

Book Reviews

Andrade, Elba. *Iglesias, imágenes y devotos: rito y teatralidad en la fiesta patronal de Chiloé*. Irvine: Gestos, 2012: 229 pp.

En el archipiélago de Chiloé, la naturaleza —“conjunto, orden y disposición de todo lo que compone el universo” (Real Academia Española 1011)— adquiere nombres divergentes. Pero no hablo exclusivamente de la toponimia sino también de los cientos de leyendas, mitos, ritos y personajes que, como una trama de sonidos extraños a los oídos metropolitanos, aprehenden cada rincón del archipiélago: Coo, Deñ, Fiura, Invunche, Millalobo, Pincoya, Tempilcauche, Trauco o Vilpoñi, entre muchos otros. Esta trama sonora no es ornamental sino, por el contrario, constituye una semiótica cotidiana según la cual todo cuanto habita en Chiloé se convierte en signo, desde la materialidad de los alimentos (e.g. milcaos y chapaleles) hasta la anatomía de la divinidad (e.g. Trentren Vilú).

En este universo semiótico Elba Andrade encuentra su objeto de estudios y fascinación: la fiesta patronal de Chiloé. Pese a la especificidad de su objeto, el trabajo de Elba Andrade —desde su título— cautiva al lector. A través de una prosa con vocación ensayística, asistimos al anuncio del estudio de la fiesta patronal chilota desde los desarrollos recientes de la noción de teatralidad, privilegiando aquella batería de textos que da densidad cultural a este neologismo acuñado (e.g. Féral, Schechner). Sin embargo, en más de un pasaje, la discusión sobre teatralidad y rito se desborda hacia temas y problemas como el barroco y la religiosidad, abriendo de manera lateral preguntas provocadoras.

Desde un punto de vista estructural, el libro se divide en tres partes. En la primera, “Chiloé y el legado barroco,” se exploran los modos en que el archipiélago se ha relacionado con la cultura metropolitana merced a misiones colonizadoras y/o evangelizadoras. En la segunda, “Teatralidad religioso-social isleña,” se ofrece una discusión teórica donde se evalúan las visiones y las cegueras que debe afrontar el investigador que desea comprender el rito desde la teatralidad. En la tercera, “La celebración al Jesús Nazareno de Caguach,” se presenta un minucioso análisis de la fiesta patronal. Por su coherencia interna y rigor bibliográfico, cada sección bien puede leerse como un ensayo autónomo.

El libro de Andrade dispone los elementos en los que esta religiosidad particular se encarna en una de las devociones principales del archipiélago: la fiesta del Cristo de Caguach. La autora reconoce que si bien ha sufrido transformaciones parciales en el tiempo, la institución de la fiesta patronal no ha sido afectada en su componente semiológico. Es así como la identidad chilota se situaría en una grieta histórica, posición privilegiada para el investigador que dirige su mirada hacia la época colonial chilena. Andrade afirma:

Abordamos nuestro estudio con una concepción que nos permite entender los rituales como enunciaciones *superestructurales* mediatizadas para indagar lo que estas prácticas teatrales hacen y significan y, además, cómo se insertan dentro del medio de relaciones de poder que les dio origen. Ello implica revelar la ideología transmitida en el proceso de transculturización, vale decir el papel desempeñado por el grupo dominante durante la conversión religiosa. (75)

En su recorrido, la autora realiza dos caminos paralelos. Primero, revisa críticamente la conformación barroca de la cultura chilota. Reconstruye el recorrido de este imaginario a través de sus centros difusores, las instituciones religiosas latinoamericanas. Con erudición, Elba Andrade hace confluír las líneas de fuga por las que las formas barrocas se vuelven también patrimonio de los chilotos. El segundo camino, más especulativo, se propone delimitar una serie de herramientas conceptuales cuyo punto principal será la teatralidad. La distribución de los espacios espectaculares recupera la lógica en la que la subjetividad chilota concibe la religiosidad. Cuerpos, ruidos e imágenes solidifican estratos de signos en los que la religiosidad popular deviene el lugar de lo público en las culturas barrocas.

Ambos caminos confluyen en la caracterización del Cristo de Caguach como un texto espectacular. El libro, por tanto, se entronca con una serie de estudios anclados en Roland Barthes que han tratado de utilizar la teatralidad más allá de los límites del género dramático. Analizar el espesor de los signos revela los nudos en los que la percepción fabrica, aunque nunca concluyentemente, la seducción de un artificio.

Pero la reconstrucción semiótica de la fiesta presupone una búsqueda más profunda. La teatralidad permite pensar en las formas del poder. Elba Andrade muestra en qué medida la hegemonía está en juego en las festivas escenas chilotas. No hay que olvidar que la emergencia del universo simbólico del Barroco está en el contexto de una profunda opresión del territorio americano. Posiciones de subalternidad emanan del icono religioso.

¿Qué está en juego en el espectáculo? Marcas necesarias de género, clase y soberanía trasladan la mirada desde una observación asombrada a una reflexión crítica de la fiesta patronal. El examen de los signos posee una cualidad geológica. Detrás de cada diferencia se esconde un momento anterior del desarrollo histórico del territorio. Ante la homogeneidad cultural de la globalización, la visualidad anacrónica de los rituales preserva las agencias perdidas del primer capitalismo.

Además, se evidencia la arquitectura ideológica con la que la colonización planteó la Ley generativa de los lazos sociales en los márgenes.

La hegemonía, sin embargo, nunca es unívoca. No es solo el grupo dominante quien recurre a la fiesta patronal. La exigencia de lo nacional-popular sugiere la representación de las subalternidades, pero no la asegura. El Cristo de Caguach sufre formas de hibridación. De ahí que el barroco subvierta por momentos la estabilidad ideológica de los signos. Los participantes en la fiesta someten ciertas esferas de la subjetividad al grupo dominante, pero la práctica ritual se ve irremediamente transformada. Es en este último punto en el que podría ubicarse la semilla de un nuevo desplazamiento. Si la teatralidad de la religiosidad popular refleja los estratos geológicos del poder, ¿puede acaso convertirse en instrumento de emancipación? Habría que revisar los límites precisos en el que el sincretismo fracasa, el confuso espacio en el que la fiesta patronal pierde su adjetivo. Estas interrogantes, agudamente deslizadas por Elba Andrade, son las que hacen de su reflexión una discusión universal y no un mero ejercicio de aplicación.

Cristián Opazo

Universidad Católica de Chile

Bushby, Alfredo. *Cuerpos callosos: Trece obras dramáticas*. Lima, Perú: Santo Oficio, 2013: 528 pp.

Esta colección de trece obras del dramaturgo peruano Alfredo Bushby (Lima, 1963) exhibe amplitud técnica, estilística y temática, y constata la importancia del dramaturgo para el teatro latinoamericano contemporáneo. La predilección del autor por el metadrama (e.g., videos, juegos, programas televisivos y representaciones dramáticas insertados en las obras) le permite explorar la relación entre teatro, cultura, saber y sociedad. En *El joven calvo*, dos jóvenes atrapadas en un cubo de luz intentan descubrir dónde y por qué están confinadas mientras representan un programa televisivo de preguntas al estilo de “¿Quién quiere ser millonario?” Entre discusiones futbolísticas y juegos interlingüísticos, las mujeres investigan el orden teatral que las sitúa; con autoconsciencia teatral, una de ellas cuestiona si están “atrapadas en la ficción de algún torpe sádico” (297-98). En *Dominante de si bemol*, los personajes representan un programa televisivo en el que aparece en primicia Alicia, quien inspirara la ficticia canción “Amar es amar a Chichi.” El programa, las proyecciones de video, las escenas insertadas (versificadas en romance) y los comentarios sobre la representación registran un modelo estético que comparten canción y obra. En la canción, dos acordes dominan la melodía mientras un tercero, dominante de si bemol, desarrolla la armonía. En el drama, dos personajes interpretan escenas en pareja mientras una tercera comenta y arbitra.

En *Las tocadas*, obra iniciática del autor, tres hermanas de habla extraña, origen ignoto y cubiertas de barro entierran vivo a un joven galán que, para acceder

al capital reciente de esta familia de migrantes a la ciudad, había seducido y engañado a las tres. Sin criticar explícitamente el racismo anti-indígena o la opresión social, la pieza implícitamente condena la violencia inscrita en el encuentro con la diferencia.

Otras obras revelan más su preocupación política. *Perro muerto* se ambienta en una Lima depauperada que sufre el conflicto armado entre el Estado y el Sendero Luminoso y recibe una ingente migración de las provincias. El drama focaliza la labor de una joven investigadora que avanza su carrera estudiando una secta cuyos adeptos acogen la práctica de la pobreza extrema y la vida mendicante. El descubrimiento resulta ser un engaño de la estudiosa para abrirse paso en el mundo académico. *Simposio* igualmente teatraliza la clausura epistémica del otro y su erotización. El protagonista sobrevivió de niño una masacre indígena que exterminó su etnia y causó su ceguera. De adulto, inventa complejas historias de anónimos vecinos a partir de olores y sonidos que percibe en su apartamento. *1975* dramatiza el golpe de estado en contra del gobierno militar de Velasco y lo relaciona con acontecimientos aparentemente aleatorios, como la victoria del Perú en la Copa América, el nacimiento de Angelina Jolie y la fundación de Microsoft. *Por qué cojea Candy* representa las espinosas transformaciones sociales de las zonas selváticas del Perú, el crecimiento de la narco-economía y su impacto en la clase media nacional.

Bushby, antaño periodista deportivo y crítico teatral de *El Comercio*, vincula el teatro con el fútbol, visto como religión secular, espectáculo popular y drama nacional. En ocasiones un célebre partido es referente primario. *Historia de un gol peruano* es sobre el empate de Perú contra Argentina para clasificar al mundial de 1970, mientras que en *1975* Perú gana la Copa América. En otras, se alude a estrellas del equipo nacional o se incorporan frases típicas del deporte. Por medio del fútbol, el autor ausculta la sociedad nacional y consolida una propuesta teatral que preconiza la cultura popular.

El autor en este tomo hace alarde de su gran expresividad discursiva por medio de divertidos y ágiles diálogos, pláticas académicas (*La dama del laberinto*, *Perro muerto*, *Simposio*), lenguaje de la época colonial o eclesiástico (*La dama del laberinto*, *Lengua larga*), canciones populares (*Perro muerto*, *Dominante de si bemol*, *Nuestra señora de los desmadres*), teatro en verso (*La dama del laberinto*, *Lengua larga*, *Dominante de si bemol*) y deleitosos usos del vernáculo en registros urbanos y toscos (*Historia de un gol peruano*, *Conrado y Lucrecia*, *Maribel dice los pieses*, *1975*, *Nuestra señora de los desmadres*, *Por qué cojea Candy*). *Cuerpos callosos* confirma el ingenio dramático, la maestría metateatral, la perspicacia para el comentario social y la lucidez para dramatizar la cultura popular de este notable dramaturgo.

Guillermo Irizarry
University of Connecticut

Enríquez, Sonia, asesoría, coordinación y selección. *Brujas, aparecidos y leyendas: Antología de obras de dramaturgos comunitarios*. México D.F.: Libros de Godot, 2012: 387 pp.

In Mexico, talk of “México” can refer to the country, the capital city, or the “Estado de México.” Many outsiders are unaware of this third México, a state that borders Mexico City on the west, north and east. *Brujas, aparecidos y leyendas* contains plays intimately associated with the eastern portion of the state, which is flanked by Mexico City to the west and by the Popocatepetl and Iztaccihuatl volcanoes to the east. Only about ten miles separate Amecameca and Ozumba, where the plays were written and premiered, from the famous peaks. They are places rich in their unique geography as well as in history and legend.

Every year since 2005, Sonia Enríquez has held *talleres de dramaturgia comunitaria*, during which inhabitants of the region with little to no experience in writing create playscripts based on local history and stories. The best of these plays have been performed at a festival of *teatro comunitario*, premiering in various locales —plazas, churches, and open spaces adjacent to prominent historical buildings. Many of the plays have been performed outside the region as well. This anthology contains 15 of the 45 plays created during the workshop’s first six years. It also includes brief descriptions of all 45 plays, a short bio for each playwright, half a dozen performance photographs, and a note from Enríquez about the workshops.

The plays initially seemed simplistic to me in their construction, development of character and moralizing tone (the latter often conveyed overtly by choruses, which appear in seven plays). Nevertheless, the longer I read, the more intrigued I became. Many seem like theatrical equivalents of Ricardo Palma’s *Tradiciones peruanas* —capturing the essence of stories and legends from a unique place. Most feature delightful popular language, full of phonetically accurate speech. Many make reference to or include characters from widely known history or legend, such as Nezahuacóyotl, the Llorona, bullies from the Inquisition, variations on Satan, and figures related to the Day of the Dead. Fascinatingly, these characters appear in local contexts with quirky variations. After reading the plays, I read the playwright bios and discovered that more than half were not yet 20 when they wrote their plays, and one was just 13! While some of the plays were less than polished, the quality of many was astonishingly good.

Here follow comments on some of the plays I found most intriguing:

El huatepoxtle, by Vicenta Higuera, is a variation on the theme of selling one’s soul to the devil. Set in 1912, a poor woodcutter by the name of Juan Ruiz sells not only his soul but the souls of his family members to Huatepoxtle, a “duende maligno del bosque de Amecameca” who serves the devil himself (who, curiously, dresses as a *charro negro*).

Momentzcopiani, cae la noche, viene por ti..., by Edgar Jesús Arroyo, portrays the story of a teacher whose baby dies shortly after birth. Villagers tell her that a local woman, whom they claim is a witch, was responsible. The grieving mother follows the townspeople's instructions to exact revenge by burning a particular herb, and the woman/witch subsequently dies from burns. Incidentally, only animals attend her funeral.

Las luces del agüero, by Edgar Vera Suárez, has a sophisticated, well-developed plot involving space aliens, a local *curandero/loco* who claims to receive messages from the extraterrestrials about protecting the environment, greedy woodcutters who dress as aliens to make more money, and a hilarious encounter between the aliens, the pretenders, and other colorful characters.

In other plays, a statue destined for another place miraculously grounds itself in Ozumba, a local priest expropriates a heathen miracle, the souls of the dead punish people who snitch altar food on the Day of the Dead, an adulterer invokes the Llorona legend to cover his tracks, and the Inquisition burns a woman at the stake for not attending mass (but only in her dream —she awakens to find her meal burning rather than her flesh).

Not every play of this anthology is a literary masterpiece, but they certainly capture the spirit of the unique region in which they were created and staged. As such, they have great worth and this tome constitutes a fine contribution to the library of Latin American theatre.

Timothy G. Compton
Northern Michigan University

Monge Rafuls, Pedro R. *Teatro entre dos siglos*. New York: Ollantay Press, 2012: 277 pp.

Fundador del Ollantay Center for the Arts en 1977 y de la subsiguiente revista homónima en 1993, el exitoso exiliado cubano Pedro Monge Rafuls complace a los seguidores de su teatro con una nueva propuesta, *Teatro entre dos siglos*, donde aparecen publicadas cuatro de sus composiciones dramáticas más conocidas y una nueva obra de carácter cinematográfico, www.soluciondecuervos.com. De sus más de veinte piezas publicadas hasta la fecha, la presente edición es la primera que recompila de manera sistemática y cronológica un legado teatral que se ocupa de ofrecer una visión realista, grotesca y ambigua de la condición humana, aspectos intrínsecos en la bibliografía de Monge Rafuls.

La bienvenida a la compilación viene de la pluma de Heidrun Adler y Carolina Caballero, cabales conocedoras del teatro de Monge Rafuls. Ellas ofrecen dos perspicaces lecturas que observan las tendencias de un dramaturgo que opta por un mundo paradójico habitado por personajes complejos cuyas acciones en el

escenario reflejan la decadencia de la estirpe tradicional (xiii). Las críticas sugieren que el teatro de Monge Rafuls da cabida a estrategias de experimentación con la imagen y la palabra a la vez que “habla de amor, muerte, familia y amistad; de odio, miedo y debilidad; de sumisión y rebelión” (vii). Por otra parte, al carecer de una resolución final, las obras aquí incluidas provocan una reacción chocante y vacilante a la vez que desafían a su público a imaginar espacios ambiguos e inquietantes ya que, tal y como indica Caballero, “las relaciones humanas siempre se complican, las emociones no se resuelven fácilmente, las respuestas siempre nos escapan y la búsqueda de identidad nunca termina porque siempre estamos evolucionando como seres humanos” (xxiii).

Cada una de las cinco obras —previamente publicadas en diversas antologías y revistas dramáticas— aparece reseñada de manera somera al final de la compilación por reconocidos y acreditados dramaturgos latinoamericanos. Sus notas, aunque breves y subjetivas, legitiman la trayectoria forjada por Monge Rafuls en los Estados Unidos, país donde ha ejecutado una cabal labor, tanto en los escenarios como en las revistas teatrales, en aras de destacar la importancia de la experiencia dramática cultivada y producida desde el exilio.

Edilio Peña, dramaturgo venezolano, revela que la primera de las obras de Monge Rafuls incluida en esta antología, *Nadie se va del todo* (1991) —sin lugar a dudas la que ha recibido mayor renombre hasta la fecha— se propulsa a base de una “poderosa nostalgia” en protagonistas cuyas “vidas laceradas, divididas y expatriadas” se entrecruzan para dilucidar y acentuar el contexto humano más allá de lo cubano (275). Escrita en 1991, tras el primer viaje del dramaturgo a Cuba desde que éste escapara clandestinamente en bote en 1961, la pieza adentra a su audiencia a ese final irresuelto análogo al desconcierto ante el porvenir de la isla durante el Periodo Especial.

La segunda de las piezas, *Otra historia* (1996), aparece reseñada por el dramaturgo mexicano Hugo Argüelles, quien como comenta en entrevista con Cuba Encuentro (2012), informalmente apadrinó a Monge Rafuls en sus inicios creativos. Calificada como “un sugerente rito de amor y magia,” el drama se remonta en el discurso homoerótico que salpica la crisis trascendente del personaje principal, quien a pesar de estar casado y tener una apasionada relación extramatrimonial, termina física y emotivamente en los brazos de un hombre (275). El uso de dioses yorubas y las alusiones a la santería a lo largo de la pieza indican un contencioso encuentro entre el legado homofóbico de la religión afrocubana y el heteronormativo del discurso y comportamiento masculino en Cuba.

Siguiendo con la veta homosexual, llegar a la hora exacta para deshacerse del mal que los atosiga parece ser el tema recurrente de *Se ruega puntualidad* (1994), una obra cuyos personajes son tan ambiguos en sus roles protagónicos y en su orientación sexual como lo son también en los espacios escénicos en que se encuentran. Eduardo Rovner, dramaturgo argentino, indica que, pese a la inocuidad del segundo

acto, en el drama figura una suerte de “poética del desenfado” donde Manolete y Gustavo “hablan, deliran, expresan sus deseos, se extasían, se arrepienten, todo en una misma réplica” (276).

Las vidas del gato (1997) remite nuevamente a la crisis del Periodo Especial vis-à-vis Marcos y Adalina y su fracasado matrimonio. Dada su ansiedad y su reticencia a salir de la isla como parece haberlo hecho su hijo Esteban, la pareja se reprocha mutuamente su actual desamparo. La ausencia del hijo abre frustraciones y resentimientos familiares que ofrecen “una visión panorámica de la realidad cubana” a la vez que evidencia la constante preocupación de Monge Rafuls “por el destino de Cuba,” según el dramaturgo Matías Montes Huidobro (276).

El inminente dominio global de los medios cibernéticos es el enclave que nos remite al siglo XXI en la última de las obras incluida en la antología, *www.soluciondecuervos.com* (2005). Siendo la única que se completó durante el nuevo siglo, la obra propone una temática muy al estilo *Esperando a Godot*, donde un grupo de complejos y cismáticos personajes —entre ellos un arzobispo que sólo habla latín, una congresista prepotente y un ángel que de idílico y angelical tiene muy poco— esperan la inminente llegada de “El líder,” quien los ha reunido en un lugar que “parece flotar en el espacio” para completar una misión secreta en un clandestino ordenador (277). Dramaturgo José Triana subraya que “la incomunicación, el recelo total y la ironía por la existencia son las claves que mueven la acción de esta obra” (222). Para Triana, la novedad y el encanto de esta creación dramática residen en ese *tour de force* en que “la obra crece, se expande y nos enfrenta con ese triple espejo de nuestra conciencia, de nuestra inconciencia y la celebración del escenario como acto vital, físico e intelectual” (277).

Si bien la organización cronológica de las obras remite al título de la antología, la misma carece de justificante en cuanto a la arbitrariedad temática de la selección de piezas. Incluso podemos advertir que predominan creaciones dramáticas de los noventa, en particular aquellas que toman lugar en los vericuetos del Periodo Especial. De hecho, no es sino hasta la última pieza que echamos un vistazo a la creación más contemporánea y ecléctica de Monge Rafuls. Esta brecha entre la obra que precede al siglo XX y las escritas hace casi 20 años resulta ser el único aspecto retractable de esta nueva colección dramática escrita “desde la otra orilla.” Todos aquellos ávidos lectores del teatro cubano del exilio encontrarán en esta antología una valiosa compilación de uno de los máximos exponentes de la divulgación, producción, escenificación e investigación dramática del teatro cubano en los Estados Unidos.

Patricia Tomé
Rollins College

Obregón, Ezequiel, compilación y prólogo. *Teatro Queer. Eusebio Ramírez de Mariano Moro, Tres mitades de José María Muscari, Es inevitable de Diego Casado Rubio, Escaleno de Gabriela Ynclan y Quiero decir te amo de Mariano Tenconi Blanco. Buenos Aires: Colihue Teatro, 2013:141 pp.*

Una de las perspectivas más importantes que han surgido a partir de la multiplicación de subjetividades y micropoéticas teatrales, entendidas como ejercicios de micropolítica, en la postdictadura argentina, es la de género. Desde el advenimiento de la democracia el 10 de diciembre de 1983, se ha producido en la dramaturgia un auge progresivo de la temática *queer* que ha avanzado desde casos como *En boca cerrada* de Juan Carlos Badillo (1985), donde el tópico es sugerido constantemente pero nunca explícitamente pronunciado, a *Tercer cuerpo* de Claudio Tolcachir, donde aparece como una materia ya más naturalmente asimilada. En este registro resulta muy valiosa la publicación de *Teatro Queer*, volumen de piezas teatrales de cinco textos dramáticos que presentan diferentes miradas sobre diversas situaciones vinculadas a lo *queer*. Uno de los aciertos del tomo es ese énfasis colocado en lo variado, en una multiplicidad de enfoques, ya que, como señala Obregón, se trata de textos que “en su espesor dramático fomentan la reflexión sobre la sexualidad sin recurrir a estereotipos” (5) y que comparten “la existencia de personajes dilemáticos retratados por fuera de cualquier tesis” (8). Obregón también señala en el prólogo que en la teoría *queer* no se marca una distinción binaria de sexos, sino que, por el contrario, se considera que todas las orientaciones sexuales dependen de una amplia serie de variables culturales y que no existe una determinación natural hacia la heterosexualidad. Así el prólogo se adentra en una serie de propuestas de diversos autores, entre ellos Judith Butler, Roberto Echavarren y José Amícola, y ofrece una breve pero muy útil introducción hacia la etimología y las problemáticas que radican en la denominación *queer*. Luego, desde una perspectiva historicista, Obregón destaca el caso de *Los invertidos* (1914), de José González Castillo, como piedra angular (a pesar de su fallido carácter moralizante) del teatro que aborda esa temática en la Argentina. Luego de mencionar la recepción del teatro de Copi en la Argentina de postdictadura, Obregón se detiene en el análisis de cada uno de los textos incluidos y remarca que:

Lejos de proponer esquemas rígidos, muestran cuán complejo puede resultar el escape a las constricciones del género, entendido como un sistema de símbolos codificados culturalmente. Pensados en conjunto, estos textos demuestran que no hay una sola forma de tomar distancia de la normativa, dado que cualquier individuo en su devenir sujeto social adapta distintos recursos a las pautas de un rol. (8)

Así, el objetivo de esta antología trasciende la puesta en evidencia temática (más marcada en los primeros años de la postdictadura) para proponer a los lectores una apertura desde lo estético, mediante un corpus de textos que muestra diversas formas de encarar y entender lo *queer*.

Teatro Queer reúne cinco obras: *Eusebio Ramírez* de Mariano Moro; *Tres mitades* de José María Muscari; *Es inevitable* de Diego Casado Rubio; *Escaleno* de Gabriela Yncán; y *Quiero decir te amo* de Mariano Tenconi Blanco. Una mexicana y cuatro argentinos. Las piezas muestran un rango de procedimientos compositivos amplio, que responden a diversos contextos y situaciones; el travesti de *Eusebio Ramírez* que habla con su amante mientras reflexiona sobre volver al oficio de actuar; los triángulos amorosos que marcan la frivolidad de la clase alta argentina en *Tres mitades* (es imposible ignorar la relevancia de la figura de la actriz Moria Casán, que atraviesa el texto y la puesta en escena); los nexos juveniles y abiertos de *Escaleno* (no deja de ser un detalle significativo que se trate de un texto escrito en México durante la primera mitad de los años 90); la muerte devenida en distancia que une y separa al mismo tiempo en *Es inevitable*; el encuentro epistolar y el vínculo mediante la sensibilidad femenina en *Quiero decir te amo*. Las obras evaden el lugar estereotipado del problema psicológico y social y proponen vínculos que abren el juego hacia otros modos de relacionarse entre los personajes. La antología configura un corpus en el que cada obra muestra características particulares, desde los detalles que marcan cada micropoética y la revelan como un posicionamiento alternativo al pensamiento dicotómico imperante.

Además del prólogo, las obras van acompañadas por introducciones breves que sitúan las coordenadas de cada texto y permiten al lector formular ejes de lectura específicos de cada poética. Gracias al trabajo realizado por Obregón, desde el prólogo hasta la acertada y contundente selección de textos, *Teatro Queer* se convierte en una valiosa oportunidad para aproximarse a la temática *queer* desde diversos enfoques posibles.

Ricardo Dubatti

Área de Investigaciones en Ciencias del Arte, AICA, CCC
Universidad de Buenos Aires

Rizk, Beatriz and Nelsy Echávez-Solano, eds. 25 años celebrando la cultura hispana en Estados Unidos: El Festival Internacional de Teatro de Miami/ 25 Years Celebrating Hispanic Culture in the United States: The International Hispanic Theatre Festival of Miami. Miami: Ediciones Universal, 2013: 325 pp.

Para marcar el vigésimo quinto aniversario del Festival Internacional de Teatro Hispano de Miami, Beatriz Rizk y Nelsy Echávez-Solano han editado una colección de artículos, fotos y datos que sintetizan la larga trayectoria de este importante evento. Este festival ha reunido en Miami a dramaturgos, actores, directores y críticos tanto de España como de Latinoamérica con el motivo de la conmemoración de los empeños dramáticos del mundo hispano-hablante. A través de los años, dicho evento ha llegado a abarcar no sólo la representación de España y Latinoamérica sino que se ha extendido también a nivel global.

El texto se ha dividido en diez partes cuyos tópicos varían desde el director hasta los talleres asociados al componente educativo del festival. En Parte I, se hallan dos contribuciones sobre el actor/director/fundador de Teatro Avante, Mario Ernesto Sánchez, cuyos esfuerzos han sido la parte gestora y esencial del Festival Internacional de Teatro. Por un lado, están las palabras de Neher Jacqueline Briceño, quien comenzó bajo la tutela de Sánchez en Teatro Avante en 1999, como también está la contribución de Beatriz Rizk con motivo del premio otorgado por el Festival Iberoamericano de Cádiz a Mario Ernesto Sánchez en 2009. Por otro lado, se incluye el discurso enunciado por Luis A. Ramos García al otorgar el Premio FIT de Cádiz al Festival Internacional de Teatro de Miami en 2009.

En la parte II, los investigadores José Escarpanter, Beatriz Rizk y Luis González-Cruz exponen sus observaciones sobre el festival en tres momentos distintos de su trayectoria —1989, 1998 y 2009— lo cual documenta la evolución del alcance del festival hacia un evento que va mucho más allá de puestas en escena, que es inclusivo de todo tipo de minoría y que acapara múltiples estilos dramáticos y de *performance*. Las partes III y IV documentan los destinatarios del premio Life Achievement in the Performing Arts entre 1989 y 2010 como también las imágenes de los afiches del festival entre 1986 y 2010 y del Día Internacional del Niño de 1994 a 2010.

En la parte V, se enumeran por año todos los grupos teatrales que han contribuido sus representaciones al festival desde 1986 hasta 2010, con unas palabras de Nelsy Echávez-Solano a manera de introducción. La parte VI documenta el cabal esfuerzo de Asela Torres, fotógrafa oficial del festival desde 1986 hasta la actualidad, por captar a través de su lente los *tableaus* tan significativos de cada puesta en escena.

Las partes VII y VIII reúnen contribuciones de críticos como Salvador Rodríguez del Pino, Carmen Zapata, José Luis Ramos Escobar, Rómulo Pianacci, Concepción Reverte Bernal y Timothy Compton para demostrar la riqueza temática y la evolución del congreso que llegó a formar parte del Festival Internacional de Teatro Hispano. Como complemento, la parte IX se enfoca en otro aspecto de la programación educativa del festival, los talleres para el desarrollo de los actores, los cuales han incluido los métodos Suzuki como también el actor-bailarín. El texto concluye con el reconocimiento de los individuos, las empresas y las organizaciones que han apoyado y/o patrocinado el festival de Miami durante su existencia.

El texto editado por Beatriz Rizk y Nelsy Echávez-Solano no sólo es un homenaje a la labor del fundador Mario Ernesto Sánchez y a todos los que han apoyado el evento de una forma u otra, sino que también es un testimonio del alcance y del impacto que ha tenido dicho evento durante sus más de veinticinco años de existencia.

Lourdes Betanzos
Auburn University