

## Book Reviews

**Dubatti, Jorge. *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*. Buenos Aires: Atuel, 2012: 192 pp.**

*Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica* constituye un valioso aporte para la epistemología teatral latinoamericana y mundial. Su autor, el crítico, investigador y teatrólogo Jorge Dubatti, concentra en estas páginas, de manera sintética y didáctica, su vasta experiencia de más de veinticinco años como investigador académico argentino especializado en Teatología y ferviente espectador de teatro, así como su pensamiento filosófico-teatral que viene esbozando progresivamente en anteriores publicaciones: *El teatro jeroglífico*, 2002; *El convivio teatral. Teoría y práctica de teatro comparado*, 2003; *Filosofía del teatro I*, 2007; *Cartografía teatral*, 2008; *El teatro teatral. Nuevas orientaciones en Teatología*, 2009, y *Filosofía del teatro II*, 2011, entre otras. Manifiesta, de este modo, que su *Propedéutica* está “destinada a enfocar algunos problemas fundamentales y a proponer algunos puntos de partida y postulados iniciales que consideramos insoslayables para comprender el teatro” (5).

El libro se compone de once capítulos en los que siempre se parte de un concepto, pasando a una cita intertextual que lo refuerza, alude o asocia, y luego una exposición en la que lo desarrolla y ejemplifica. Las temáticas que se abordan tienen que ver con Filosofía del Teatro: el teatro desde el punto de vista ontológico; sus construcciones científicas; la relación entre Filosofía del Teatro y la base epistemológica; el teatro como acontecimiento; la Poética Teatral; la prioridad de la función ontológica del teatro y el espectador “compañero”; el espesor del acontecimiento poético; el Teatro Comparado, la Cartografía Teatral; la Poética Comparada; micro-poéticas, macropoéticas, archipoéticas, poéticas enmarcadas; los juicios de existencia y juicios de valor para la lectura de las poéticas—capítulo este muy interesante para quienes ejercen la crítica de espectáculos—y la relación entre poéticas y política.

Dubatti afirma y argumenta que para comprender el fenómeno teatral es necesario recurrir a una Filosofía del Teatro que—a diferencia de la teoría teatral que piensa el objeto en sí y para sí—permita vincular el teatro “con el ser, con la realidad

y los objetos reales, con los entes ideales, con la vida en tanto objeto metafísico, con el lenguaje, con los valores, con la naturaleza, con Dios, los dioses y lo sagrado, etc.” (9), filosofía teatral que se sirva, además, de la epistemología para ver sobre qué leyes fundamentarse y sostener sus supuestos. No obstante, lo superador del pensamiento de Dubatti como teatrólogo consiste en que enfoca el estudio teatral no desde un punto de vista semiótico-comunicacional, sociológico ni antropológico, sino desde una mirada ontológica más abarcadora y holística: el teatro es ente poético, el teatro es acontecimiento, cultura viviente, praxis, pues está enmarcado en la esfera de la existencia del hombre. Desde ese lugar propone que el investigador teatral asuma una base epistemológica—que puede ser pluralista o ecléctica—a partir de su posicionamiento acerca de qué es el teatro, qué hay en el teatro, qué constituye el teatro en tanto proceso y producto artístico-socio-cultural. Básicamente, insiste Dubatti en que se debe leer el teatro en tanto *acto convivial, poético y expectatorial* irrepetible e irrecuperable en toda su dimensión. Por eso se habla de un teatro “perdido”. El teatro es irrecuperable e intransferible en tanto *hecho convivial y aurático, zona de experiencia/subjetividad y praxis*. Y distingue el verdadero *convivio* teatral del *tecnovivio* o teatro recuperado a través de grabaciones, videos, fotografías.

En el capítulo destinado al “espesor del acontecimiento poético” aporta una teoría personal sobre la constitución del teatro en tanto *cuero poético*. Superando ciertas posturas teórico-semióticas, Dubatti señala que no todo es signo en escena: “En escena hay mucho más que signos. Una unidad mucho mayor al tejido de signos, constituida además por una zona que es silencio e impugnación de los signos” (97). Por lo tanto, habla de un *cuero poético* constituido por un *cuero pre-semiótico* (todo aquello incapturable en signos que ocurren en el proceso de constitución y creación de la nueva forma poética) y tres cuerpos semióticos con diversas dimensiones signicas: el acontecimiento teatral como *signo de sí*, como *signo de universo referencial* y como *semiosis ilimitada* de sentido.

Por otro lado, el capítulo referido a teatro comparado y cartografía teatral resulta esclarecedor para los estudiosos del teatro, ya que en él se proponen lineamientos teórico-metodológicos y conceptualizaciones indispensables a la hora de recortar y organizar el objeto de estudio analítico-teatral en relación con un sistema mayor de matrices de datos que no deben soslayarse. Dubatti con atinado criterio detalla la historia del teatro comparado en tanto disciplina pionera en la Argentina y con una continuidad sistemática de más de veinte años. Luego expone sus perfiles originarios y vigentes. Concluye que se trata de “una disciplina que estudia los fenómenos teatrales desde el punto de vista de su manifestación territorial [...], por relación y contraste con otros fenómenos territoriales y/o por superación de la territorialidad” (112). Por lo tanto, aquí distingue diversos tipos de territorialidad que implicaría el estudio del teatro comparado: topográfica, diacrónica, sincrónica y supraterritorialidad. Desde esa visión, asocia el estudio del teatro a la idea de un “mapa” o “cartografía” teatral, ya que en el objeto de análisis siempre coexisten

simultáneamente pluralidad y multiplicidad de poéticas. Sostiene que no existe en un país o territorio solamente “un” teatro, sino múltiples, y así instaura el canon de la *multiplicidad*. En consecuencia, transpolando el concepto al territorio argentino, se advierte que no existe un teatro argentino identitario sino varios teatros argentinos en función de las territorialidades en las que surjan, se desarrollen y expandan los fenómenos teatrales locales. Lo mismo ocurriría con el *teatro universal*; se trataría de una cartografía compuesta por una multiplicidad y diversidad de mapas teatrales en función de su esencia ontológica, poética y expectatorial.

El capítulo dedicado a la poética comparada propone orientaciones metodológicas al momento de precisar un corpus poético de análisis y abordarlo por vía inductiva o deductiva. Dubatti va exponiendo con ejemplos claros y precisos sus postulados como herramientas de análisis útiles para el trabajo del investigador teatral.

Los dos últimos capítulos son un aporte necesario no solo para los investigadores teatrales noveles sino para quienes se dediquen a la lectura crítica de un espectáculo. El último capítulo permite a todo estudioso del teatro hacerlo consciente de la *subjetividad* en teatro—concepto más abarcador que el de la *ideología*—, en tanto “... *formas de estar en el mundo, habitarlo y concebirlo...*” (157-58). Y aquí opina sobre la relación entre poéticas y política. Afirma que todo teatro implica una visión política del mundo, esto es, una acción concreta en un determinado campo de poder donde se manifiestan tensiones o “relaciones de fuerza”. En concreto, expresa que el teatro en su dimensión histórico-pragmática encierra formas subjetivas de comprender y habitar el mundo, las que pueden ser *conformistas, evasoras o catárticas, confrontativas o beligerantes* en relación con el sistema socio-histórico-cultural. He aquí la función política fundamental del teatro en la contemporaneidad.

En síntesis, este libro no solo aporta conceptos teórico-metodológicos claves para el abordaje del teatro como objeto de estudio de críticos e investigadores teatrales—especialmente para aquellos que se inician en estos menesteres—, sino por sobre todo, clarifica y testimonia ciertos puntos de vista que constituirán, sin duda, peldaños importantes para el avance de una epistemología teatral latinoamericana y mundial aún en proceso de mayor desarrollo, autonomía, expansión y consolidación.

*Mirna Capetnich*

*Universidad Nacional del Nordeste, Chaco, Argentina*

**Misemer, Sarah M. *Moving Forward, Looking Back: Trains, Literature, and the Arts in the River Plate*. Lewisburg, PA: Bucknell UP, 2010: 249 pp.**

This monograph is an interesting experiment in cultural studies that makes use of the train—which was crucial to the socioeconomic development of both Argentina and Uruguay—as a cultural symbol to organize the examination of a wide

array of literary and filmic texts from the two River Plate countries. The vast train system was characteristically built by the British to serve British economic interests in the area, channeling the wealth of raw materials (typically cattle) to the port cities of Buenos Aires, Rosario, and Montevideo. But the trains, in classic capitalist fashion, also served to transport European manufactured and finished goods purchased with such raw material back to their points of origin, providing for the sophistication of the port cities and railway stops along the way (i.e., the splendor of the landed gentry) deep into the hearts of the two countries.

It would be difficult to overrate the importance of the train as part of the definitive national organization (and the controversies deriving from it on the part of those excluded from its benefits) of Argentina and Uruguay beginning in the late nineteenth century. The goods brought back to the country estates and the urban palaces of the wealthy landowners, mostly from France and England, gave to these establishments their characteristic brilliance as well as a vast network of service industries. It was particularly the latter—theater, cabarets, book stores, societies, cafés, clubs, stores—that served as focal points for cultural development in Argentina and Uruguay.

Misemer provides much more than simply a registry of a sociocultural motif. Rather, she attempts with considerable success to describe in detail how trains are thematized in works of art in Argentina and Uruguay and how they serve as an organizing principle for the structure of a particular text. Concomitantly, the decline of the train is consonant with the sociopolitical decline of the two nations.

*Moving Forward* does not devote much space to theater because of the paucity of relevant works. However, there are three texts, two by well-known figures, that she does discuss. The first is Roberto Cossa's *El Sur y después* (1987). Like most of Cossa's work, the play focuses on the dissolution of Argentine society as a consequence of the military dictatorship and its socioeconomic contexts. The South is a fundamental motif in Argentine culture, signaling the open frontier, the escape from decadent urban society into pristine nature. The image of the train (specifically in the play, a train station), with its bidirectional movement, serves Cossa's play as a structural device to connect past and present interpretations of Argentine history.

The second play is Cecilia Propato's *Pri: una tragedia urbana* (2002). Propato also uses the train station as the locus of her play. A series of monologues focuses on the question of the loss of personal and national identity that occurred as a result of the shock of the neo-fascist military dictatorship of the 1976-83 period. The train station, with its anonymous comings and goings, including vanishings and sudden appearances (one thinks of the Lumière brothers' use of the train in their early promotional short for filmmaking), is a metaphor of the nation.

Finally, Eduardo Rovner, known for his often brutal "absurdist" formulations of interpersonal and social violence, also uses the train station as a metaphor for the nation in *El tren de soñar* (2008), although in this case it is the promise of historical

meaning that has disappeared along with the train that never arrives—something like Juan José Arreola's brilliant allegory in the story "El guardaguas" (1952).

The importance of a study like Misemer's lies, of course, in the intelligent commentary it has to make about the specific works discussed; good solid commentaries are always welcome. But what I particularly like about *Moving Forward, Looking Back* is the way in which she grounds the study in material culture, in this case transportation systems in general and the train in particular. This is not merely a thematic study (the way in which the train serves as an image or a motif in cultural works), but rather an investigation of how the material cultural phenomenon of the train is integral to the structure and elaboration of these plays, such that it is intricately involved in how they constitute specific sociocultural readings of Argentine history.

*David William Foster*  
Arizona State University

**Page, Philippa. *Politics and Performance in Post-Dictatorship Argentine Film and Theatre*. Woodbridge: Tamesis, 2011: 188 pp.**

The dialogue between performance and politics in Argentina has provided fertile ground for artistic and ideological debate, especially in the years following the 1976-1983 dictatorship. Osvaldo Pellettieri, Jorge Dubatti, and Diana Taylor, among other scholars, have shown how theatre aesthetically and ideologically straddles the boundary between art and reality to make its mark on global and national consciousness. By adding film to this conversation, Philippa Page challenges existing theories on performance and genre and revises established notions of *convivio* and *convivencia*. Posing genre as a "contingent construct shaped by prevailing circumstances" (11), Page questions whether theatrical presence (*convivio*) is limited to theatre by showing how cinema can also manipulate *convivio* and how both genres interrogate *convivencia* in the post-dictatorship period. She argues that cinema and theatre borrow from and "tacitly collaborate" with each other to "carve out a space for themselves, in between more dominant forms of literature and television, as legitimate narrators of the nation and vehicles for societal *convivencia*" (3).

Framed by the opposition between aesthetic and social performance, chapter one highlights cinema and theatre as "neighboring, yet substantially different, types of aesthetic performance" (25). In examining Eduardo Pavlovsky's *Paso de dos*, Page confronts but oversimplifies Diana Taylor's more well-rounded reading of Pavlovsky's play. Page's conclusion is that *Paso de dos*, like other plays of the period, "revise(s) the binary between good and evil, which had thereunto dominated representations of the dictatorship" (37). By contrast, Page's strong analysis of *El exilio de Gardel* discusses the *tanguedia* (tango, comedia, tragedia) in Solanas's film, alongside Artaud's, Brecht's, Brooks's and Schechner's theories to dissect the performance

of exile and to examine how Solanas's films use *convivio* as "a tool of resistance" (39). She concludes that, here, "performance is used to fill the void left by the sense of cultural *desarraigo*" (44). Unfortunately, Page's study of Solanas's film *La nube*, "una continuación amplificada" of Pavlovsky's play *Rojos globos rojos*, falls short in two ways; she does not theoretically ground her discussion of intertextuality nor does she acknowledge Pavlovsky's "original" intertext, *El Cardenal*. Nonetheless, her chapter shows how theatre can "revitalize cinema" through the "presentness of performance" (61).

Chapter two scrutinizes the complex relationship of theatre and cinema to television in films by Malowicki, Sorin, and Agresti and in Cossa's play *Años difíciles*. If consumption is "the systematic manipulation of signs," Page, like Baudrillard, argues that advertising exploits "an 'underlying leitmotiv of protection and gratification' which promotes a societal picture of prosperity and safety" and which "serves to justify and legitimize our daily routine" (67). Malowicki's *PyMe (Sitiada)* and Sorin's *Historias mínimas* highlight a "national fascination with foreign goods" and show performance as fundamental to understanding how "society is conditioned to follow certain patterns of consumption" (73). The strongest section is her probing analysis of Cossa's play alongside the film *Buenos Aires viceversa*. Although it is sometimes difficult to determine whether she is talking about theatre or film, she demonstrates how Agresti's film juxtaposes reality on the street with the *país imaginario* in theatre, film, and television, to emphasize how "television, as a medium, is reconceptualizing the spatial/temporal boundaries of the nation" (90). She further affirms that "*Buenos Aires viceversa* and *Años difíciles* exemplify theatre and cinema's attempts at carving out a space for themselves as bona fide narrators of the nation" (91).

Chapter three investigates the "family romance" in Spiner's film *La sonámbula* and Barts' *Postales argentinas* to reveal how the "discourse of failure" that has marked Argentina is performed. Ironically, although both the film and the play "proffer seemingly clear-cut visions of failure, they ultimately narrate their success, as *art forms* and as a *genre* [...]" (101). Adeptly maneuvering Jameson's alongside Graciela Scheines' theories, Page demonstrates how "a work of art that builds itself on failure can [...] by doing this subvert this failure" (102). The connection between *Postales argentinas* and *La sonámbula* is three-fold. Both are metaphors of failure, wildly citational, and different versions of the family romance. Asserting that "all perception is mediated," Page's analysis of *La sonámbula* is extraordinary; she probes the use of the "Kino (mechanical) Eye," which "technologically enhances the scope of human vision" (120). She concludes confidently that these works "demonstrate not only the manner in which cinema and video technology has shaped social relations, but the way in which performativity mediates social exchanges" (121). Although Page's analyses of family romance are grounded in Freud, she ignores seminal studies on the family romance and globalization in Argentine theatre, most notably by Magnarelli (2008), Hernández (2009), and Werth (*LATR* 40.2). Throughout her study, Page

succeeds in incorporating solid primary sources and skillfully interweaves relevant theories; however, her references to secondary sources and critical studies fall short.

Chapter four, one of the most enlightening in Page's study, postulates that the recent surge in the documentary genre in Argentine theatre and film is "an attempt to regain hold on reality against the unbearable anxiety of perceiving oneself as nonexistent" (129). Following a thorough discussion of New Argentine cinema and theatre and a description of Vivi Tellas' Biodrama project (2001-2008), Page contributes well-researched and cogently-argued analyses of Suardi and Tantanian's *Temperley* as well as the films *Los 8 de julio* (Catani and Pensotti) and *Silvia Prieto* (Rejtman). She posits that the films, especially, employ video documentaries to "put projects of *convivencia* to the test" and "upset the established assumption among theatre critics that theatrical presence (*convivio*) automatically sets theatre up as the most effective art form for forging social relations (*convivencia*)" (143). Further complicating Dubatti's and Cornago's theories, Page's study envisions *convivio* and *convivencia* extending beyond the national and the real. She maintains that, as unconventional documentaries, *Fantasma* (film) and *Los 8 de julio* (theatre) constantly query the real and fail to escape recognition of their "own apparatus" because they maneuver Brechtian strategies of spectator alienation through their use of video, other visual and auditory devices, and spatial manipulation.

Overall, the book argues that "cinema and theatre become spaces of expression in which spectators can be made aware of their lack of agency [...] and in which new strategies of *convivencia* can be tested" (162). With the exceptions noted above, Page displays a solid grasp of performance, film, and cultural theories and presents interesting, cohesive arguments about some cutting-edge plays and films. Ironically, *Politics and Performance in Post-Dictatorship Argentine Film and Theatre* includes almost no data on or reference to performances of the plays. Nonetheless, in spite of its direct challenges to established theatre scholars, the book makes a stellar contribution to theatre and film studies of Argentina's post-dictatorship period.

Gail A. Bulman  
Syracuse University

**Rizk, Beatriz J. *Imaginando un continente: utopía, democracia y neoliberalismo en el teatro latinoamericano. Tomo I: Visión general, Puerto Rico, Nicaragua y México; Tomo II: Colombia, Venezuela, Perú, Chile, Argentina, Bolivia.* Lawrence, KS: LATR Books, 2011: Tomo I: 446 pp; Tomo II: 442 pp.**

Siempre la publicación de una investigación de Beatriz Rizk constituye un acontecimiento en la teatrología latinoamericana, pero en el caso del libro que comentamos el acontecimiento es doble: por la dimensión de este ambicioso y logrado trabajo, que acumula casi 900 páginas distribuidas en dos volúmenes, y

por la amplitud de sus objetivos y su corpus de análisis, que además de incluir una “visión general” del continente teatral propone un estudio particular de la escena en Argentina, Bolivia, Colombia, Chile, México, Nicaragua, Perú, Puerto Rico y Venezuela, enmarcado cada país a la par en su singularidad y dentro de las coordenadas generales de la tesis de Rizk. No nos equivocamos si decimos que se trata de una obra mayor, de una “summa” del trabajo de décadas y de un aporte que permite una representación a gran escala de los procesos y los imaginarios políticos del teatro en Latinoamérica.

Sintetizar los múltiples objetivos de *Imaginando un continente* resulta complejo; creemos que las líneas principales de la investigación son cuatro: establecer la continuidad y los cambios en la producción de pensamiento político utópico en el teatro latinoamericano, desde sus orígenes y especialmente en la segunda mitad del siglo XX; estudiar las representaciones teatrales de los procesos culturales y políticos de la re-democratización posterior a las dictaduras en los últimos treinta años; analizar las respuestas del teatro latinoamericano al impacto del neoliberalismo y la globalización impuestos internacionalmente a partir de la caída del socialismo europeo en 1989; pensar las tensiones de resistencia, resiliencia y transformación entre utopismo y neoliberalismo. La tesis es que el teatro latinoamericano persiste en su voluntad utópica y, más allá de los cambios históricos, su carácter político utópico instituye una constante, tesis que sin duda enfrenta y niega la “muerte de las ideologías”. Como en sus libros anteriores, Rizk articula no sólo una mirada profesional de experta en teatrología, sino también un nítido y lúcido posicionamiento político, que la convierten en una de las intelectuales notables de Latinoamérica, tanto por su comprensión del teatro como de nuestra realidad y cultura. El libro asume, por un lado, un enfoque historicista en tanto distingue “posiciones utópicas ‘válidas’ en su momento”, y aclara: “Por ‘válidos’ no estimamos que hayan sido los ‘justos’, o los ‘verdaderos’, sino los que sirvieron como vehículos interpretativos de una realidad, en un momento dado, como respuestas a circunstancias sociales, políticas, históricas y demás instancias definidoras” (tomo I, 1). Y opone esas posiciones a una dimensión del neoliberalismo que, de acuerdo con el economista John Williamson y los investigadores Benjamin Kohl y Linda Farthing, se impone a partir del “Consenso de Washington” y asume la forma de un “neocolonialismo” (tomo I, 7). Es decir que el objeto de estudio de Rizk es, cuando focaliza las últimas décadas, el movimiento anti-neocolonialista en un sentido amplio y diverso y su conexión con el teatro de períodos anteriores. Nacida en Colombia y ligada a la historia y la exégesis del Teatro Experimental de Cali (al que ha dedicado muchas páginas en trabajos anteriores), Rizk hace propias las palabras de su maestro tomadas del *Diario de trabajo* para precisar el gesto de su nuevo libro:

Estamos convencidos, como señaló Enrique Buenaventura, que es ‘inútil y caprichoso afirmar la muerte de las ideologías y el fin de los compromisos, por el contrario, nos enfrentamos a una ideología que acepta vacíos, ruptu-

ras, desencuadernamientos, dispersiones, y a un compromiso que consiste en escudriñar las leyes y las consecuencias del caos, para decirlo de algún modo'. (tomo I, 13)

De esta forma, Rizk redefine el concepto tradicional de "teatro político" y lo amplía en tanto toda práctica productora de sentido político en un campo de poder, en este caso, en el campo de poder que imponen sucesivamente la modernidad y el neoliberalismo.

En los capítulos dedicados a cada país en particular, cuyos títulos reproduciremos siquiera parcialmente porque expresan elocuentemente los lineamientos principales de sus contenidos, Rizk analiza decenas de espectáculos y textos dramáticos. Resulta imposible transcribir aquí la lista completa; sólo nombraremos a algunos de los teatristas analizados, cuya mención ojalá estimule al lector a tomar contacto con este libro tan rico. En el primer tomo, en el caso teatral de Puerto Rico, al que define como "La insuficiencia de la utopía" (169), Rizk estudia las tensiones entre teatro, política nacionalista y nacionalismo cultural, así como su contraste con el "sueño norteamericano" de la dramaturgia puertorriqueña en Estados Unidos, en obras de Roberto Ramos-Perea, José Luis Ramos Escobar, Aleyda Morales, Edwin Sánchez y el grupo Pregones, entre otros. Con respecto a Nicaragua, se centra en la "última utopía progresista religiosa" (235), con observaciones sobre el grupo Justo Rufino Garay, Alan Bolt y Lucero Millán. El análisis de México, el más extenso, bajo el título general de "El desplazamiento de la utopía" (265), se articula en tres subcapítulos: "La crisis del neoliberalismo: entre la denuncia, el sondeo histórico y una revolución posmodernista", "La estética de la cartología cognoscitiva" (donde caracteriza México D.F. como "la ciudad sin límites" [317]) y finalmente "El descentramiento como estética o la fronterización de la cultura", en el que precisa:

La frontera, en un principio y para el propósito de este ensayo, se define como esa línea tanto real como metafórica que atraviesa el espacio físico de seis estados de la nación—Tamaulipas, Nuevo León, Coahuila, Chihuahua, Baja California y Sonora—nutriendo el imaginario colectivo de un pueblo escindido entre el aquí, en no pocas instancias lleno de penurias y carestías, y el allá, tentador y prometedor aunque absolutamente elusivo que representa el 'sueño americano'. (ibid.)

Entre los teatristas comentados figuran Raquel Araujo Madera, Concepción León Mora, Juliana Faesler, Guillermo Gómez-Peña, Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio (LEGOM) y Martín Zapata.

El segundo tomo se abre con Colombia (bajo el título "La imposibilidad de la utopía") e incluye dos subcapítulos: "Las guerras intestinas partidistas y su representación en las artes escénicas" y "Hacia una totalización de la violencia: el teatro entre el conflicto y la legitimidad", en el que trata la aparición hacia 1987 de una nueva generación "cuya primordial diferencia con la anterior es que es una generación que nació y creció en la violencia" (29). En ellos se hace referencia a obras de Gilberto Martínez, el grupo Matacandelas, Fabio Rubiano, el grupo Teatro

Varasanta, entre otros. El teatro de Venezuela (“La competencia de utopías”, 57) también es estudiado en dos capítulos: “Génesis y desarrollo de una dramaturgia nacional comprometida con su realidad: entre el caudillismo, la marginalidad y el boom petrolero” y “Una nueva generación se asoma a la escena: recrudescimiento de la violencia civil, escepticismo y posmodernidad”, con análisis de espectáculos y textos de Gustavo Ott, Aminta de Lara, Xiomara Moreno y Mariela Romero, entre otros.

Perú o “Los embates de las utopías” (97) es el tercer capítulo del segundo tomo, articulado en tres subcapítulos: “Dos imperios y una nación dividida: entre la circularidad histórica incaica y la linealidad hegemónica occidental”, “Del movimiento indigenista al desborde de lo popular: descentralización y cholificación sociológica de la cultura” y “Multidireccionalidad de búsquedas tanto estéticas como temáticas en los albores del nuevo milenio”. De Perú Rizk destaca las producciones de Yuyachkani, José Watanabe, Mario Delgado y el grupo Cuatrotablas, José Castro Urioste, entre muchos. El estudio sobre Chile lleva el título “El entierro de las utopías” y se divide en tres momentos: “De laboratorio de acumuladas ideologías al totalitarismo hegemónico: el teatro como testimonio de la contingencia”, “Del gremialismo al corporativismo: una dramaturgia en acecho” y “El teatro bajo la democracia: del autoritarismo a la fragmentación en búsqueda y rechazo del ‘término medio’”, con observaciones sobre espectáculos de Juan Radrigán, Ad-Maipu, Teatro Castro, Andrés Pérez, Marco Antonio de la Parra, Guillermo Calderón, entre otros.

La visión sobre la escena de la Argentina (sintetizada en la fórmula de “El vaciamiento de las utopías”) desarrolla tres perspectivas organizadoras: “El teatro de la desintegración o de la estética de la multiplicidad: testimonios del desmantelamiento del estado ‘liberal’ a partir de las últimas décadas del teatro del siglo XX”, “La desarticulación del autoritarismo como forma de vida: doscientos años de cuestionamiento y desafío teatral” y “Entre la construcción de la memoria y la revisión histórica: una dramaturgia para el nuevo milenio”, donde entre otras Rizk analiza obras de Ricardo Bartís, Mauricio Kartun, Claudio Tolcachir, Lola Arias, Víctor Winer y Rafael Spregelburd. Finalmente es el turno de Bolivia, “Entre la utopía y la anti-utopía”, dividido en dos subcapítulos: “Utopía, democracia y neoliberalismo y el despertar de un gigante” y “De la ‘mutilada hegemonía neoliberal’ a la plurinación: una dramaturgia al servicio de la diferencia”, con trabajos sobre Eduardo Calla, Diego Aramburo, César Brie, Oscar Zambrano, entre otros.

Desde una visión metacrítica, hay que destacar en la obra de Rizk varios aspectos: su vínculo convivial, territorial, con el acontecimiento teatral, así como su intercambio dialógico con los artistas a través de sus permanentes viajes por Latinoamérica; su actualización teórica, su ejercicio crítico con sólidos fundamentos; su actitud comparatista, ligada a las prácticas de la disciplina Teatro Comparado, que establece una dialéctica cartográfica entre la unidad continental y la diversidad de los fenómenos particulares, que busca permanentemente el entronque de lo diverso en las

corrientes centrales de los procesos latinoamericanos; su dominio de la bibliografía internacional disponible sobre nuestra escena y su comprensión del acontecimiento teatral desde una base epistemológica adecuada a la praxis de la escena. En suma, resulta un libro fundamental para pensar los fenómenos del teatro latinoamericano en su complejidad y especificidad, una magnífica herramienta de conocimiento de nuestra vasta actividad escénica—tan difícil de abrazar en su conjunto—, con una perspectiva inusual tanto por su extensión abarcadora (contra la balcanización) como por su agudeza de mirada y sus detalladas observaciones de cada espectáculo seleccionado, por su voluntad de integración a la par que su respeto por la percepción de las diferencias. Un modelo a seguir por las nuevas generaciones.

*Jorge Dubatti*  
*Universidad de Buenos Aires*

**Villegas, Juan. *Historia del teatro y las teatralidades en América Latina: Desde el periodo prehispánico a las tendencias contemporáneas*. Irvine, CA: Gestos, 2011: 320 pp.**

Juan Villegas' *Historia del teatro y de las teatralidades en América Latina* is an expanded and updated second edition of his 2005 *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*, published by Galerna. The book remains a praiseworthy and ambitious project in three ways. Not only does it aim to present a new history of Latin American theater, but in the process it brings to bear a lifetime's worth of research and theater-theorizing from one of the most well-known critics of the Latin American stage. Finally, staying faithful to the promise expressed in the first edition, the author also manages to comply with his self-imposed limit of keeping the text to less than three hundred pages.

While rethinking the theater history genre is the book's primary objective, the second and third are notable enterprises as well. Readers familiar with Villegas' work will recognize his key concepts throughout the first chapter, titled "Algunos fundamentos teóricos," but the uninitiated will find the *Historia del teatro* to be a welcome synthesis of his approach, as well as a rigorous demonstration of how it can be applied. The index of plays cited, as well as the extensive critical bibliography to which Villegas regularly refers, are useful for newcomers and specialists alike.

As such, the *Historia del teatro* represents a considerable display of virtuosity, but this feat is always heavily understated. Rather than narrativize or hint at grand arcs, Villegas opts instead to foreground the tireless diligence required to assemble a Latin American theater history that is both reliably systematic and flexible, "una guía, pero no una camisa de fuerza" (17). The chapters and their subheadings are accordingly organized first by four varieties of *discursos teatrales*, understood as acts of communication between producers and addressees that privilege the vi-

sual construction or perception of the world. These historical (and not essentialist) expressions are, namely, 1) *hegemónicos*, 2) *marginales*, 3) *desplazados*, and 4) *subyugados*. Villegas subsequently arranges these building blocks as they appear in larger historical and cultural groups of theater discourses (*macrosistemas*, *sistemas*, and *subsistemas*). A few examples of these “systems” are pre-Columbian indigenous cultures, the enlightened bourgeoisie, or modernity.

The text’s organization often makes it read like a reference work, since under a chapter titled “El sistema colonial: las teatralidades y los discursos teatrales de la legitimación del poder,” one can reliably find subheadings like “los discursos teatrales de los sectores dominantes para los sectores no hegemónicos: la Iglesia y el teatro de conversión.” However, these divisions are frequently balanced by Villegas’ versatile acknowledgement that his history, like any other, requires a selection of texts. Therefore, the author also features subheadings dedicated solely to one work, practice, or topic of interest such as “*Ollántay* o la reutilización de la historia,” “La reivindicación de la mujer,” or “Teatros independientes.”

While this layout makes the book easy to search, one notable trend is the way Villegas’ categories appear to give way to less systematization in the last third of the study. Chapters 8 through 12 cover, respectively: the production of ethnic sectors since modernity; the role of theater groups; the theatrical discourses of postmodernity and globalization; and their accompanying “lenguajes escénicos.” This is the section of the text where previous content was reshuffled and where most of the new material was added, especially in the final unit on the diverse “scenic languages” of postmodernity. This chapter explores the way the contemporary theater interfaces with marionettes, film, acrobatics, cybernetic culture, painting, or dance—that is to say, its relationship with “signos corporales, escénicos y visuales tradicionalmente considerados específicos de prácticas no teatrales.” All of these practices “obligan al espectador a una participación más activa y de un espectador con una fuerte competencia cultural y teatral, con frecuencia, transnacional y transcultural” (256).

This appended analysis of postmodern theater is complemented by Villegas’ extensive familiarity with the practice of performance in Latin America. He describes how the dramatic text tends to be less respected nowadays, while also pointing out shifts in the usage of lighting and explaining the problematic growing presence of the region’s theater in Europe. One of his most fascinating chapters remains the one dedicated entirely to the organization of theater groups, a question often sidelined in histories more focused on playwrights.

Villegas notes in his introduction that, given its utopian ambitions, this history will feel in some way inadequate to most readers, especially for its selection of texts. Given how the latest edition effectively highlights how the postmodern stage addresses the “competency” with which its spectators negotiate a wide variety of visual media, I was curious whether theater criticism or journalism (or other literary discourses) might have similarly conditioned audiences a century earlier.

Quite reasonably, however, Villegas asks us to judge the book by what has been included rather than excluded, and so it is that he revisits what he earlier foretold would be the first edition's greatest perceived shortcoming: its "multicultural" focus on Amerindian and Afro-Latin American heritages. This term was removed from the current title due to an improved awareness of multiculturalism's importance. However, the author does point out the problem of using a model of analysis (like his own) that is based on hegemony, even if space is dedicated in each chapter to marginalized expressions. Villegas argues that what is lacking is a focus on the "poetics" of a non-hegemonic culture's theatrical discourses, in which "cada una de ellas sea el centro de referencia y en la cual se busquen no sólo los elementos comunes sino que también las diferencias" (292–93). While the challenges of multiculturalism must ultimately be deflected, this edition rectifies a well-intentioned overreach of the first. *Historia del teatro y las teatralidades en América Latina* can now dedicate its abundant strengths where they are best suited: to providing an equally illuminating, practical and succinct organizational framework for understanding the varied theatrical discourses of Latin America.

*Paul E. Politte*  
*Harvard University*