

Book Reviews

Alcantara Gil, João Pedro y Marta Isaacsson, et al, eds. *O Espectador Criativo: Colisão e Diálogo. 14º Simpósio da International Brecht Society em Porto Alegre. Porto Alegre: AGE Editora, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2013: 130 pp.*

Dentro de la historia de la escena mundial, uno de los autores que sin duda han marcado con mayor peso el hacer teatral es Bertolt Brecht. Su extenso trabajo no solo buscó enriquecer las propuestas estéticas desde la praxis y su pensamiento teórico, sino a su vez ampliar el campo de acción del arte con miras a modificar el ámbito social y político. Su obra ha tenido una particular repercusión en Latinoamérica, especialmente desde su propuesta de un teatro político que se oponga a los totalitarismos. Debido a esta presencia brechtiana en el mundo, la International Brecht Society (IBS), que existe desde 1970, y que actualmente coordina el teórico Hans-Thies Lehmann, realizó en mayo del 2013, con apoyo del Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) en conjunto con el Departamento de Arte Dramática (DAD) do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) y en compañía con el Goethe Institut Porto Alegre, SESC-RS, y el Gobierno de Estado de Rio Grande do Sul, el 14º Simpósio da International Brecht Society em Porto Alegre. Como resultado del mismo, se acaba de editar *O espectador criativo: Colisão e diálogo* realizado por Editora AGE, con la UFRGS. El volumen toma como nombre el eje que se propuso para el simposio: pensar el rol del espectador que propone Brecht, en tensión con el teatro actual como contraste y/o herencia, y reúne seis de las conferencias realizadas por Miguel Rubio Zapata, director artístico y cofundador del grupo Yuyachkani de Perú; Ingrid Dormien Koudela, profesora en la Escola de Comunicação e Artes y del Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas de la Universidad de Sao Pablo; Andrés Grumann Sölter, doctorado de la Universidad de Berlín; Nikolaus Müller-Scholl, profesor en la Universidad de Hamburgo, dramaturgo, traductor y crítico; Jorge Dubatti, de la Universidad de Buenos Aires; y el ya mencionado Hans-Thies Lehmann, profesor universitario, dramaturgo e investigador, presidente de la IBS.

Tras un breve texto introductorio de Mirna Spritzer, Miguel Rubio Zapata propone, en “Brecht: Interlocutor indispensable do teatro latino-americano contemporâneo. O caso Yuyachkani”, un recorrido a través de la influencia que tuvo Brecht sobre teatreros latinoamericanos como Augusto Boal o Santiago García, para luego reflexionar sobre el caso particular del grupo Yuyachkani. La influencia de Brecht aparece como diálogo, como un referente teórico que impulsó a repensar los modos de trabajar, especialmente ante el contexto de las dictaduras en Latinoamérica. Ingrid Dormien Koudela, en su conferencia “O jogo teatral em Brecht: Experiência de una reflexão”, trabaja diversas observaciones sobre el concepto de *Lehrstück* (obra didáctica). Koudela parte de la reivindicación de la obra didáctica brechtiana sugiriendo traducirla como *peça de aprendizagem* (obra de aprendizaje) lo que permite vincular estas obras con lo lúdico, contraponiendo el caso brechtiano con el de Pieter Brueghel, el Viejo. En “Anfiteatro Estádio Nacional. Entre esporte, artes cênicas e política. Estratégias de Encenação das Juventudes Comunistas (JCs) no Estádio Nacional”, Andrés Grumann Sölter analiza el uso del Estadio Nacional de Chile como marco para un teatro de masas surgido desde las condiciones del Clásico Universitario entre Universidad de Católica y Universidad de Chile. Partiendo de una frase de Brecht (“incomprensible que el teatro no pueda llegar a ser un buen deporte”), analiza algunos de los actos realizados por las Juventudes Comunistas, pensando sus repercusiones en relación al gobierno de la Unidad Popular. Nikolaus Müller-Scholl, en “Fragmentos de um teatro (ainda Sempre) por vir (sem espectadores)”, trabaja dos textos atípicos de Brecht, *Fatzer* y *La compra del hierro*. Obras atípicas debido a su carácter incompleto, pero especialmente por ser pensadas sin público, como “instructivos para los actores”. Ambas obras representan un arduo trabajo, con diversas versiones que funcionan como disparador para repensar la labor dialéctica del teatro brechtiano y su vínculo con el espectador.

Por su parte, Jorge Dubatti, en “O teatro de Bertolt Brecht na Argentina: Observações sobre o Teatro Comparado”, propone pensar a Brecht en su vínculo con la postdictadura argentina. Partiendo del Teatro Comparado, Dubatti toma el caso particular del crítico Ernesto Schoo como base para remarcar el cuestionamiento que se produce sobre Brecht en la postdictadura, un cuestionamiento que lo problematiza pero al mismo tiempo lo mantiene vigente. Por último, Hans-Thies Lehmann, en “Peças sobre desrazão. Limites da racionalidade nas peças didáticas de Brecht”, propone también utilizar el término *Lernstücke* u obra de aprendizaje para repensar el funcionamiento de la obras didácticas brechtianas. Lehmann sugiere una serie de vínculos con la religión y propone a estas obras como el teatro de mayor potencial en la producción de Brecht, especialmente debido a la idea de la razón como limitada, proponiendo la aparición de Dios como trasfondo ante el ritual de la función (que libera al teatro de los “espectadores”) y el sacrificio del personaje. Lo sagrado como potencia del acontecimiento brechtiano.

El volumen demuestra que Bertolt Brecht sigue vigente en el pensamiento teatral latinoamericano y universal. Su presencia es una referencia constante, ya sea como escritor, director o teórico.

Ricardo Dubatti

Área de Investigaciones en Ciencias del Arte, CCC

Aldama, Arturo J., Chela Sandoval, and Peter J. García, eds. *Performing the US Latina and Latino Borderlands*. Bloomington: Indiana UP, 2012: 504 pp.

In this book, editors Aldama, Sandoval, and García have compiled an extensive and interdisciplinary group of essays as part of a larger project dedicated to the opening up of a new field of inquiry: Borderlands Performance Studies. Situating this field among a variety of contemporary scholarly schools of thought associated with “emancipatory aesthetics” (2), the editors first seek to outline a theoretical framework that is in conversation with what they see as the contemporary de-politicization of cultural studies, the limitations of a confined focus on Latin@ cultural production, and a lack of intercultural epistemological considerations within the field of Performance Studies. Their theoretical introduction leads into an academic performance of this new field in the essays that follow, which are conceptually organized into four “Actos” that seek to exhibit and analyze various modes of de-colonial performatics.

In their introduction, Sandoval, Aldama, and García root Borderlands Performance Studies in an intercultural methodology that self-consciously uses certain kinds of performance practices to intervene in, arbitrate, and disrupt colonizing social realities. These “de-colonial performatics” are techniques based in a variety of Latina and Latino sources—from code-switching to *rasquachismo*—that highlight both the knowledge and the kinds of acts, or the “de-colonial perform-antics,” that make possible greater egalitarianism, liberation, and societal transformation. Two terminological expansions become theoretically important in this introduction: the use of the term “Latin@” to encapsulate the diversity of the Western Hemisphere and the term “Borderlands Performance Studies” as an intercultural/transcultural diversification of Performance Studies. This expanded theoretical field defies both academic and popular classifications and is the methodological basis for the essays that follow.

Throughout the four *Actos*, one sees that the de-colonial performatics engaged in by the authors are intertwined with questions of visibility, acts of witnessing, and a “Borderlands consciousness” (20). Whether focusing on the public manifestation of inner work through performance or on transformative forms of reading, witnessing, and spectatorship, *Acto I* seeks to demonstrate how liberation can occur as inner work becomes public emancipatory action. In *Acto II*, ethnographic analyses of scholars of Chicana/o Studies, feminist theory, and ethnomusicology seek

to provide de-colonizing representations of borderlands communities. While *Acto III* continues to consider borderlands spaces, the essays specifically seek to evoke spaces of “nepantla,” liminal spaces in which old beliefs about gender, race, and culture can be questioned, reshaped, and transformed. Finally, the essays in *Acto IV* present “outlaw” (8) de-colonizing performances that both challenge and provoke criminalization in their pursuit of justice.

Across these *Actos*, several essays effectively highlight the way that the inter- and trans-disciplinary perspective of Borderlands Performance Studies opens the way for the activation of de-colonial performativity in both artistic and academic practices. For example, by performing a transnational reading that compares the use of indigeneity in the works of Mexican performance artist Jesusa Rodríguez and Chicana performance artist Celia Herrera-Rodríguez, Díaz-Sánchez’s chapter underscores the way that pan-indigenous rituals and aesthetics become de-colonizing as they embody an interrogation of the power of their cultural inheritances. Transnational readings of Chelo Silva’s *boleros* as part of urban nightclub culture in Broyles-González’s chapter and of distinct Los Angeles and Barcelona productions of Josefina López’s play *Real Women Have Curves* in López’s chapter respectively illuminate the way that the expanded lens of Borderlands Performance Studies reveals performance strategies that can open up discursive space for the interrogation of sexual identities and highlight transnational resonances with Chicana activist modes. Additionally, Chabram-Dernersesian’s reading of . . . *Y no se lo tragó la tierra* from a critical public health perspective illustrates both the way that health issues are informed by gendered social relations and the way that Chicana/o literature is a performative practice that produces anti-normative understandings of these social realities that can lead to a critical witnessing.

It is this critical kind of witnessing, which in Davalos’ apt description is “an analysis of violent social realities that provokes critical consciousness in the retelling” (82), that is at the heart of the de-colonial performativity present in many of the essays throughout the volume. Davalos’ chapter presents an adroit analysis of how the excess of visibility of unpopular culture in Chicana artist Diane Gamboa’s work becomes a critical witness to sites of violence and inequality and spaces for the performance of alternatives. Similar liminal spaces where gender binaries, sexual difference, normative politics, and colonizing historiographies are open for interrogation materialize in Martínez-Cruz and Acosta’s analysis of Teatro Luna’s *Machos*; Danielson’s reading of Monica Palacio’s *Greetings from a Queer Señorita*; Hernández’s readings of anti-border songs that reject rather than redraw national borders; and Aldama’s analysis of the way that borderlands musics challenge the criminalization of immigrants. Additionally, Nericcio’s *rasquachismo*-infused semiotic reading/witnessing of the border at Laredo, Texas, resituates the origins of postmodernism in the Borderlands, and Jottar-Palenzuela’s analysis of the *rumbero*’s resistance to the implementation of Giuliani’s Zero Tolerance policy in Central Park as a utopian performative gesture that redefines New York as *rumba*’s circle of internal differences.

In sum, the essays included in this volume are designed to appeal to a vast and interdisciplinary audience interested in Indigenous, Chican@, Latin@, Afro-latin@, Border, Feminist, Cultural, Literary, and Performance Studies, Ethnomusicology, Critical Historiography, and even Public Health. While the collection does tend to topically emphasize a Chican@ Studies focus, which could minimize, to a certain extent, this appeal to those whose primary scholarly focus lies elsewhere, one can also take *Performing the US Latina and Latino Borderlands* as an invitation for readers to, as the editors say, “enact their own unique modes of artistry witnessing, performance, spect-acting, and being” (20), and to consider contributing further to the field of Borderlands Performance Studies.

Megan Bailon
University of Wisconsin-Madison

***Cena, Corpo e Dramaturgia: entre tradição e contemporaneidade.* Antonia Pereira, Marta Isaacson e Walter Lima Torres, org. Rio de Janeiro: Pão e Rosas, 2012: 208 pp.**

Cena, Corpo e Dramaturgia: entre tradição e contemporaneidade collects articles, essays, and interviews by Brazilian and international performing arts scholars and practitioners. The anthology is the outcome of the year-long “Projeto Intercultural: Estudos da Cena, da Dramaturgia e do Movimento entre Tradição e Contemporaneidade,” which hosted talks, panels, and performances at Universidade Federal da Bahia (UFBA), Universidade Federal do Paraná (UFPR), and Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) in 2010-11. *Cena, Corpo e Dramaturgia*’s accompanying DVD contains excerpts of director Antonia Pereira’s *Trilogia Memórias*, as well as testimonies by the three productions’ actors and spectators.

Cena, Corpo e Dramaturgia considers dramaturgical strategies in a range of dance, theatre, and performative events—in a clear reference to Hans-Thies Lehmann’s seminal study, this publication’s organizers claim that this pursuit is most necessary even if many see contemporary performance as “predominantly Postdramatic” (14). Articles and interviews are organized in three sections: the first discusses experiments with technology and media, the next examines the body and movement onstage, and the last one is dedicated to the dynamic connection between memory, history, and narrative in artistic creation. Of particular interest are the contributions of Brazilian scholars, since the articles authored by their international counterparts were published previously in languages other than Portuguese.

In the first section, Ivani Santana comments on existing difficulties in disseminating findings in dance studies and introduces the accomplishments of Mapa D2, a virtual platform that supports collaboration between Portuguese and Spanish-speaking scholars and practitioners across Latin America and Europe. Santana’s argument primarily draws from the cognitive sciences and semiotics. Jaqueline Pinzon

explores the use of virtual images in theatre. Her case studies are the productions of *Isadora. Orb* and *Ridículo*. Pinzon argues that while the former integrates actors and projections, the latter makes the production's technological equipment visible to dissociate the two. Marta Isaacson's essay on intermediality offers a historical perspective on the use of media in theatrical performances from the late XIX century on. Under the subheading "Technological Poetics," Isaacson proposes four main kinds of interaction between real bodies and virtual images on the theatrical stage: these may aim at creating a synthetic or hybrid picture, amplifying the body/object for spectators, establishing a dialogic relationship with each other, or play up the inherent frictions between real and virtual.

In the section on the body and movement, Cristiane Wosniak looks at dance performances on the Web. By linking dramaturgy, technology, and the performer's body to bring attention to new directions in choreography and dance studies, Wosniak's argument explains how cyber imagination comes to render the body immaterial. This section of the anthology also counts on a text in which artists Cintia Bruck Kunifas and Mônica Infante detail their conceptual approach to devising choreography.

The book's final part, "Dramaturgia: memória e narrativa," combines the writings of scholars, artists, and artist-scholars. As they discuss the use of cultural traditions, national history, and Greek mythology in *Trilogia Memórias*' multiple narrative threads, Antonia Pereira and Karina de Faria ably discuss their creative processes from a theoretical perspective. Walter Lima Torres's insightful interviews with vocal coach Mônica Montenegro and playwright Samir Yazbek illuminate the work of two important Brazilian practitioners. Thales Branche Paes de Mendonça analyzes the actions of masked participants in Paraná's traditional religious celebration Marujada de São Benedito de Quatipuru from a carnivalesque perspective. The role of carnival in Brazilian culture is also the focus of Célia Arns de Miranda's "*Otelo da Mangueira: Shakespeare no carnaval carioca*." She focuses on Gustavo Gasparani's musical adaptation of *Othello*, which brings the story to 1940 and places the moor at a samba school in Rio de Janeiro's favela da Mangueira. Walter Lima Torres' "O Direito ao Teatro" is a valuable examination of how current cultural policies and funding agencies shape spectatorship in the country. Lima Torres argues that governmental institutions should support the production of Brazilian plays so that these remain available to the next generation of theatre audiences.

By bringing visibility to various argument and experiences, *Cena, Corpo e Dramaturgia: entre tradição e contemporaneidade* proves to be an important volume for those interested in understanding Brazilian contemporary dance, performance, and theatre through the perspectives of that nation's artists and scholars.

Cláudia Tatinge Nascimento
Wesleyan University

Dutil, María. *Escenarios carcelarios: proyecto cultural teatral “Lito Cruz” en el Servicio Penitenciario Federal*. Buenos Aires: Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la Nación, 2012: 142 pp.

María Dutil nació en La Plata, Provincia de Buenos Aires. Es actriz, bailarina y coreógrafa. Desde 2010 trabaja para el Ministerio de Justicia en el Servicio Penitenciario Federal, dirigiendo el proyecto teatral “Lito Cruz” en las cárceles. Este libro —el primero de la autora— es el relato de los años iniciales de esta experiencia, a la que Dutil y su compañero, el actor Oscar “Lito” Cruz, llegan gracias a una docente de una unidad penitenciaria de Florencio Varela quien, luego de ver su espectáculo *Sueños de Milongueros*, les propone presentarlo en el establecimiento mencionado.

Escenarios carcelarios: proyecto cultural teatral “Lito Cruz” en el Servicio Penitenciario Federal está dividido en tres partes y un anexo; éstas, a la vez, están precedidas por un prólogo y un apartado denominado “Impresiones desde la cárcel”, ambos de la autora. Allí Dutil cuenta cómo llega, en primer lugar, a formar parte del proyecto de teatro en las cárceles y, luego, a la idea de contar esa práctica mediante un libro. La primera parte de su obra, “Cada cárcel es un mundo”, está compuesta por catorce capítulos, presentados de manera teatral: son diez “actos” (en ellos se narra la llegada del proyecto a cada penal), dos “intervalos” (allí se reflexiona sobre elementos propios de la cárcel, como las marcas en la piel y la vestimenta de los reclusos) y una “función suspendida” (en donde se cuenta que Miguel Cantilo iba a brindar un concierto en la Unidad 31 y que este se frustró porque una serie de requisas impidieron que las presas se hicieran presentes). Además, hay un apartado llamado “Fin de la primera parte”, en donde se explica que, mientras el proyecto cultural teatral “Lito Cruz” transitaba su segundo año, comenzaron a llegarles a los actores las cartas de los reclusos que habían visto los espectáculos en 2010 (a quienes se les había pedido que enviaran una opinión al respecto), hecho que los motivó a querer continuar con el trabajo. Varias de estas cartas están transcritas desde el comienzo en el libro, alternadas con el relato. De muchas de ellas también se ven las imágenes originales, que simulan estar pegadas con cinta adhesiva en el texto. También se pueden apreciar fotos de distintos lugares, momentos y personas que formaron parte del proyecto. La segunda parte del libro se llama “El proyecto crece”. Allí se cuenta, en seis capítulos cómo se trabajó para engrosar la labor, tanto en la extensión de la misma (se realizó una gira por cárceles de varias provincias) como en la diversidad artística (a la ya mencionada *Sueños de Milongueros* se le sumaron otras obras enmarcadas en los ciclos “El Teatro y la Historia” y “El Teatro de Humor y la Risa”, que hacen hincapié en los fines más tradicionales del arte dramático: educar y entretener). En la tercera parte, “Entrevistas”, se presentan nuevos testimonios de presidiarios, de actores participantes y de representantes del Sistema Penitenciario Federal, entre ellos el del Ministro de Justicia y Derechos Humanos de la Nación, Julio Alak. Por último, los anexos son eclécticas notas que van desde la historia de

las cárceles en la Argentina hasta la repercusión mediática del proyecto, pasando por la reproducción de *La balada de la cárcel de Reading* de Oscar Wilde y un glosario sobre los términos que se utilizan en prisión. Cierran el libro palabras de Lito Cruz y la biografía de María Dutil.

Escenarios carcelarios: proyecto cultural teatral “Lito Cruz” en el Servicio Penitenciario Federal es una obra simple y conmovedora, que vira constantemente entre el dolor y la esperanza. En este sentido, poder leer de primera mano los testimonios de los presidiarios le brinda eficacia y contundencia. Sin embargo, no es un texto denso o difícil de transitar: las anécdotas divertidas y la gran cantidad de imágenes a color le confieren un estilo ligero y llevadero (aunque, por momentos, parece que le ha faltado una corrección final). Además, más allá de lo estrictamente vinculado al teatro, enriquece observar en él un panorama general sobre las cárceles de la Argentina y sobre el sistema penitenciario que las rige.

Uno de los conceptos más claros que ofrece el libro y que responde, de alguna manera, a la mirada política de la actual conducción del Servicio Penitenciario Federal, es que mejorar la calidad de vida del reo es optimizar la vida de sus familiares, de sus docentes, de los guardias y, en consecuencia, de la sociedad toda. De esta forma, consideramos que dar a conocer el modo en que se trabaja en los penales y, además, realizar nuevas propuestas de integración cultural —como sucede en *Escenarios carcelarios: proyecto cultural teatral “Lito Cruz” en el Servicio Penitenciario Federal*—, son de vital importancia para combatir la estigmatización y los prejuicios, y para profundizar en la ardua tarea de la inclusión social. En este sentido, creemos que esta primera obra de María Dutil es una verdadera joya, ejemplo de la participación activa en la transformación de la sociedad de la que es capaz la cultura.

María Fukelman

CONICET, Buenos Aires, Argentina

Prizant, Yael. *Cuba Inside Out: Revolution and Contemporary Theatre*. Carbondale: Southern Illinois UP, 2014: 160 pp.

In Cuba, since the triumph of the Revolution in 1959, all aspects of life have been intrinsically tied to the revolutionary process, a concept that Yael Prizant explores in the context of the turn of the century and the crises that emerged in and around Cuba and Cuban politics. *Cuba Inside Out: Revolution and Contemporary Theatre* examines the definition of Revolution through theatre in the wake of the collapse of the Soviet Union and the subsequent severe economic crisis that this provoked in the 1990s and beyond, known as the Special Period in Times of Peace.

Prizant's *Cuba Inside Out* is divided into five chapters. The first, “Overture: Cuba and the Evolution of Revolution,” is an introduction that presents a history of Cuba in the twentieth century, interspersed with an account of Cuban theatre from the days of the Taínos. While she does omit some details (such as Fidel Castro's use

of the press—an interesting point within the context of performance studies), Prizant presents a thorough historical background of the political and theatrical context that she will explore in subsequent chapters.

The next three chapters are dedicated to the theatre of a certain region or time period and engage in a close reading of two related plays. Chapter two, “Staging Revolutions: Past and Present Conversations,” analyzes the definition of revolution within the Cuban context by returning to the French Revolution and to Peter Weiss’s *Marat/Sade*. As Prizant points out, this was the play that the Revolutionary forces in Cuba promoted as an appropriate artistic endeavor and is the subject of two Cuban plays of the early twenty-first century. Both of these plays, following Weiss’s example, exploit various layers of meaning, in Prizant’s effective analysis.

Chapter three, “Revolution under Siege: Theatre, Globalization, and the Special Period,” returns to the era of the 1990s and early 2000s with an analysis of two plays written within and about the Special Period and its effects on human relationships. Chapter four, “Revolution from Afar: Cuban American Perspectives,” turns to the diaspora to explore two Cuban-American playwrights and their consideration of exile. Finally, chapter five, “*Para siempre*: Staging the Future” takes advantage of a well-known saying associated with the Cuban Revolution to look ahead and speculate on what will happen in the years to come. Prizant begins this projection with an analysis of the play *Traidor* by Reynaldo Arenas (1986), which considers a transition from Castroism.

Yael Prizant’s intended audience is clearly those who study the theatre history of Cuba, as her bibliography lacks certain literary and critical readings on Cuba and Latin America. Furthermore, those who study Latin American literature may wish for a closer reading of the texts. However, scholars of Cuban cultural studies and history can benefit from her analyses and presentation of key plays from the context of Cuba at the turn of the century. Prizant’s work serves as a valuable contribution to the analysis of the theatrical, social, and political context of island of Cuba at the end of the twentieth century and the beginning of the twenty-first.

Katherine Ford
East Carolina University

Seda, Laurietz, ed. *Teatro contra el olvido*. Miraflores: Universidad Científica del Sur, 2012: 193 pp.

Severino Albuquerque nos recuerda que a través de sus elementos tanto verbales como no verbales, el teatro se presta a la comunicación de la violencia que caracterizaba la realidad de un gran número de países latinoamericanos en las últimas décadas del siglo XX. Basta recorrer los estudios académicos sobre el teatro latinoamericano publicados en los últimos veinte años para afirmar que los teatristas han tomado como una preocupación principal no solo esta violencia, tal como apunta Albuquerque, sino cómo se ha articulado la memoria de ella en épocas posteriores. Sin

embargo, la mayoría de las investigaciones académicas sobre el teatro y la memoria se enfoca en el contexto post-dictatorial del Cono Sur. De ahí que *Teatro contra el olvido* representa una contribución valiosa a la investigación académica del teatro latinoamericano y los estudios de la memoria, pues Laurietz Seda ha propuesto recoger en su antología ensayos que tratan sobre una variedad de países latinoamericanos y momentos históricos. Los once contribuyentes a la colección determinaron individualmente el enfoque de sus ensayos respectivos, escogiendo enfocarse en un dramaturgo o un grupo teatral en particular o dar una visión panorámica del teatro y la violencia en uno o dos países. La variedad de contextos históricos, tipos de violencia analizados y marcos teóricos reunidos en la antología rinde una visión de la temática de la memoria en el teatro latinoamericano que, aunque no es comprensiva —una labor imposible— es a la vez panorámica y enfocada. La colección consta de ensayos que tratan sobre Argentina, Chile, Colombia, México, Paraguay, Puerto Rico, Uruguay y Venezuela. Además, la antología cede un lugar especial al teatro peruano, con cuatro ensayos sobre la dramaturgia menos estudiada de este país cuya guerra interna duró veinte años y causó la muerte de setenta mil personas.

Entre los ensayos que brindan una visión panorámica de la violencia en una tradición teatral al nivel nacional, el de Beatriz Rizk resume la actividad teatral paraguaya durante la dictadura de Alfredo Stroessner, para pasar luego al tema del teatro carcelario durante la dictadura militar uruguaya, con un análisis detallado del uso de la murga en *El gran Tuleque* de Mauricio Rosencof. Roberto Ramos Perea traza la violencia en la sociedad puertorriqueña —y por ende, en su teatro—, desde la cultura taína, pasando por la conquista española y la invasión norteamericana, hasta lo que él describe como “la descomposición social” del momento actual en que la violencia forma parte de la realidad cotidiana. Carlos Dimeo presenta un análisis del teatro venezolano de los años 60 y 70, un periodo experimental en el que en ocasiones la violencia era representada de forma explícita y en otros momentos surgía al denunciar la injusticia y la opresión. En uno de los cuatro ensayos dedicados al teatro peruano, Carlos Vargas-Salgado delinea la presencia de la violencia en el teatro de ese país durante la guerra interna, ofreciendo así un contexto amplio y útil para los otros tres ensayos que tratan sobre Perú.

De éstos, el de Anne Lambright utiliza las ideas de Pierre Bourdieu sobre el cuerpo biológico como memoria social, para enfatizar el uso del cuerpo femenino como herramienta de resistencia en *Contraelviento* y *Antígona* del Grupo Cultural Yuyachkani. Rubén Quiroz Ávila hace un análisis detallado de *Respira* de Eduardo Adrianzén, una obra que indaga el impacto de la guerra interna a través de la descomposición de una familia de clase media. Finalmente, Andrea Catania propone una definición del teatro de la memoria dentro del marco peruano. Catania distingue el teatro de la memoria del teatro histórico, puesto que aquello privilegia los recuerdos individuales sobre la versión más global de eventos pasados. En contextos en los cuales los gobernantes manipulan la narración de información histórica, Catania explica que el teatro de la memoria sirve como medio de protesta.

Como Catania, María Mercedes Jaramillo llama la atención a la importancia de las historias privadas para rellenar los huecos que caracterizan la historia oficial. Jaramillo lleva a cabo su análisis en base a las obras colombianas *La siempreviva* de Miguel Torres y *Mujeres en la guerra* de Carlota Llano, y resalta cómo el entrelazar momentos de la vida privada con momentos históricos en las obras funciona como una especie de terapia colectiva para su público. Enfocándose en la época postdictatorial chilena, Sarah Misemer analiza cómo la obra *Orfandad* de Marco Espinoza Quezada hace uso de la familia para comunicar los efectos de la tiranía a nivel tanto personal como político. Gail Bulman hace un estudio del uso de color en *Potestad* de Eduardo Pavlovsky, *Desdichado deleite del destino* de Roberto Perinelli y *Mi vida después* de Lola Arias, y señala cómo esta técnica busca abordar el tema de la última dictadura militar argentina sin caer en la repetición. Manuel Talavera Trejo examina el rol de la violencia en la tetralogía *Las armas blancas* de Víctor Hugo Rascón Banda, así como en otras tres obras del dramaturgo mexicano, y argumenta que “el empleo irracional de la fuerza” en los actos, palabras y pensamientos de los personajes busca incitar en el público una mirada reflexiva.

Además de los once ensayos críticos reunidos en la antología, ésta cuenta con la obra de teatro *¿Te duele?* de César Brie (Argentina/Bolivia), cuya temática principal de la violencia doméstica nos recuerda que la violencia no existe sólo a nivel político o nacional. La obra, creada para un teatro de escenario central, representa el ambiente antagónico del hogar como un *ring* de boxeo que, después de que la pareja recién casada entra en él, se vuelve un espacio cerrado sin escape. Los elementos verbales de la obra también son claves para expresar los efectos destructivos de la violencia. El diálogo entre los dos protagonistas, aunque desde el comienzo se aleja de la tradición realista, se deteriora ahora en mutuos insultos, ahora en lenguaje ininteligible. A la vez, la cualidad poética de los discursos comunica la enajenación creciente entre los cónyuges. El uso de origamis en la forma de niños, que son arrojados de un manotazo por el padre, deja constancia de los efectos diacrónicos del abuso doméstico.

En resumen, en *Teatro contra el olvido*, Laurietz Seda ha hecho un aporte de suma importancia al estudio de la violencia y su manifestación en el teatro latinoamericano al expandir el enfoque más allá del Cono Sur. En particular, la inclusión de ensayos sobre el teatro peruano en la antología le ofrece al lector ya familiarizado con los estudios de la memoria, la oportunidad de informarse sobre las contribuciones únicas de una tradición teatral que ha recibido relativamente poca atención académica. De la misma manera, la incorporación novedosa de la obra de teatro *¿Te duele?* con su temática de la violencia doméstica nos desafía a acercarnos al tema de la violencia desde una perspectiva amplia.

Ariel Strichartz
St. Olaf College