

## Book Reviews

**Figueroa Acevedo, Cristian y Astrid Quintana Fuentealba, coords. *V Congreso Internacional de Dramaturgia Hispanoamericana Actual*. Valparaíso, Chile: Universidad de Valparaíso, 2013: 261 pp.**

Los días 2, 3 y 4 de mayo de 2013 tuvo lugar el V Congreso Internacional de Dramaturgia Hispanoamericana Actual. Por primera vez, la organización estuvo a cargo de la Carrera de Teatro de la Universidad de Valparaíso (Chile) en conjunto con el equipo de Puerto Dramaturgia. En este encuentro, que convoca tanto a los hacedores del campo teatral como a investigadores y teóricos, se desarrollaron diversas actividades que hoy se publican en este volumen. No obstante, cabe destacar que el encuentro contó también con puestas en escena, semimontados y conversatorios, que por su propia ontología no han sido incluidos en la publicación.

La unidad está dada por la problematización del concepto y del análisis de la dramaturgia contemporánea (siglos XX y XXI), ya sea a través del análisis de poéticas específicas, o de discusiones conceptuales con respecto a la noción misma de dramaturgia. Pese a esta unidad, la heterogeneidad de abordajes y metodologías aporta una riqueza que permite pensar las características del campo teatral latinoamericano. Es decir, permite considerar el campo en la dialéctica nación-región. En este sentido, resulta central la figura homenajeada en el Congreso, José Ricardo Morales (Chile-España), un hombre que aúna teoría y praxis, a la vez que liga al viejo y al nuevo continente. Asimismo, se contó con tres invitados especiales: Marco Antonio de la Parra (Chile), Jorge Dubatti (Argentina) y Carlos Pacheco (Argentina).

Como se mencionó anteriormente, la diversidad de escrituras y presentaciones de los trabajos es la gran característica del Congreso y de las Actas que aquí se publican. Los primeros cuatro escritos, a cargo de Cristian Figueroa Acevedo, Roberto Matamala Elorz, Astrid Quintana Fuentealba y Nadia González Barría, todos ellos pertenecientes a la Comisión Organizadora, dan cuenta de esta particularidad. También, esta edición cuenta con un registro fotográfico del evento, sumamente valioso, en excelente calidad, que le aporta otra característica distintiva y original a la publicación.

Con respecto a las intervenciones, en el caso de Jorge Dubatti tuvo la modalidad de Clase Magistral. Allí, desde el marco teórico que aporta la Filosofía del Teatro, se identifican y cuestionan los conceptos de drama, dramaturgia, texto dramático, poética dramática y notación dramática. El estallido teatral que sobrevino después de la Segunda Guerra Mundial y que continúa en el presente obliga a superar el viejo concepto del dramaturgo como aquel escritor que, en su despacho y frente a la hoja en blanco, es el responsable de la creación de un texto cuyo destino es ser llevado a escena. Las nociones de actor creador, creación grupal y escritura escénica, por ejemplo, si bien son novedosas, dan cuenta de una serie de fenómenos que se retrotraen a los orígenes del teatro occidental y que el mundo contemporáneo retoma con sus propias reglas. El pensamiento y debate sobre estos conceptos aporta al análisis y la sistematización del nuevo campo teatral mundial.

Seguidas de ésta se realizaron las mesas de ponencias que dieron cuenta del panorama del teatro latinoamericano. Pablo Dubott Cáceres aborda la dramaturgia de Gabriel Calderón y el problema de la memoria. Javiera Larraín George trabaja la concepción biodramática de Lola Arias, mientras que Sonia Jiménez extiende este estudio a los trabajos de Vivi Tellas y Beatriz Catani. Asimismo, Camila Le-Quene propone la noción de semi-documental para estudiar las obras que trabajan sobre textos y fuentes históricas. Marcela Saíz Carvajal problematiza la dramaturgia de Guillermo Calderón a través de la crítica de los imaginarios sociales. Inés Stranger Rodríguez analiza el proceso de creación de *Murmuraciones acerca de la muerte de un juez* de Gustavo Meza. Juan Pablo Amaya considera las obras de Manuela Infante y Sergio Rosas a partir del principio de incertidumbre de Heisenberg. Lorena Saavedra, desde la noción de dramaturgia performática, estudia la producción del grupo La Turba. En esta misma línea, Oriana Martins teoriza sobre la dramaturgia de actor en vínculo con las teorías de Richard Schechner, y Tomás Henríquez Murgas estudia *Celebración* de Teatro Público, así como Patricia Artés Ibáñez aborda la modalidad de creación colectiva de dicho grupo. Macarena Cruz analiza *Las niñas arañas* de Luis Barrales desde la tensión dialéctica interna de la obra, del mismo modo que Viviana Pinochet Cobos lo hace con *El thriller de Antígona y Hnos. S.A.* de Ana López Montaner. A través de la noción de etnotexto, Verónica Valenzuela Pardo realiza una aproximación crítica a *Elogio de la catástrofe* de Roberto Matamala.

Tanya Durán Poblete representa uno de los fascinantes casos de creadora-investigadora; ella analiza el proceso de creación de la obra *Hito tripartito*, desde la particularidad de su propuesta y su vínculo con Iberescena. Marco Trigo Tapia se dedica al análisis del teatro de Artaud, Brecht, Shakespeare y el teatro rapsódico en su vínculo con la dramaturgia de Valparaíso. Vjera Milosevic Milic estudia la obra *Rey planta* de Manuela Infante desde el uso del cuerpo en la escena. Carolina Díaz aborda la dialéctica entre dramaturgia escénica y producción de memoria nacional a partir de las obras de Juan Claudio Burgos. Edda Navarro Frozzini, en la misma línea de análisis performativo, aborda el problema de género en *El Apocalipsis de mi vida*

de Alexis Moren, así como Leonardo González Torres lo hace con el problema de la adaptación en *Taská* de Eduardo Pavez Goye. Miriam Álvarez analiza la dimensión política de las prácticas escénicas mapuche en Argentina. Sebastián Cárez-Lorca sistematiza la nueva dramaturgia chilena y sus modelos de producción.

Como se evidencia en este resumen, la multiplicidad y el cruce de miradas son las grandes características unificadoras y diversificadoras a la vez. Chilenos estudiando a argentinos, argentinos estudiando a peruanos, mexicanos estudiando a uruguayos. Los ejemplos se multiplican y amplían, reconfigurando la cartografía de la dramaturgia y los estudios dramáticos en Latinoamérica.

*María Natacha Koss*  
*Universidad de Buenos Aires*

**Brie, César. *Teatro I y Teatro II. Presentación de Jorge Dubatti. Estudio crítico y edición de Marita Foix. Buenos Aires: Editorial Atuel Teatro, 2013: 198 pp.***

*Teatro I y Teatro II* reúnen una muestra relevante de la producción dramática de César Brie, producida en Argentina, Italia y, fundamentalmente, en Bolivia, junto al Teatro de los Andes entre 1991 y 2008. *La Iliada, Otra vez Marcelo, En un sol amarillo* y *Las abarcas del tiempo* forman parte del primer volumen. El segundo lo completan *La Odisea, ¿Te duele?, Sólo los giles mueren de amor, El mar en el bolsillo* y *El grito de Alcorta*.

La obra integral de Brie, tal como afirma Dubatti en el prólogo a la edición, constituye uno de los casos más fecundos para pensar el fenómeno de contacto, encuentro y multiculturalidad del teatro argentino con el teatro de Latinoamérica y el mundo. Brie (actor, director, dramaturgo y pedagogo teatral) ha vivido una intensa trayectoria signada por el trabajo en el teatro de grupo: sus primeras experiencias junto a La Comuna Baires (colectivo teatral con el que se exilia en Italia, en 1974); el Teatro Tupac Amaru (en Milán, junto a Gian Paolo Naly, Dolly Albertin y Yura Simonato); el grupo internacional Farfa, parte del Odin Teatret (en Dinamarca, con Iben Nagel Rasmussen) y, en Yotala, Bolivia, la experimentación sostenida durante casi dos décadas con el emblemático Teatro de los Andes. En vínculo estrecho con cada uno de estos recorridos artísticos, los textos que componen esta edición no dejan de revelar los tránsitos y desplazamientos de la propia obra de Brie.

Desde una poética migrante y transcultural, elaborada en la mezcla, las influencias diversas, el encuentro cultural y la fusión estética, los textos de Brie escriben una nueva memoria colectiva (reservorio de orígenes, identidades, culturas) donde se organiza el territorio en el que los relatos, con tiempos y contextos de procedencia diversa, se unifican y relocalizan en la tensión del presente. Los textos clásicos adoptan en Brie la urgencia de un marcado signo contemporáneo.

Los casos de reescritura de *La Iliada* y *La Odisea* transgreden la mirada canónica y normativa para reorientar el abordaje del texto homérico desde la problemática específica de la emigración en Latinoamérica. De este modo, Brie interviene la partitura clásica para extraer fragmentos que se incluyen en otro entramado cultural. El interrogante sobre cómo narrar el horror histórico vuelve una y otra vez. La voluntad testimonial que imprimen estos textos se une a una voluntad estético-política, la de la construcción de materiales formalmente novedosos, que escapan de toda intención didáctica-escénica y, en repetidos pasajes, rompen con el plano naturalista-representacional.

La poética de Brie, en este sentido, articula una doble inscripción ética y estética, que involucra no solo una irradiación política centralizada en el orden temático (genocidio indígena, inmigración, violencia de género, derechos humanos) sino una búsqueda transgresora de experimentación con los dispositivos formales. Una dramaturgia marcada por el tema de la memoria, que a la vez insiste en la pregunta acerca de cómo escribir sobre la memoria. Su obra se tensa en la confrontación armónica entre el documento y la ficción, la Historia y la estética, las leyes del acontecimiento y las leyes del relato. El espesor de estas operaciones dramaturgicas puede medirse, entre otras, en *El grito de Alcorta* (basada en la rebelión agraria de 1912 en el sur de la provincia de Santa Fe); *Otra vez Marcelo* (Ministro de Minas del presidente Ovando en 1969 y redactor del decreto de nacionalización del petróleo); y *En un sol amarillo* (evocación del terremoto de Bolivia, el 22 de mayo de 1998).

El autor asume que sus materiales intentan unir lo aparentemente inconciliable: la vanguardia con el teatro popular. El teatro de Brie se arma a partir de un universo instrumental abierto, en tanto objeto de mezcla, fusión y cruce para la construcción de una realidad multicultural. Los textos del corpus configuran un minucioso trabajo cultural articulado en la mezcla de una suma de saberes teatrales de corte occidental con las fuentes culturales andinas. En palabras del autor: “La mezcla de razas, culturas, usos, las migraciones siempre crearon nuevas formas expresivas y musicales. Si bien se perdieron cosas antiguas, aquello que surgió del encuentro y de la mezcla fue la forma con la que el hombre de hoy se expresa: hijo de su condición y experiencias, con la memoria abierta a lo que fue y la mente proyectada hacia adelante” (200).

Los volúmenes se completan con un minucioso estudio de la especialista Marita Foix, que incluye una detallada cronología artística, lineamientos de la poética del grupo Teatro de los Andes, un análisis crítico de la producción de las obras, y una entrevista exclusiva al autor.

Por último, la potencia de la escritura de César Brie no deja de anunciar, a través de esta publicación, una experiencia futura: la circulación de estos textos encarnados en otros cuerpos, en otros montajes, en otros grupos teatrales, como un modo de seguir multiplicando su teatro por otros escenarios del mundo.

**Cox, Victoria y Nora Glikman. *Presencia del “inglés” en el teatro y el cine argentinos: de los orígenes a Malvinas*. Buenos Aires: Corregidor, 2011: 141 pp.**

El teatro y el cine han sido siempre los catalizadores de la sociedad y Argentina no es una excepción a esta regla. *Presencia del “inglés” en el teatro y el cine argentinos: de los orígenes a Malvinas* de Victoria Cox y Nora Glikman examina someramente la presencia del personaje inglés —entendido como británico, galés, escocés o irlandés— en el cine y teatro argentinos durante dos periodos fundamentales de la historia: la transición de los siglos XIX y XX y el cambio de dictadura militar a democracia en los años setenta y ochenta del siglo XX, después de la denominada Guerra Sucia argentina (1976-1983).

A partir de la segunda mitad del siglo XIX, el gobierno argentino, bajo la consigna “gobernar es poblar”, abrió las puertas a la inmigración extranjera. Basándose en un criterio racista, el gobierno quería promover la inmigración para implantar en la “nueva” nación valores ingleses, franceses, norteamericanos y europeos del norte. Como resultado, la población aumentó de 1.736.923 habitantes en 1869 (primer censo nacional) a 7.885.237 habitantes en 1914 (tercer censo nacional). La mayoría de los inmigrantes eran italianos y españoles; pero, en menor número, franceses, árabes, turcos, judíos, griegos, alemanes e ingleses también se trasladaron al sur del mundo. Las grandes diferencias entre el inglés y los otros inmigrantes era que éste ocupaba una posición social, económica y cultural especial; ya existía una relación comercial sólida entre Argentina e Inglaterra y el modelo económico argentino se basaba en el inglés. Su posición privilegiada le permitía cubrir sus necesidades materiales dentro de su propia comunidad sin tener que relacionarse con otros, acción que generaba críticas en los nativos quienes lo veían como insociable y desconsiderado. Debido a ello, se producía un antagonismo claro y los ingleses suscitaban recelo, antipatía, desconfianza y envidia.

Las autoras señalan que las obras de teatro no solo retratan la figura del inglés sino que igualmente reflejan el efecto de las representaciones del poder inglés en la Argentina en la libra esterlina, los bancos, los ferrocarriles, los periódicos y las instituciones sociales.

El texto está dividido en cinco capítulos. El primero empieza analizando la figura del inmigrante en el género chico criollo, en el cual abundan los estereotipos del inglés, de sus instituciones sociales y las tensiones provocadas por la convivencia de distintas colectividades étnicas. En esta parte se puede apreciar, además, el impacto que el capital inglés y la destreza tecnológica de sus inmigrantes ejercieron en el desarrollo de la modernidad argentina. El segundo capítulo examina la figura del payaso —el clown inglés— también en el género chico criollo, piezas teatrales que permiten vislumbrar la importancia del circo nacional y la reacción de los integrantes de la nueva clase urbana a los abruptos cambios sociales y la crisis económica de los años 30. El tercer capítulo muestra cómo la expansión del ferrocarril y la

importación de la tecnología se vieron reflejadas en el género chico criollo en obras como *Don Quijote en Buenos Aires* de Eduardo Sojo, *Don Quijano de la Pampa* de Carlos Mauricio Pacheco y *El sindicato Treifist* de Florencio Parravicini. En el cuarto capítulo se analizan cuatro obras del teatro argentino “serio” en orden cronológico. Dos de ellas —*La tercera invasión inglesa* de Pondal Díaz y Carlos Alberto Olivari, que influencia a las otras tres, y *El inglés* de Juan Carlos Gené— escrutan el impacto territorial, político y económico de las Invasiones Inglesas de 1806 y 1807. Las otras dos —*Del sol naciente* de Griselda Gambaro y *Las Malvinas* de Osvaldo Guglielmino— muestran la teatralización del conflicto argentino-inglés por las Islas Malvinas. El último capítulo presenta cuatro películas, también en orden cronológico, que descubren la herencia colonial británica y el conflicto de las Malvinas —*Miss Mary* de María Luisa Bemberg, *Los chicos de la guerra* de Bebe Kamin, *La deuda interna* de Miguel Pereira y *Fuckland* de José Luis Marques. Tanto las obras teatrales como las películas exhiben el efecto de la penetración imperialista inglesa sobre el territorio argentino e invitan al espectador a reflexionar sobre los hechos.

El libro de Cox y Glikman recorre la relación histórica de amor y odio anglo-argentina en el teatro y en el cine, y en ese sentido es un aporte literario válido e importante. Considero esencial la exposición de la figura del inglés en el género chico criollo, aspecto poco analizado por la crítica, aunque debo señalar que me habría gustado que se hubiera analizado más extensivamente el cine en general y las dos últimas películas en particular.

María Teresa Sanhueza  
Wake Forest University

**Diéguez, Ileana. *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Córdoba, Argentina: Ediciones DocumentA/Escénica, 2013: 289 pp.**

Ileana Diéguez es una de las referencias fundamentales de la investigación teatral y artística en Latinoamérica. Nacida en Cuba y radicada en México hace más de dos décadas, Diéguez demostró con su libro *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política* (Buenos Aires, 2007) la productividad de las tensiones entre arte y vida en las manifestaciones políticas, las marchas, los “escraches”, el nuevo teatro documental, las instalaciones, el arte callejero y el biodrama en diversos países latinoamericanos. Luego sorprendió con *Cuerpos exPuestos. Prácticas de duelo* (Universidad Nacional de Colombia, 2009), cuaderno sobre la espeluznante teatralidad de la guerra de los narcos. Ahora es el turno de otro gran acontecimiento: la publicación de su nuevo libro, *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*, editado en la ciudad argentina de Córdoba por DocumentA/Escénica, al cuidado de Gabriela Halac.

En *Cuerpos sin duelo*, Diéguez afirma que la experiencia del dolor que produce la violencia en Latinoamérica es asumida tanto por ritos sociales como por el arte a

través de sus representaciones. El libro es un análisis agudo de las formas y de los límites de la representación del dolor, el luto y el duelo, con fundamentos teóricos en la estética, la filosofía, la sociología, la antropología y el testimonio, y estrechamente ligado a la experiencia de la autora en México. El ensayo se abre con una página autobiográfica que marca el *pathos* de la investigación: “Recuerdo, era exactamente octubre de 2008, llegaba al aeropuerto de la ciudad de México. Regresaba de Colombia, de un viaje cargado de experiencias difíciles, con el cansancio y el dolor encriptados en mi cuerpo. Al pisar tierra mexicana, mi memoria viajó a Puerto Berrío, en el Magdalena Medio —el lugar de donde venía—, donde la gente renombra las tumbas de NN, y agradecí tener siempre este puerto de regreso, el espacio donde ha sido posible reinventarme la vida” (15).

“Pero en esos últimos meses de 2008, en México, se había disparado estrepitosamente la visibilidad de la violencia con el avance estrepitoso de muertes, impunidades, dolores y cuerpos sin duelo” (15). Diéguez concluye: “Unos pocos años después somos parte de un país devastado por la muerte, hemos llegado a casi cien mil muertos, más de veinte mil desaparecidos, miles de desplazados y personas aterrorizadas por el miedo, traumadas por el dolor, por la pérdida violenta de sus seres queridos, y por la imposibilidad de dar sepultura a sus muertos” (16). Sin duda este libro está escrito bajo el signo de la figura de Antígona, pero Diéguez se pregunta: ¿cómo se hace un entierro sin cuerpo?, ¿puede el arte asumir el lugar de ese cuerpo?

*Cuerpos sin duelo* formula algunos de los interrogantes más acuciantes del presente latinoamericano, y los responde con solidez teórica, firmeza ética y estrechamiento emocional. ¿Cómo se representa artísticamente el dolor? ¿Cómo se hace del dolor individual una experiencia colectiva? ¿Cómo trabaja el arte en tanto dispositivo de estimulación de la memoria? ¿Qué efecto social alcanza la justicia artística en contextos de violencia e injusticia social? ¿Cumple el arte una función luctuosa? “Prácticas como las de las Madres de Plaza de Mayo, las Madres de la Candelaria, las madres y familiares de las mujeres desaparecidas y asesinadas en el Norte de México, eran acciones específicamente vinculadas a duelos irresueltos. Las prácticas de duelo están inevitablemente vinculadas a acontecimientos de muerte violenta que imposibilitan la recuperación del cuerpo y la realización de ritos fúnebres, dejando incluso fuertes traumas en torno al acontecimiento real de la muerte” (26). Diéguez señala que la suya “no es una escritura sobre la violencia, sino una reflexión sobre el modo en que la violencia ha penetrado las representaciones estéticas y artísticas, ha transformado nuestros comportamientos y visualidades en el espacio real, ha intervenido los cuerpos y generado una nueva construcción de lo cadavérico, y se ha apropiado de procedimientos simbólicos y representacionales para producir y transmitir mensajes de terror” (30).

¿Corresponde que el arte dé cuenta de la violencia y el horror? ¿No los multiplica? Diéguez señala que el arte tiene la capacidad de permitirnos mirar las “imágenes-Medusa”, retomando el mito de aquel antiguo ser al que no se podía mirar de frente. “Mirar, aunque sea oblicuamente, nos devuelve una posibilidad de acción ante aquello

que pretendía paralizarnos” (48), dice Diéguez. Con palabras del periodista colombiano Hollman Morris, afirma que es necesario “revelar abiertamente la violencia para poder combatirla” (49). Diéguez cree en la necesidad de “desmontar lo irrepresentable” (53), porque, se pregunta: “¿Qué legitiman las posturas de lo irrepresentable? ¿Qué monumentos siguen construyendo mientras silencian otras ruinas?” (53). Hace falta “mostrar la barbarie” (56). Es parte esencial de la responsabilidad del artista.

En esta encrucijada Diéguez analiza la Marcha Nacional por la Paz convocada por el poeta Javier Sicilia en México, las fotografías de las narcofosas mexicanas en San Fernando, la acción de familiares de desaparecidos colombianos que “renombran” las tumbas NN en Puerto Berrío, así como obras del peruano Edilberto Jiménez, del mexicano Gustavo Monroy y de ex combatientes colombianos reunidos en la muestra *La guerra que no hemos visto*. También, las estrategias para escenificar las muertes violentas como manifestaciones del “necropoder” de los cárteles mexicanos, el “necroteatro”, “un teatro del horror”. Otros de los artistas estudiados son Alfredo Márquez, Ángel Valdez, Carlos Aguirre, Rosa María Robles, Álvaro Villalobos, Juan Manuel Echevarría, Rosemberg Sandoval, Tamara Cubas, Erika Diettes, Gabriel Posada y muchos más. Con inteligencia, Diéguez cruza el análisis de las acciones sociales con el de las artísticas, y le interesan a la par las producciones de artistas plásticos, fotógrafos, performers, bailarines y coreógrafos.

Es muy relevante la forma en que Diéguez se apropia del pensamiento del psicoanalista Jean Allouch (*Erótica del duelo en tiempos de la muerte seca*, Buenos Aires, Literales, 2006) en tanto cuestionamiento de la teoría freudiana del duelo: no puede haber olvido del duelo, ni sustitución, porque la pérdida del acontecimiento se realiza sin compensación alguna, es pérdida “a secas” (Allouch, 2006: 9). Ileana Diéguez, en *Cuerpos sin duelo*, analiza la teoría de Allouch y sintetiza: “El duelo, en opinión de Allouch, no puede ser reducido a un *trabajo*. Sumándose a la crítica realizada por Philippe Ariès, según la cual ‘Duelo y melancolía’ [de Sigmund Freud] prolonga una versión romántica del duelo, Allouch pone en duda el poder sustitutivo del nuevo objeto que hará olvidar el ‘objeto perdido’ [...] Y pone como ejemplo de esa no sustituibilidad la resolución de Antígona —citada por Lacan en sus seminarios de mayo y junio de 1960— negándose al reemplazo del objeto de su amor y de su dolor” (176). El duelo “se acompaña de una transformación de la relación con la muerte” (Allouch, 2006: 333) que, como afirma Diéguez, constituye “un *acto* que deja al deudo habitado por sus muertos” (177). Retomemos la palabra de Diéguez sobre el pensamiento de Allouch: “Esta noción de duelo que propone Allouch también está en deuda con Kenzaburo Oé [*Agwil el monstruo de las nubes*, de *Dinos cómo sobrevivir a nuestra locura*], para quien el duelo no es reemplazar al muerto sino cambiar su relación con él, sacrificando algo. El duelo es entonces como un acto —ya no un trabajo— que reconoce una pérdida sin compensación alguna, pues el duelo no es perder ‘un objeto’, sino ‘perder a alguien perdiendo un trozo de sí’ (Allouch, 2006:401), en el sentido de que el muerto se va llevándose un pequeño

trozo de los que siguen viviendo” (177). ¿Tendrá que ver la singularidad del teatro de Buenos Aires, sus poéticas, la fuerza de sus convivios, la valoración del teatro como patrimonio, el clima teatral, con la aceptación de base de esa transformación de la relación con la muerte? El teatro de la Postdictadura argentina está poblado de muertos y de alguna manera la asistencia al convivio y la relación con el teatro como cultura viviente ayuda a asumir la experiencia del duelo y a transformar la relación con la muerte. Como dice el espectáculo *Postales argentinas* y buena parte del teatro de Ricardo Bartís, la Argentina “ha muerto” en la dictadura, la mató la dictadura, ya no existe o al menos ya no podrá ser la misma, y el gran acto de ratificación ritual de nuestra existencia es la teatralidad desde el cuerpo viviente. Por eso la Argentina se transforma en una especie de laboratorio de teatralidad social en la Postdictadura: para sostener que mientras los cuerpos viven, seguimos viviendo, y a la vez sostener desde la relación cultura viviente-muerte el duelo por el “país muerto”. El teatro asume la muerte de/en la Argentina, y de alguna manera la transforma en el acto del duelo. La Argentina renace en la autoafirmación de la cultura viviente, de allí el sentido raigal que constituye al convivio en acontecimiento político. Más allá del campo artístico que analiza, *Cuerpos sin duelo* estimula una reflexión nueva, insoslayable, sobre la sociedad y el arte latinoamericanos.

*Jorge Dubatti*  
*Universidad de Buenos Aires*

**Gidi, Claudia. *Juegos de absurdo y risa en el drama*. México D.F.: Ediciones sin nombre, 2012: 108 pp.**

Ríe, ríe,  
 aunque tengas pena,  
 sólo ríe, ríe,  
 ríe como hiena,  
 sólo ríe, ríe,  
 aunque no se pueda,  
 sólo ríe, ríe,  
 lleno de problemas,  
 agobiado y sin hogar

– CUCHO LAMBRETTA, *31 minutos*

Dentro de la colección *Relámpago la risa*, punto de difusión de ensayos originales que indagan sobre la presencia de la risa en la historia de la filosofía y la literatura, encontramos el ensayo “Juegos de absurdo y risa en el drama”, una propuesta de Claudia Gidi, que nos invita a explorar la particular faceta que el fenómeno de la risa adquiere dentro del Teatro del Absurdo.

Cinco son los principales objetivos de su autora: identificar algunos momentos significativos del arte dramático en que resulta esencial la intervención de elementos del absurdo, repasar algunas de sus filiaciones filosóficas (especialmente su conexión con el existencialismo), lograr una caracterización abarcadora del Teatro del Absurdo como fenómeno artístico, sondear cómo se manifiesta este teatro dentro de la tradición hispanoamericana y defender la risa como elemento central en la configuración dramática del absurdo de posvanguardia.

Todo comienza con la etimología de la palabra “absurdo”, que ligada a la sordera, sugiere algo incomprensible. De ahí que lo absurdo se haya convertido en un medio para construir universos alejados de la visión dominante, racional y perfectamente lógica. Es en virtud de esta distancia como adquiere, en gran parte, su carácter liberador.

Luego de haber identificado personajes del arte dramático en los que la intervención del absurdo es evidente, como mimos, bobos, tontos y graciosos de los siglos XVI y XVII, o como Arlequino y Trufaldino de la *Commedia dell'arte*, Gidi se detiene en los antecedentes directos del teatro del absurdo: la célebre farsa *Ubu rey*, de Alfred Jarry, estrenada en 1896, y la *Patafísica*, obra del mismo autor, donde se determina que “si el pensamiento es incapaz de hacernos comprender los asuntos más esenciales, como la muerte, se puede concluir que la razón es, en sí misma, absurda y ridícula” (20).

Además de los precursores del teatro del absurdo que encontramos en las vanguardias artísticas del siglo XX (especialmente en el dadaísmo y en el surrealismo), Gidi señala también a Antonin Artaud y a Luigi Pirandello como dramaturgos esenciales en este proceso que culmina con el estreno de *La cantante calva* de Ionesco, en 1950. En su repaso de las filiaciones filosóficas que rodean a este fenómeno, Gidi parte de un cuestionamiento básico: “¿Qué es lo irracional?”, pues en el ámbito filosófico existen dos caminos para resolver esta incógnita: por un lado, el de quien desconfía de la razón como medio para comprender al ser humano y valida como fuentes de conocimiento la fe, el sentimiento, la intuición; y por otro, el de quien encuentra una falta de sentido racional en la existencia que, por lo tanto, puede calificarse de absurda.

Así, tras revisar someramente las posturas de Schopenhauer, Kierkegaard, Nietzsche, Sartre y Camus se observa que, en general, la discusión filosófica en torno al absurdo de la existencia humana está marcada por los tonos sombríos del dolor y la angustia; y por lo tanto, se encuentra alejada de cualquier manifestación lúdica, lo que conforma una gran diferencia entre la concepción de absurdo que describe la filosofía y aquella que desarrollan los dramaturgos, pues para estos el absurdo constituye una visión de mundo que se articula mediante la risa y el juego (49), razón por la cual sus propuestas estéticas se alejan de la argumentación lúcida de los existencialistas para sumergirse en el sinsentido de la condición humana a través de recursos artísticos como la fragmentación, el *nonsense* y la libre asociación verbal o la parodia, entre otras.

La autora ha dedicado a *La cantante calva*, *La lección* y *El rinoceronte*, de Ionesco, el espacio suficiente para caracterizar, en términos generales, este teatro de

posvanguardia. Para dar cuenta de la cosmovisión que se construye desde lo absurdo, Gidi se detiene a observar la recepción que tuvo dicho fenómeno, particularmente la emblemática obra *Esperando a Godot* de Beckett pues, como señala la autora, no debemos olvidar que “la experiencia artística no necesariamente requiere de certezas intelectuales, ni se dirige siempre a la lógica racional. Es una experiencia en sí misma estremecedora que —cuando resulta de un arte verdadero— deja una huella sensible en quien la vive” (70).

Cuando la discusión sobre las propuestas escénicas del absurdo se traslada a territorio hispanoamericano, la investigadora muestra cómo las observaciones de la crítica se vuelven diversas y, en algunos casos, contradictorias, pues van desde negar rotundamente la existencia de un teatro del absurdo en Hispanoamérica hasta el reconocer la existencia de un teatro que se desarrolló de forma no subsidiaria sino a la par de la propuesta europea. En este capítulo se recupera y vincula la labor crítica de autores como Zalacaín, Quackenbush, Lobato Morchón, Jerez Farrán y George Woodyard con la dramaturgia del chileno Jorge Díaz y la del cubano Virgilio Piñera. La autora afirma que “en nuestro continente existe, sí, una dramaturgia que comparte muchos de los rasgos caracterizadores del teatro del absurdo europeo, pero que juega también con elementos de lo grotesco y que pone en escena las preocupaciones no sólo filosóficas propias de su época, sino que también se ocupa de los problemas específicos de nuestras realidades sociales” (85). Pero deja muy claro que la investigación de la propuesta escénica del absurdo en el continente americano todavía tiene muchos pendientes que deberán resolverse para lograr un panorama abarcador de este fenómeno dramático.

Finalmente, Gidi reflexiona acerca del papel que la risa desempeña sobre el escenario del absurdo a partir de dos objetivos: sopesar su presencia para perfilar los tonos en que se manifiesta y defender que se trata de un elemento fundamental, en tanto que fuerza organizadora, de este tipo de teatro. La risa en el teatro del absurdo no es, para la autora, sólo “una risa amarga [...] que nace de la desesperación y del sinsentido de la vida” (91), sino también un acto vital de rebeldía. Razón por la que esta risa —a pesar de tener origen en la desesperanza— puede resultar liberadora en la medida en que despierta el espíritu y moviliza la conciencia.

Sea como sea, la risa del absurdo va más allá de la que provoca la bufonada, pues supone en el espectador un momento de reflexión, como Claudia Gidi nos lo hace ver de forma tan clara y amena en *Juegos de absurdo y risa en el drama*. Y todo parece indicar que, mientras no alcancemos la utopía del mundo feliz, habrá desencanto y atrocidades que incentiven a los dramaturgos a seguir experimentando con las posibilidades del absurdo.

Tania Balderas  
Helen Parkhurst College

**Malcún, *Los muros y las puertas en el teatro de Víctor García*. Prólogo Carlos Pacheco. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, 2011: 206 pp.**

Este libro nos acerca al universo de Víctor García, el artista que disloca muros y puertas de la escena teatral. Su autor, Juan Carlos Malcún —escenógrafo, docente e investigador— dirigió el proyecto CIUNT (Consejo de Investigaciones de la Universidad Nacional de Tucumán) “Víctor García trayectoria, pensamientos y creación de un revolucionario del teatro”. La publicación, resultado de quince años de investigación, trasunta la mirada de un hombre de teatro de vasta trayectoria enriquecida y, éste no es un dato menor, con la de su condición de arquitecto y especialista en espacio escénico.

Malcún reniega de los saberes parcializados. Más bien pone el acento en la interrelación del sujeto con su contexto. Esto se hace evidente a lo largo de los diez capítulos que articulan el trabajo de Víctor García (San Miguel de Tucumán 1934, París 1982) con las condiciones políticas y culturales de los países donde el creador desarrolló su actividad. En 1962, el joven director argentino deja el país en circunstancias del golpe militar que derrocara a Frondizi. Una serie de testimonios personales muestran el contraste entre el reconocimiento mundial del creador y la persecución dentro de su propio país.

El capítulo 2, en el que se expone su estética y su trayectoria, es un eje fundamental de este texto. Allí se despliega una línea del tiempo: los tiempos de Tucumán (1945/1957), los que transcurren entre Buenos Aires y Brasil (1957/1962) y los años finales en el mundo (1962/1982). Las experiencias tempranas tienen a Tucumán y Salta como escenario, lugares donde se gesta lo que será la estética del director. En Buenos Aires toma clases de arquitectura y estudia teatro en el IAM (Instituto de Arte Moderno) con Marcelo Lavalle. El resto es el mundo. En distintos países encara a Federico García Lorca, Alfred Jarry, Jean Genet, Fernando Arrabal. Es a partir de la versión de su emblemática puesta *El cementerio de automóviles* en París (1967) que empresarios y directores de todo el mundo lo invitan a realizar montajes con el fin de revitalizar sus propios teatros.

En 1958, un hito fundamental: la fundación de su grupo Mimo Teatro. Malcún transcribe el Manifiesto del Mimo Teatro, escrito de puño y letra por el joven director a los 24 años. A través de su análisis, el autor releva las principales claves del teatro de Víctor García: las investigaciones en el cuerpo del actor, la innovación en el espacio escénico, la técnica de deshumanización, el ritmo significativo, el “módulo esencial” referido al dispositivo escénico, su relación con el teatro del mimo.

García estalla el espacio-tiempo de la teatralidad convencional. El suyo es un teatro intemporal que se rebela ante la tiranía de la palabra. A la escena clásica que privilegia la horizontalidad contraponen “un espacio flotante, elástico, flexible, de fuerte verticalidad y materialidad expresiva, con actores en suspensión, despegados de la superficie plana y rígida del escenario, organizando una ceremonia teatral descontaminada de espacio y tiempo...” (34). Para cada obra despliega una ingeniería

singular. Malcún enfatiza el uso de maquinarias como elemento organizador; un intento de “deshumanizar al actor, humanizar a la máquina” (82). Encuentra antecedentes en la teoría de deshumanización del arte que desarrolla Ortega y Gasset y establece vínculos con Gordon Craig y su teoría del actor “supermarioneta”. El director incorpora la máquina como un “lenguaje revelador de sentidos trascendentales de la existencia humana” (68). El teatro de García trabaja con lo inasible y lo esencial de la condición humana, concluye Malcún. Su poética apuesta a un teatro ceremonial con aspiración a una trascendencia universal. De ahí la referencia ineludible a Antonin Artaud y a Peter Brook con su “teatro sagrado”. El “módulo esencial” o “dispositivo escénico” es una maquinaria en movimiento que afecta a la totalidad del espacio teatral (edificio, escena, platea), como lo evidencia el exhaustivo análisis del dispositivo escénico de *El cementerio de automóviles*.

El creador tucumano concibe el acontecimiento teatral como una creación colectiva donde el espectador será el último creador que cerrará la cadena de interpretaciones. El investigador explora, además, el vínculo del director con sus actores. Dadas sus características nómadas, García establece relaciones cortas y muchas veces conflictivas con intérpretes de diversas nacionalidades y lenguas. Malcún dedica un capítulo a las obras representadas por la compañía de Ruth Escobar: *El cementerio de automóviles* de Fernando Arrabal (1968), *El balcón* de Jean Genet (1969), *Autos sacramentales* de Calderón de la Barca (1974). Detalla los problemas de puesta y dispositivo escénico y da cuenta de los siete años de relación profesional con la compañía de esta actriz y empresaria brasileña. Se detiene luego en las obras montadas junto a la compañía de Nuria Espert y Armando Moreno: *Las criadas* de Jean Genet, con su dispositivo escénico basado en una cámara de espejos (“No podía ser puesta de otra forma —dijo Genet—, y ésta que le dio García, solo podía darla un genio...” 144), *Yerma* de Federico García Lorca, con sus protagonistas desplazándose sobre una lona elástica, y *Divinas Palabras* de Ramón del Valle Inclán, donde órganos gigantes son transformados en espacios de representación. El texto incluye una cronología de las puestas en escena y una entrevista a Nuria Espert. Completan la publicación un cuidado prólogo de Carlos Pacheco y un final conmovedor: la carta de Nuria Espert a un amigo de Víctor García a propósito de su muerte.

Este libro tiene el mérito de hacer justicia a un creador excepcional poco considerado en su país natal. Pone el foco en su condición de argentino, latinoamericano y periférico. García exporta una estética a los países centrales y no a la inversa. La suya es una estética que privilegia un espacio escénico no referencial y reniega del tiempo histórico. Una estética, en fin, donde lo real se fuga entre los vericuetos de una imaginación inagotable. Arquitecto o alquimista, provocador, hiperbólico, babilónico. Este trabajo lo muestra en toda su complejidad tejiendo un entramado de voces diversas, que incluye valioso material fotográfico, críticas y entrevistas.

*Lydia Di Lello*

*Área de Investigación en Ciencias del Arte-Centro Cultural de la Cooperación,  
Buenos Aires*

**Proaño Gómez, Lola. *Teatro y estética comunitaria. Miradas desde la filosofía y la política*. Buenos Aires: Biblos, 2013: 390 pp + DVD con canciones y fragmentos de obras.**

*Teatro y estética comunitaria. Miradas desde la filosofía y la política* de Lola Proaño Gómez plantea un recorrido histórico sobre el fenómeno teatral del teatro comunitario y sus progresivos cambios desde 1983 a la actualidad. El libro se divide en tres grandes capítulos (*Teatro y supervivencia*, *Resistir desde el presente, recordar para el futuro* y *Estética, utopía y derechos humanos*) que dentro de sí dan una mirada histórica, política y filosófica sobre el fenómeno del teatro comunitario, resaltando la conformación de nuevas subjetividades mediante el lugar de resistencia que ocupa cada grupo y la conjunción de ellos.

A su vez, el libro es acompañado por un DVD que posee fragmentos de diversos espectáculos realizados por Almamate, Catalinas Sur, Circuito Cultural Barracas, Grupo de teatro comunitario de Boedo Antiguo, La murga de la estación, Los cruzavías, Los Okupas del Andén, Los Pompapetriyazos, Mate Murga, Patricios Unido de Pie, Res o no res, Teatro Comunitario de Berisso, Teatro Comunitario de Pompeya y Los Argerichos. En ese recorrido Proaño logra, como menciona Carlos Fos en su prólogo, aglutinar esos grupos teatrales que recuperan sus “cuerpos en estado festivo en un contexto que suele obrar como oponente” (2). Una resistencia teatral que se puede vislumbrar en sus canciones con tono de protesta que se amparan en la memoria, en sus cuerpos y en su arte como lugar de pertenencia: un espacio que respeta sus singularidades.

Proaño comprende y explicita la fuerte incidencia del contexto histórico capitalista en ese “otro teatro” que lucha —desde su creatividad y su declarada utopía— por recuperar la identidad, la memoria y los derechos humanos. Y para observar el impacto y la decisión política de dicho teatro elaboró su libro desde un minucioso estudio de campo, incorporando al estudio las voces de los protagonistas, sus fotos y sus creaciones.

Así, el libro tiene el objetivo de combatir los prejuicios sobre el teatro comunitario al que se lo ha catalogado de menor calidad estética o incluso de fenómeno parateatral. Para esto, la autora expone los puntos que lo definen tales como la corporización de la voz de los que se sienten marginados, quienes expresan una visión alternativa del mundo y se niegan a acatar los parámetros neoliberales. Esta búsqueda de otro mundo posible se trasunta a la ruptura de la verticalidad jerárquica en sus procesos de ensayos, ya que todo trabajo es realizado a partir del respeto y la incorporación de las ideas de los demás superando la estructura individualista. En ese proceso de trabajo se incorporan diversos lenguajes como la música, la danza, la plástica y el canto, que se suman al lenguaje teatral. Este último se caracteriza por la multiplicidad, combinando técnicas de actuación, máscaras, títeres, grotesco criollo, la comedia dell’ arte, Brecht, Boal, el carnaval, el circo y la murga; en definitiva toda poética

que dé cuenta del artificio teatral excepto el melodrama o el drama psicológico, que mantienen el ilusionismo.

Desde estos puntos estéticos, y otros que Proaño explica detalladamente, el libro realiza un recorrido que examina los espectáculos, describiendo las particularidades de cada uno, observando como las temáticas atañen a sucesos históricos específicos tales como la magnificación en la brecha entre la clase media alta y la clase baja, el impacto económico frente al descuido y la desaparición del sistema ferroviario en determinadas zonas, la caída de las industrias; es decir las pérdidas sociales propias de la década neoliberal.

Así, las temáticas y las poéticas confluyen en la reconstrucción de la historia bajo el poder de la palabra y los cuerpos. Ese resultado Proaño lo estudia considerando la recepción; es decir la comunidad que se gesta entre los vecinos que miran los espectáculos. Esos “vínculos afectivos” son propiciados al elegir como temas fuentes y tradiciones propias del lugar, al rescatar los elementos de la cultura popular aún vigentes en la inmigración. Esa vinculación afectiva logró gestar redes geográficas superadoras de las identidades previamente establecidas por la política dominante, conformando nuevos grupos de pertenencia identitarios.

Por último quisiéramos destacar una cita del libro que sintetiza el impacto afectivo y vincular en la comunidad: “La estética del teatro comunitario apela, de forma muy singular, a sus integrantes y espectadores como seres éticos y sociales. El receptor siente que tiene la obligación de responder y por tanto también queda atado a la esfera social y ética, en cuanto se reactiva su memoria histórica, política y ética, y recuerda su derecho a la libertad mediante la autodeterminación” (277).

*Jimena Cecilia Trombetta*  
*Universidad de Buenos Aires - CONICET*

**Ricci, Jorge, compilador. *Inventario del teatro independiente de Santa Fe. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2012: 124 pp.***

Jorge Ricci (Santa Fe, Argentina, 1946) es actor, autor y director teatral. Integra el Equipo Teatro Llanura, junto a Rafael Bruza, que ya cuenta con más de cuarenta años de trabajo ininterrumpido. Recientemente ha publicado su libro *Teatro salvaje. Historias de actores de provincia* (2011), que recoge cinco de sus piezas dramáticas y su ensayo “El teatro salvaje”, donde reflexiona sobre la singularidad de la creación escénica independiente en las provincias argentinas. Actualmente, es Director del Foro Cultural Universitario de la Universidad Nacional del Litoral. Desde allí se han organizado, durante 2008, las dos jornadas de encuentro y diálogo entre referentes de la etapa inaugural del teatro independiente santafesino que se transcriben en el presente volumen, *Inventario del teatro independiente de Santa Fe*, también realizado por la Universidad Nacional del Litoral. A su vez, la idea de llevar a cabo

estas reflexiones fue concebida en la confitería Las Delicias por los críticos Jorge Reynoso Aldao, Roberto Schneider y Félix “Chacho” Canale, que se reúnen en el lugar semanalmente. Allí plantean el propósito de recordar y pensar el teatro independiente realizado en Santa Fe entre 1950 y 1966, momento en que esta práctica teatral crece de manera prolífica en la provincia, con rasgos diferentes a los del teatro independiente de Buenos Aires.

Este ejemplar consta de cinco partes. La primera es “La razón de un inventario”, preámbulo realizado por Jorge Ricci para dar cuenta del camino recorrido desde el germen de la idea hasta la publicación. La segunda es la reproducción de la “Primera jornada”, es decir, del diálogo acaecido el día 25 de agosto de 2008 en la sala Hugo Maggi del Foro Cultural de la Universidad Nacional del Litoral, del que participaron José María Paolantonio, Elisa Fernández Navarro, Rubén Rodríguez Aragón, Carlos Catania, Graciela Martínez, Oscar Degregori y Carlos Pais. Se incluyen en el apartado las palabras de presentación del encuentro a cargo de algunos de los miembros del equipo organizador. El tercer segmento da cuenta, por su parte, del encuentro sucedido un día después, 26 de agosto de 2008 en el mismo sitio, en lo que se llamó la “Segunda jornada”; formaron parte de la velada Carlos Thiel, María Jacobi, Roberto Conti y Fernando Silvar. Tanto en la primera como en la segunda reunión, el eje principal fue recordar el teatro independiente de Santa Fe en la franja temporal ya mencionada, considerando las aristas históricas, políticas, económicas y culturales de aquellos años. De esta manera, los artistas referentes de la época conmemoran los sucesos que dieron vida a los primeros grupos de teatro independiente en la zona, rememorando la historia y divirtiéndose entre antiguos colegas y periodistas especializados, pero también tratando de transmitir sus experiencias a los muchos jóvenes que los escuchan, en una sala repleta de gente (se muestran fotos ilustrativas).

En la cuarta parte del libro, el crítico Jorge Reynoso Aldao realiza un comentario sobre la situación de la crítica teatral en Santa Fe, titulado “Adolescencia de la crítica teatral”. Allí define a la crítica como una facultad inherente al hombre y apunta, a su entender, los elementos de los que los críticos carecen. Por último, se publica el texto dramático *En el andén*, de Ernesto Frers, obra emblemática del teatro independiente santafesino. Aunque en el libro se menciona que el estreno de esta obra de humor absurdo data de mediados de la década del '70, otras fuentes ubican su primera puesta en el año 1964, lo que —por otra parte— se ajusta mejor con el recorte temporal que se tuvo en cuenta para el debate de las jornadas, comprendido entre 1950 y 1966.

*Inventario del teatro independiente de Santa Fe* nos transporta a un ambiente cálido y familiar, donde se conocen todos los participantes y la comodidad se transmite, al igual que la notoria presencia del público. Abundan los chistes internos, las complicidades, las anécdotas personales y, por qué no, las discusiones —siempre apacibles— entre los panelistas. Si bien hay algunos problemas típicos de la desgrabación (como los comentarios que resultaron inaudibles o cierta hilaridad gestual que se pierde en la transcripción), entendemos que se realizó un gran trabajo por parte

de Verónica Bucci, Salomé Espíndola y Melisa Medina, profesora y alumnas de la universidad encargadas de desgrabar y revisar el material.

En este volumen encontramos testimonios valiosos sobre la historia del teatro independiente en Santa Fe, no solo como práctica teatral, sino en su relación con el Estado, la política y la cultura en general. Por esto y por su carácter ameno y cotidiano, es que consideramos el surgimiento de *Inventario del teatro independiente de Santa Fe* como un acontecimiento digno de celebración, de recomendable lectura para todo aquel interesado en la historia del teatro independiente argentino más allá de Buenos Aires, y de lectura indispensable para quienes integren el actual campo teatral independiente de la provincia.

*María Fukelman*

*CONICET – Universidad de Buenos Aires*

**Farré Vidal, Judith. *Espacio y tiempo de fiesta en Nueva España (1665-1760)*. Madrid: Iberoamericana, 2013: 311p.**

This study makes a valuable contribution to the field of colonial-era performance studies, thanks to its detailed analysis of individual *fiestas*, attention to the print history surrounding festive time, and recognition of the continuities between late Hapsburg and early Bourbon rule in Mexico. Farré Vidal resists the temptation to treat the momentous deaths at the end of the 17th Century (sor Juana, Sigüenza y Góngora, and Carlos II, last of the Spanish Hapsburgs) as a vast rupture in the cultural history of Mexico; instead, she presents the reader with a portrait of a theatricalized urban space that, in the 17th Century as well as the 18th, served to promote imperial power, *criollo* consciousness, and a sense of social cohesion.

The book's first half provides a framework for understanding these performances. Chapter One, which describes the social motivations for Novohispanic processions, moves beyond Maravall's view of Early Modern mass culture as essentially propagandistic. The *fiesta* serves not only as a form of social control, but also as a search for novelty, display of conspicuous consumption, channel for public dissent, and expression of a sense of belonging to the creole *patria*. Chapter Two treats the role of Amerindians in the staging of these celebrations and contrasts the idealizing and mystifying tendencies of Mexico City, where *criollo* students dressed as *indios* and Sigüenza y Góngora used Aztec monarchs as models for the incoming viceroy, with celebrations in Oaxaca in which Amerindians participated more directly. After these chapters dedicated to social function and social reality, Chapter Three turns to the textual afterlife of the *fiesta*. Print accounts of these performances, Farré Vidal explains, create a kind of omniscient perspective on the *fiesta* in question, allowing intellectual elites to experience again and again events they may have witnessed only partially.

In the four chapters of the book's second half, the reader encounters four different classes of performance: occasional processions (for the canonization of a saint or the death of a monarch) in Chapter Four, viceregal triumphal entrances in Chapter Five, burlesque university celebrations in Chapter Six, and convent theatre in Chapter Seven. The latter two chapters aim to show the public nature of such spectacles: Chapter Six brings university celebrations out into the city streets, while Chapter Seven reveals the convent walls to be quite porous at performance time. Each of these chapters, packed with examples from Farré Vidal's copious research, culminates with a new edition of a performance-related text (whether post-*fiesta* descriptive poems in the first three chapters, or, in Chapter Seven, the text of a *sainete* performed for the visiting viceroy and virreine). Some of these texts have never appeared in modern editions; all are copiously annotated and help reveal the fashion in which Mexican performances echoed on in artful and complex written accounts. Of special interest is the 1680 *Pierica narración*, an account of the entrance of the marqués de la Laguna that describes the triumphal arches constructed by sor Juana and Sigüenza y Góngora.

*Espacio y tiempo de fiesta en Nueva España* concludes with a 53-page *glosario* that draws on Antonio de Robles' multi-decade *Diario de sucesos notables* and several prose texts that describe performances—ten *entradas* by viceroys and archbishops, two processions in honor of Santa Rosa de Lima's beatification, a Jesuit celebration of San Francisco de Borja's canonization, and a *máscara* by Sigüenza y Góngora. From these (mostly 17th-Century) sources, Farré Vidal identifies common performance techniques, locations, and themes, providing full citations and examples of each term. This account of several decades worth of *arcos*, *carros*, *gigantones*, *toros*, and *volatines*, to mention only a few of the entries, reinforces the author's concern with the continuities of Mexican performances in this time period.

*Ben Post*

*University of Wisconsin, Madison*