las salas de todos los circuitos (síntesis precisa de los cambios en la infraestructura y capacidad técnica de las mismas), las gestiones en los organismos oficiales (salas, complejos, escuelas, elencos), las visitas de grandes compañías y teatristas. El autor ofrece su peculiar opinión sobre lo expuesto, así como sobre el sainete y grotesco criollo y las poéticas y micropoéticas tratadas en las distintas etapas de su recorrido diacrónico y sincrónico. El teatro comunitario, que instala la palabra silenciada donde el individuo encuentra su identidad en la plenitud del sentirse un nosotros, ocupa su sitio al igual que los exiliados y desaparecidos de la última dictadura. No hay omisiones ni recortes en este libro y aquí también reside su relevancia. Las apostillas sobre el presente nos entregan consideraciones de una hondura tal que nos comprometen a ejercitar el pensamiento crítico sobre las mismas y cuestionar certezas emanadas de la superficialidad y del discurso vacío. Una bibliografía exhaustiva, invitación a próximos viajes imaginarios, cierra el volumen o tal vez lo entorne. Este trabajo, concebido para todos los interesados por el acontecimiento teatral, llega con un equilibrio de fuentes y análisis que celebramos y que lo convierten en un material de consulta insoslayable.

Carlos Fos

*Centro de Documentación Teatral del Complejo Teatral de Buenos Aires (CTBA)
Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral (AINCRIT)*

Gidi, Claudia y Jacqueline Bixler, coordinadoras. *Las mujeres y la dramaturgia mexicana del siglo XX: Aproximaciones críticas*. México, DF: El Milagro, Universidad Veracruzana, Universidad de Sonora, Universidad de Virginia Tech, 2011: 304 pp.

Las mujeres y la dramaturgia mexicana del siglo XX ofrece un panorama amplio de las contribuciones teatrales de las mujeres mexicanas poco estudiadas del

último siglo. La antología, coordinada por Claudia Gidi de la Universidad Veracruzana y Jacqueline Bixler de la Universidad de Virginia Tech, fue un proyecto binacional por académicos de los dos lados de la frontera. Los ocho capítulos recuperan datos históricos teatrales y ofrecen perspectivas críticas sobre la obra de estas mujeres; en conjunto crean una rica historia de la dramaturgia femenina mexicana que no se ha visto en esta extensión y profundidad anteriormente.

Organizado cronológicamente, el primer capítulo, de Olga Martha Peña Doria, considera la dramaturgia femenina mexicana desde 1900 a 1940. Después de establecer un trasfondo histórico, la autora señala cómo el espacio teatral cambió para las mujeres en aquellas décadas de un espacio de conformación a uno de transformación social que incluso influyó en la lucha social fuera del contexto teatral. Como ejemplo, la autora cita la obra de Catalina D'Erzell, Amalia de Castillo Ledón y María Luisa Ocampo, entre otras. En el segundo capítulo, Nidia Vincent analiza la breve farsa *El príncipe azul Cucú* de los años 1960 de la escritora y pintora surrealista Leonora Carrington, quien era de origen inglés y vivió desde joven en México. La obra de Carrington contiene imágenes surrealistas, tales como el pájaro, el huevo y la araña, que según Vincent merecen una interpretación simbólica dentro del entorno vanguardista.

El tercer capítulo se centra en el género de *la pieza* que la famosa escritora y profesora Luisa Josefina Hernández y su maestro Rodolfo Usigli acuñaron. En éste, Consuelo Garrido, ex-alumna de Hernández, explica cómo la pieza entra en el sistema de clasificación teatral manejado por teóricos como Eric Bentley. Además de compartir la tabla periódica de elementos dramáticos de Hernández, Garrido utiliza dos obras de la autora y otra del dramaturgo norteamericano Eugene O'Neill para así ejemplificar la pieza. Dahlia Antonio Romero, en el cuarto capítulo, retoma una obra bastante conocida, *El eterno femenino* de Rosario Castellanos, y ofrece un análisis crítico sobre el uso del añejo género teatral de la farsa en ésta. Apoyándose en las teorías de Mijail Bajtín, Romero sugiere que la dramaturga se aprovecha de la antigua tradición de la risa para inspirar a las mujeres a liberarse del discurso patriarcal e imaginar posibilidades distintas. En el quinto capítulo, David Olguín indaga el por qué del temprano silencio dramático de Elena Garro. Por medio de un recorrido de su vida y obra el investigador señala algunas de las posibles razones por las cuales la famosa escritora dejó de escribir teatro a una temprana edad (escribió sus 15 únicas obras teatrales de 1954 a 1958) y asimismo los motivos por los cuales su obra no ha tenido las publicaciones ni las puestas en escena como se hubiera esperado.

Los últimos tres capítulos se enfocan en las décadas recientes de la dramaturgia mexicana femenina. Claudia Gidi comparte su lectura detenida de *Feliz nuevo siglo, Doktor Freud* de Sabina Berman, comenzando con la teoría freudiana de la histeria femenina y el caso histórico de Dora en el cual se basa la obra de Berman. Gidi considera varias técnicas de Berman utilizadas para cuestionar condiciones sociales, entre estas: la fragmentación, la focalización (término que presta de la

narrativa) y la risa. En quizás uno de los capítulos más fascinantes del volumen, Jacqueline Bixler comenta el interés en la pareja dispareja en el teatro mexicano reciente, analizando como ejemplos: *Entre Villa y una mujer desnuda* de Sabina Berman, *Andrómaca Real* de Ximena Escalante y *Químicos para el amor* de Carmina Narro. Según la investigadora, los conflictos amorosos, siempre vinculados al sexo y al poder, sirven para cuestionar narrativas dominantes tanto al nivel personal como al nacional. En el último estudio del volumen, Gastón Alzate comenta el origen de la nueva propuesta de Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe, denominada por ellas como “el caberet masivo” en 2006. Además de proponer una definición para este tipo de *performance* y conjeturar algunos de los posibles orígenes, Alzate comenta varias de sus intervenciones públicas incluso su acción en contra de Walmart y su espectáculo Certamen Miss Realidades 2007 para así llegar a los posibles propósitos de estas intervenciones artísticas-sociales.

Esta antología será útil tanto para estudiosos del teatro y *performance* mexicano como para novicios al campo ya que ofrece una indagación rigurosa sin llegar a ser inaccesible. Con este volumen las coordinadoras logran ofrecer una perspectiva amplia sobre la dramaturgia mexicana femenina del siglo XX y al mismo tiempo despiertan la curiosidad para una futura investigación sobre las voces de dramaturgas todavía silenciadas en este campo fructífero.

Regan L. Postma
The College of Idaho

Mace, Carroll E. *Los Negritos de Rabinal y el Juego del Tun*. Guatemala: Academia de Geografía e Historia de Guatemala, 2008: 352 pp.

Este libro estudia el ciclo de bailes de *Los negritos* que se da en Rabinal, Guatemala, en la época de Navidad. *Los negritos*, nos explica Carroll Mace, no sólo es baile “sino una larga y complicada fiesta de Reyes que se desarrolla durante más de seis semanas y comprende danzas, oraciones, procesiones sagradas y la presentación de entremeses satíricos llamados *juegos*” (2). Mace lleva más de cincuenta años de investigación de las danzas tradicionales del pueblo de Rabinal, entre ellas el *Rabinal Achí*, la obra más famosa del teatro de los mayas de Guatemala. Fruto de las investigaciones de campo que hizo Mace cuando asistió a las bailadas de *Los negritos* en 1958, en los años setenta y, finalmente, en 1985, el libro hace un panorama cronológico de sus ritos y costumbres, estudia sus posibles raíces prehispánicas, españolas y africanas y también incluye los diálogos de cinco de los juegos.

En *Los negritos* participan dos grupos de bailarores llamados *Negritos*, quienes son acompañados por músicos que tocan pitos, flautas y tambores y por cargadores que llevan pequeñas imágenes de los tres Reyes y dos ídolos más altos de color negro que representan Santo Tomás y San Benito. A estos santos, mensajeros y muleros de los Reyes, los llaman *Negritos*, de modo que, según Mace, “en cierto

sentido los bailarores y las imágenes son lo mismo y al bailar los Negritos humanos es como si bailaran las imágenes” (3). Además de detallar sus propias observaciones de las presentaciones de *Los negritos*, Mace recoge de otras fuentes descripciones de estos bailes a fines del siglo XIX y principios del XX.

La mayoría del libro se dedica a los juegos bilingües que se presentan la noche del 22 y la mañana del 23 de diciembre en patios de casas particulares. Mace incluye los diálogos de *El juego del tun*, *El juego de la merienda*, *El juego del molino de caña*, *El juego del toro* y *El juego de la ley* en sus diferentes versiones de 1958 y 1985. Para obtener las versiones de 1958, Mace pidió que uno de los actores dijera los parlamentos de los entremeses en español, los cuales un colaborador transcribió. Mace grabó las de 1985 y unos colaboradores las transcribieron y las tradujeron. Estos entremeses, de ambiente satírico y juguetón, se basan en los desacuerdos entre los Negritos, bailarores que hacen papeles de esclavos africanos, y el Tatabuelo, actor que representa un caporal de ingenio azucarero. Mientras que los Negritos sólo quieren comer, tomar y jugar, el Tatabuelo quiere que hagan su trabajo, el de danzar, y les pega con su azote cuando no cumplen. De los entremeses incluidos en el libro, se destaca *El juego del tun* porque es una sátira del argumento y de la forma del *Rabinal Achí*. Como señala Mace, este juego es único porque es una parodia de un género literario. En esta comedia se sobreponen tres argumentos: el de *Los negritos*, el de un chiste tradicional sobre dos bailarores y la mujer adúltera de un pitero y el de la tragedia del *Rabinal Achí*.

Este libro no sólo es valioso por su rescate de este ciclo de bailes sino por su análisis de su origen. Aunque sus raíces no se saben a ciencia cierta, Mace nos ofrece convincente evidencia en cuanto a su naturaleza sincrética. Para esta lectora, sobresalen las partes del libro que explican el posible desarrollo del baile de fuentes mayas, católicas y afro-guatemaltecas y que lo comparan con cinco autos de Reyes de la Nueva España. Según Mace, dos deidades prehispánicas, el mito del primer amanecer del *Popol Vuh*, el de la estrella de Quetzalcoatl llevado por los mexicanos y tlaxcaltecas que acompañaron a los dominicos a Guatemala para la conversión de los indígenas y antiguas fiestas del solsticio y de la cosecha contribuyeron al desarrollo de una nueva mitología sincrética en la que se nota también la influencia de los muchos esclavos africanos que trabajaban en un ingenio de azúcar no muy lejos de Rabinal.

Una página de fe de erratas insertada en el libro corrige la mayoría de los errores de ortografía y de puntuación, aunque todavía quedan algunos. También hay que aclarar si las traducciones de las citas en inglés son del autor. Aparte de estos pequeños problemas, es apreciable el minucioso estudio que hace Mace de *Los negritos* que, sin duda, contribuirá a su conservación y será de consulta indispensable para futuros investigadores interesados en examinar su representación después de 1985.

Elaine M. Miller
Christopher Newport University

Perinelli, Roberto. *Apuntes sobre la historia del teatro occidental*. Buenos Aires: Inteatro, 2011: Tomo 1: 386 pp.; Tomo 2: 680 pp.

El Instituto Nacional del Teatro ha editado una valiosa obra a cargo del argentino Roberto Perinelli, reconocido teatrista e historiador del teatro, titulada *Apuntes sobre la historia del teatro occidental*. Este docente y dramaturgo, partícipe del mítico ciclo conocido con el nombre de Teatro Abierto, compendia en dos cuantiosos volúmenes la historia del teatro occidental, desde el teatro grecolatino hasta el teatro clásico francés. Abre el volumen un prólogo a cargo del investigador argentino Jorge Dubatti, quien destaca especialmente “la mirada teatral” que posee esta obra. Según Dubatti, “Roberto Perinelli trasciende la tendencia ‘literaria’ tan frecuente en las historias del teatro (que piensan que hacer la historia del teatro es hacer la historia de los textos dramáticos) y pone el acento en el acontecimiento teatral en su complejidad” (7).

Apuntes sobre la historia del teatro occidental, sostiene Roberto Perinelli, tiene por objeto “[...] hacer un aporte necesario que cuenta como destinatario implícito a todo aquel lector interesado en la historia del arte, pero de manera explícita y más natural a los profesores de la materia en cuestión [...] y a los estudiantes de arte dramático [...]” (9-10). De una manera clara y minuciosa, el autor divide su obra en dos tomos. Según Perinelli, la periodización que se realiza en cada uno de los volúmenes responde a una finalidad didáctica que tiene por objeto no romper con los conceptos arraigados en el imaginario colectivo; así, siguiendo a Christopher Cellarius, la obra presenta los ciclos habituales, que comprenden la edad antigua o clásica (Grecia y Roma), el ciclo medieval, la época barroca y renacentista y el período contemporáneo.

En el tomo 1, el lector encontrará un recorrido por el teatro en Grecia que contempla los principales géneros y poetas. Además, se sistematizan los aspectos centrales de la *Poética* aristotélica, y se articula dicho pensamiento con la mirada de prestigiosos teóricos contemporáneos, como, por ejemplo, Roland Barthes, Patrice Pavis y Anne Ubersfeld. Luego, Perinelli se ocupa del teatro en Roma, y lo hace siguiendo la misma lógica expositiva: estudia los principales géneros y autores y el *Arte poética* de Horacio. En los últimos dos capítulos del tomo, el autor se concentra en el estudio de las diversas formas del teatro medieval, como el teatro de diversión, el de edificación y el de rito civil, prestando especial atención, como ya lo había hecho en los casos anteriores, al espacio de representación teatral. Para introducir cada uno de estos ciclos, se realiza un recorrido histórico que contextualiza las distintas prácticas teatrales a la luz de los acontecimientos sociales y culturales que las sustentan.

En el tomo 2, el lector encontrará una continuidad lógica y cronológica con respecto al tomo 1; allí, Roberto Perinelli comienza con un detallado recorrido histórico y cultural del período renacentista, repasando la importancia de Aristóteles para los humanistas y el marco religioso, político, científico y artístico de la época.

Luego, tras presentar un panorama del arte barroco, cartográficamente, el autor repasa el arte teatral de Inglaterra, España, Italia y Francia, con sus respectivos contextos históricos. Primero, nos introduce a las particularidades del teatro isabelino. Presta especial atención a los precursores de este teatro, para luego concentrar su atención en la principal figura del período, William Shakespeare; además, como corolario, dedica un interesante pasaje respecto a la presencia de autores como Marlowe, Jonson y Shakespeare en el teatro de Buenos Aires. Asimismo, estudia el teatro del Siglo de Oro español, sus precursores y sus principales exponentes (Cervantes, Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca), su trascendencia y decadencia.

Cierran este volumen los capítulos dedicados al teatro italiano y francés. Con respecto al teatro italiano, Perinelli repasa la importancia de los principales géneros de la Comedia, así como también el nacimiento de la ópera. Además, presta especial atención a las características de la arquitectura teatral y la escenografía moderna. Con respecto al teatro francés, estudia especialmente la obra de autores como Corneille, Molière y Racine. Ambos tomos son acompañados al final por una cuantiosa bibliografía de referencia. Es interesante destacar que *Apuntes sobre la historia del teatro occidental* es fruto de la amplia experiencia del autor en el ámbito docente y en la práctica teatral, que resultó fundamental a la hora de sistematizar didácticamente la exposición cronológica que comprende la vasta historia del teatro en Occidente. Esta obra constituye un valiosísimo aporte historiográfico, por su rigor con respecto a fechas y detalles, y además resulta una herramienta indispensable para la formación de los teatristas, quienes, como sostiene Roberto Perinelli, sufren esta falta de instrumentos y desconocen, en muchos casos, la herencia que los precede. Por otra parte, evidencia cómo se lee la historia del teatro occidental—en este caso, por el período estudiado, teatro europeo—desde un país latinoamericano. El valor de la presente edición radica en que, como dice Dubatti en el prólogo, “el conocimiento de la historia teatral contribuye a la creación teatral. Un teatrista que conoce la historia del teatro, trabaja de otra manera: el conocimiento de la historia, en forma consciente o intuitiva, lo guía y estimula” (8).

Ezequiel Gusmeroti y Mariana Cerrillo
Universidad Nacional de Lomas de Zamora

Ramírez, Elizabeth C., and Catherine Casiano, eds. *La Voz Latina: Contemporary Plays and Performance Pieces by Latinas*. Urbana: U of Illinois P, 2011: 365 pp.

La Voz Latina is a collection of contemporary drama and performance pieces representative of diverse Latina experiences and identities. In this anthology, editors Elizabeth C. Ramírez and Catherine Casiano bring together twelve works of great significance to Latina theatre in the United States: Yareli Arizmendi's *Who Buys Your Shoes?*; Josefina Báez's *Dominicanish*; Migdalia Cruz's *Another Part*

of the House; Evelina Fernández's *Luminarias*; Celia Herrera Rodríguez's *Cositas Quebradas: Performance Codex*; Cherríe Moraga's *Waiting for Da God*; Carmen Peláez's *El Postre de Estrada Palma* and *My Cuba*; Carmen Rivera's *La Gringa*; Diane Rodríguez's *The Path to Divadom*; Milcha Sanchez-Scott's *Roosters*; and The Colorado Sisters' *Chicomoztoc: Mimixcoa – Cloud Serpent*. In addition to this rich collection of plays, many of which have never been published, the book includes a biographical sketch and artistic commentary from each dramatist, production history on the plays, and two brief chapters by Kathy Perkins and Caridad Svich on ethnic minority women in theatre.

One of the notable contributions of *La Voz Latina* to the dramatic arts is the rich variety of playwrights and innovative works. As commented in their introduction, Ramírez and Casiano exclusively selected plays that also had a production history so as to highlight not just the text but what is often overlooked by critics and academics: the struggle for many Latinas to find venues for their work. Likewise, in order to shed light on multifarious dramatic expressions and bring attention to these deserving voices, this collection includes a mixture of English-only and bilingual plays and performance pieces by dramatists of Chicana, Cuban, Dominican, Puerto Rican, and blended backgrounds. The variety of theatrical pieces, content, and form as well as the diverse origins of the prominent writers and their personal comments about the creative process makes this anthology a significant contribution to Latina theatre, performance studies, and, on a broader spectrum, American theatre.

The plays are organized into five sections based on common themes. In Part I, the importance of family, religion, and community is explored in two exemplary plays: Sanchez-Scott's *Roosters* and Moraga's *Waiting for Da God*. Part II centers on Chicana theatre and offers insight into staging Chicana identity both "behind the footlights" and on stage through such productions as Rodríguez's *The Path to Divadom* and Arizmendi's *Who Buys Your Shoes?* By using an innovative monologue style reminiscent of Luis Valdez's early *actos*, each performance piece notably highlights the value of Chicana and Latina culture and the importance of maintaining tradition while simultaneously embracing change. In Part III, Herrera Rodríguez's *Cositas Quebradas* and The Colorado Sisters' *Chicomoztoc* introduce a revalorization of female indigenous roots through a celebration of Aztec and Mayan heritages. By means of an exploration of their indigenous past, the playwrights enact a ritual where they are able to reconnect with their origins and engage audience members to do the same. Part IV is titled "Race Matters" (in reference to Cornel West's book) and includes two important plays that problematize concepts of race as fixed identity markers: Báez's experimental performance piece *Dominicanish* and Fernández's *Luminarias* (which was later adapted into a widely acclaimed film). Both dramatists boldly address the subject of racism experienced within society and within the Latina/o community itself and, in so doing, underscore the importance of challenging racist (and sexist) attitudes in today's society. The fifth section features

Peláez's *El Postre de Estrada Palma* and *My Cuba*, Rivera's *La Gringa* and Cruz's *Another Part of the House*. For Peláez and Rivera, a concept of home implies not just a geographical location but also a symbolic connection with their patria. Cruz revisits García Lorca's *La casa de Bernarda Alba* and offers an insightful look at the countless gender issues at play in Latino cultures.

The final section of *La Voz Latina* offers a brief account of the current state of Latina theatre in the United States. Both Kathy Perkins and Caridad Svich agree that a Latina voice on stage is essential to the diversity of American theatrical productions. Perkins mentions the importance of all-Latina theatre groups, such as Teatro Luna, that have given voice to marginalized women, while Svich recognizes the validity in telling stories beyond the "neat" paradigms of prescribed narratives. In all, this collection of plays is an example of the heterogeneity of Latina theatrical productions and underscores the necessary performance of multiple aesthetic perspectives that are often overlooked and marginalized from mainstream venues.

Linda Saborío
Northern Illinois University

