

Book Reviews

Aracil, Beatriz; Ferris, José Luis y Ruiz, Mónica, eds. *América Latina y Europa. Espacios compartidos en el teatro contemporáneo*. Madrid: Visor Libros, Col. Biblioteca Filología Hispana, 2015: 539 pp.

Este libro surge de un encuentro de especialistas que tuvo lugar en la Universidad de Alicante y la Universidad Miguel Hernández de Elche en 2013. Constituye un aporte imprescindible para todos los investigadores y críticos teatrales que quieran explorar los cruces entre el teatro europeo y el latinoamericano. No sólo porque en el mismo se realiza un acabado estudio sobre las influencias fundamentales entre ambos continentes, sino porque se plantean algunas líneas investigativas para pensar los distintos modos de diálogo y de interculturalidad presentes en las producciones de ambas regiones.

En el libro se reúnen treinta y dos artículos de investigadores europeos y latinoamericanos organizados en tres partes, que constituyen, a su vez, tres propuestas de investigación en torno a los vínculos entre las actividades teatrales de ambas áreas geográficas. La primera de ellas, “Un pasado común: pervivencias y (re)interpretaciones del período colonial”, incluye trabajos de Francesc Massip, Beatriz Aracil Varón, Bruce Swansey, Anna Albaladejo López, Mónica Ruiz Bañuls, Víctor Manuel Sanchis Amat, Cristina Fiallega, Patricia Spinato Bruschi, Giuseppe Bellini y Eva Valero Juan y tiene como objetivo indagar la subsistencia en la escena actual de una teatralidad popular de origen medieval, implantada a partir de la conquista de América. En esta sección se evalúan los modos en que la teatralidad ritual medieval continúa presente, aunque resignificada en las festividades religiosas contemporáneas. En el trabajo que inaugura la sección: “*Los Doce Pares de Francia* en el México de hoy. Vasos comunicantes con la teatralidad europea”, Francesc Massip analiza la festividad homónima como un ejemplo de la influencia de los modelos teatrales tardomedievales que los franciscanos llevaron a Méjico en el período de la conquista para evangelizar a los aborígenes americanos. A través de un análisis pormenorizado de la festividad, Massip encuentra continuidades entre: los procedimientos del teatro medieval y los de las teatralizaciones populares mexicanas.

Los artículos que integran esta sección estudian las apropiaciones dramáticas del pasado conflictivo producido por la conquista de América. Uno de los objetivos centrales de este conjunto de textos es releer los acontecimientos del pasado para repensar las identidades nacionales transidas por la conquista y por la colonización. Dentro de esta sección se trabajan figuras centrales de la historia: Hernán Cortés, Moctezuma, La Malinche, Bartolomé de las Casas, Sor Juana de la Cruz. Todos estos personajes son estudiados a través de puestas y piezas teatrales tanto europeas como latinoamericanas.

La segunda parte del libro, “Realidades compartidas a lo largo del siglo XX. Exilios, migraciones, dictaduras”, contiene aportes de Olga Martha Peña Doria, Guillermo Schmidhuber de la Mora, Juan de Mata Moncho Aguirre, José Luis Ferris, Manuel Aznar Soler, Isabel Marcillas Piquer, Rita Gnutzmann, Vicente Cervera Salinas, Sylvie Suréda-Cagliani, Osvaldo Obregón, José Ramón Alcántara Mejía y Armando Partida Tayzan, y está destinada a pensar los intercambios teatrales que provocaron los exilios tanto europeos como latinoamericanos. En principio se presentan los exilios hacia América Latina provocados por el estallido de la Guerra Civil Española en 1936 y luego los exilios hacia Europa provocados por las dictaduras latinoamericanas alrededor de 1970. Olga Martha Peña Doria lee las continuidades entre el teatro mexicano y el peninsular entre 1921 y 1936 no sólo por la representación continua de obras españolas sino también por la influencia española en la dramaturgia mexicana. En esta misma sección, se discute la pervivencia de las influencias entre el teatro español y el mexicano debido a las oleadas nacionalistas que ocurrieron en ambos países. Juan de Mata Moncho Aguirre trabaja el exilio de los escritores españoles en México y Argentina, países que contaban con una política de asilo que posibilitó el arraigo de numerosos referentes de la dramaturgia española. El resto de los artículos que componen esta parte del libro evalúa obras de teatro que abordan el tema del exilio, el exterminio, las dictaduras, los hijos de los desaparecidos, entre otras temáticas que priman en la escena contemporánea.

La tercera parte del libro, “Viejas influencias, nuevos paradigmas”, recoge los textos de Daniel Meyran, Óscar Armando García Gutiérrez, Alejandro Ortiz Bullé-Goyri, Domingo Adame, Christilla Vasserot, Elka Fediuk, Socorro Merlin y Concepción Reverte Bernal, y estudia las tendencias del teatro latinoamericano contemporáneo, no sólo para definirlo sino también para pensar las influencias que el mismo posee en la escena europea. Inaugura esta sección el texto de Daniel Meyran, quien elabora algunos de los problemas que surgen al pensar la influencia, la transmisión y la transtextualización dentro del teatro contemporáneo mexicano. Allí el autor estudia *Los gallos salvajes* de Hugo Argüelles para elaborar conceptualmente el problema de la traducción, la pervivencia de significados no solapables y las intertextualidades que denotan la reciprocidad del intercambio entre Europa y América Latina. Asimismo, en esta parte del libro se delinean los paradigmas que imperan en la escena teatral mexicana contemporánea. Los procedimientos

que se resaltan son: las reapropiaciones de los mitos greco-latinos, el concepto de “transteatro” (transversalidad entre el rito, el teatro y la performance) acuñado por Domingo Adame; la poética de Abraham Oceransky según Elka Fediuk y la liminalidad entre el arte y la vida en la obra de Denise Despeyroux, estudiada por Concepción Reverte Bernal.

Finalmente, el libre incluye una sección denominada “Falso epílogo: Dos reflexiones finales”, conformada por trabajos de Jorge Dubatti y Juan Villegas, quienes presentan el marco epistemológico para pensar algunas de las cuestiones que subyacen a todo el libro. Si a lo largo del volumen se intentó evaluar cuál es el vínculo entre la historia política (signada por las conquistas, los exilios y los intercambios culturales) y los acontecimientos teatrales, en esta sección se evalúa en qué medida un ente efímero como es el teatro puede ser portador de la Historia y de la memoria. En el primer texto de esta sección, Dubatti estudia los conflictos entre la cultura viviente teatral y la memoria. El autor sostiene que el teatro de la postdictadura argentina puede ser comprendido como un dispositivo poético de la memoria, pero además sostiene que el teatro en general es un dispositivo de la memoria en el que pervive la historia del teatro precedente. El “teatro de los muertos” será el que refleje el espesor histórico del teatro en cada acontecimiento singular. Dubatti presenta los lineamientos epistemológicos para investigar un ente efímero como el teatral. Las nociones de duelo, pérdida, destrucción e ignorancia necesaria serán fundamentales para evitar cometer errores epistemológicos en la tarea investigativa. Por último, Villegas sostiene que dentro de un período histórico, las teorías teatrales privilegian las prácticas que coinciden con los presupuestos estético-culturales del sujeto emisor. En el texto argumenta a favor de la construcción de teorías teatrales que posibiliten la inclusión de prácticas que han sido marginadas para generar teorías que impliquen una mayor diversidad cultural. En definitiva, el libro permite complejizar la manera en que puede ser evaluada la historia del teatro universal, con sus influencias y diálogos intercontinentales, pero además nos permite repensar la escena teatral europea y latinoamericana contemporánea.

María Eugenia Berenc
Universidad de Buenos Aires

Dolle, Verena, ed. *La representación de la Conquista en el teatro latinoamericano de los siglos XX y XXI*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2014: 370 pp.

This anthology provides an excellent introduction to the study of contemporary representations of the Spanish Conquest in Latin American theatre. The edition is divided into five sections, each covering the theatre from a geographic region. The articles analyze more than thirty plays and explore the relationships between the past and present, myth and reality, subjectivity and national cultural identity, and

of course, the exploitation of the “other,” giving the reader a clear sense that the Conquest stands as the preeminent symbol of the exploitation and destruction of indigenous peoples and cultures. Paradoxically, the Conquest is also the root of the hybridity and heterogeneity that characterizes much of Latin America today. The representations of the Conquest in Latin American theatre examined in this anthology may largely be characterized as allegoric and/or parodic strategies critical of contemporary socio-political realities, particularly of the dictatorships under which many of the plays were written, as well as the rights and inclusion of indigenous peoples in Latin American culture.

In the first section, “La Conquista por antonomasia: México,” separate contributions by Néstor Ponce, Ute Seydel, and Verena Dolle consider the construction (and deconstruction) of Mexican national identity in plays by Vicente Leñero, Víctor Hugo Rascón Banda, Efraín Franco Frías and Édgar Chías, particularly considering the mythification of the relationship between Hernán Cortés and La Malinche, especially in light of Octavio Paz’s pronouncement in *El laberinto de la soledad* that la Malinche is the mother of all Mexicans.

In contrast to that of Mexico, Costa Rican national identity has its roots not in the history of the Conquest, but rather in the history of independence. Wilfried Floeck unearths the presence of Enlightenment values of rationalism and liberalism and emphasizes the small but growing presence of indigenous voices within the Costa Rican cultural milieu. Costa Rica’s experience of the Conquest was far less violent than that of Mexico and most of Central and South America. Floeck observes, nonetheless, that the position of indigenous people within Costa Rican society continues to be marginalized and obscured. Jorge Chen Sham’s contribution explores the characterization of Bartolomé de las Casas in *Las Casas: el obispo de Dios (La audiencia de los confines. Crónica en tres andanzas)* (1957), by Guatemalan playwright Miguel Ángel Asturias, and in *Un réquiem por el padre Las Casas* (1963) by Colombian Enrique Buenaventura, each of whom find in Las Casas a hero for indigenous people.

Hugo Hernán Ramírez’s contribution in the third section of the book, “La Conquista en Colombia, Venezuela y Brasil,” also looks at Buenaventura’s play, together with *Cenizas sobre el mar* (1989) by José Assad, *Más allá de la ejecución* (1984) by Henry Díaz Vargas, and *La tras-escena* (1984) by Fernando Peñuela. Likewise, Francisco Rodríguez Cascante and Guido Rings examine plays from Colombia, by Alejandro Buenaventura and Carlos José Reyes, respectively. The near total absence of indigenous characters in these Colombian plays is countered in the anthology by Luz Marina Rivas’s essay on Venezuelan playwright César Rengifo’s *Curayú o el vencedor*, a play that treats the arrival of Europeans solely from the perspective of the indigenous people. The section is concluded by Christoph Müller’s essay on three Brazilian playwrights: César Vieira, Antonio Bivar, and Celso Luiz Paulini.

In the fourth section, “La Conquista en el entorno de los Andes,” Ingrid Simson’s “Entre mito y realidad: el héroe nacional Lautaro en el teatro chileno del siglo XX” considers four versions of the story of Lautaro, an Araucan taken prisoner in his youth, who learned Spanish while in the service of Pedro de Valdivia, escaped, and eventually led a rebellion against the Spanish troops, with some success. Julio Enrique Checa Puerta, Eduardo Hopkins Rodríguez, and Dorde Cuvardic García all focus on theatrical representations of Atahualpa’s interrogation by Pizarro, with the aid of Felipillo, an Inca who, like la Malinche, serves as a translator and is generally characterized as a traitor to his people. Of particular note is Rodríguez’s contribution, “Brecht, Las Casas y el indigenismo en *Los conquistadores*, de Hernando Cortés.”

In the final section of the volume, “La Conquista en Argentina,” Karl Kohut provides an overview of the literature and drama on the Conquest in Argentina and analyzes five plays that connect the Conquest to contemporary political context. Juliana Lorenz’s essay more narrowly focuses on human rights in plays by Oswaldo Dragún, Ricardo Monti, and Leandro Rosati, while Graciela Aletta de Sylvas’s contribution, “Los ecos de la Conquista en la obra teatral *Bálsamo*,” considers the nineteenth-century conquest of Patagonia. The edition ends with Carlos Fos’s provocative examination of representations of the Conquest in Argentina from the perspective of the contemporary anarchistic worker’s movement.

While this edition is by no means exhaustive in its catalogue and research, it is extensive and makes a valuable companion to the earlier *La representación de la Conquista en el teatro español desde la Ilustración hasta finales del franquismo*, edited by Wilfried Floeck and Sabine Fritz and published in 2009. Further study is needed as the Conquest will undoubtedly continue to play a role in Latin American theatre and numerous nations (notably all of the Caribbean islands) are not represented.

Geoffrey Wilson
The Ohio State University

Dubatti, Jorge, director y compilador. *El actor. Arte e historia*. México: Libros de Godot, 2013: 474 pp.

La historia del actor es ilimitada en su riqueza e imposible de abarcar en un tomo, y por ende constituye una biblioteca permanentemente abierta a nuevas contribuciones. Jorge Dubatti, desde la Universidad de Buenos Aires, viene trabajando en el tema a través de la realización de los Congresos Internacionales de Historia del Teatro Universal (UBA) y de la compilación de estudios de diversos especialistas. Un nuevo libro bajo su dirección reúne 22 trabajos sobre la historia del actor en la compleja cartografía del mundo teatral, ordenados diacrónicamente según los temas analizados. Se trata del quinto volumen coordinado por Dubatti, precedido por *Historia del actor. De la escena clásica al presente* (Buenos Aires: Colihue Teatro, 2008),

Historia del actor II. Del ritual dionisiaco a Tadeusz Kantor (Buenos Aires: Colihue Teatro, 2009), *El teatro y el actor a través de los siglos* (Bahía Blanca: Editorial de la Universidad Nacional del Sur, 2010) y *La actuación teatral: estudios y testimonios* (Bahía Blanca: Editorial de la Universidad Nacional del Sur, 2013).

El actor. Arte e historia propone un abanico de temas diversos. Victoria Eandi analiza la aparición de la risa en representaciones de carácter sacro fuera y dentro del espacio religioso. Como la risa va inevitablemente de la mano de la actuación, propone al eclesiástico medieval como actor cómico, utilizando la risa como recurso de evangelización en la Edad Media. Nora Sforza reflexiona sobre los múltiples lenguajes de Gian Lorenzo Bernini, un artista “total” que se desarrolla en diferentes campos en el contexto del Barroco. Laura Cerrato estudia la actuación shakesperiana, vinculando los recursos dramático-escénicos con el modo de ver el mundo de cada época, haciendo hincapié en la interpretación de los espectadores y sumando una lectura atenta del devenir de las obras en función de nuevas interpretaciones y adaptaciones.

Marcelo G. Burello presenta un recorrido a través del intercambio epistolar entre Goethe y Schiller y rescata las observaciones que hacen respecto de la técnica actoral de su tiempo y la necesidad de formar a los actores. Jorge Luis Caputto y Agostina Salvaggio buscan el lugar que ocupa la actuación dentro de la poética romántica como disputa entre dos mundos —realidad e ilusión— a partir de las concepciones de Herder, Tieck, Wilhelm von Humboldt y Schlegel. María Natacha Koss recupera la teoría teatral de Henry Irving a partir de los estudios de Edward Gordon Craig e Irving hijo. La misma se configura como un alejamiento de la cotidianeidad a través del uso de cuerpo y voz como recursos significantes destinados a la composición de personaje.

Dubatti analiza la obra *Ubú Rey* en función de los elementos pertenecientes a la concepción de teatro simbolista y vanguardista y se detiene en la poética del actor en la versión de 1896. Carlos Fos resume el derrotero de la carrera de Michael Chejov desde el comienzo de su formación actoral y analiza los elementos personales, profesionales y coyunturales que lo afectaron e influyeron, así como las distintas disciplinas y personas que contribuyeron a la construcción de su propia concepción teatral y método actoral a través de la experimentación. Cristina Quiroga estudia el desarrollo del método de euritmia de Émile-Jacques Dalcroze y como éste se vincula con otras teorías de la época, poniendo en diálogo la música, el ritmo, la performance vocal y la actuación. Ludmila Barbero analiza el pensamiento de Étienne Decroux, partiendo del concepto de revolución constructiva y vinculándolo con sus reflexiones políticas y la creación del mimo corporal dramático. Martín Rodríguez estudia la poética actoral de Mario Moreno “Cantinflas” y plantea que el gran actor hizo un uso experimental de los procedimientos del actor popular mexicano, constituyendo con ellos un objeto lingüístico disparatado pero eficaz y persuasivo. Además analiza su uso al servicio de un ideario revolucionario en el film *Así es mi tierra* de Arcady Boytler en dúo cómico con Manuel Medel.

María Fukelman repasa las características del actor del teatro independiente a través de un seguimiento de la historia del surgimiento del movimiento en el Teatro del Pueblo de Leónidas Barletta. Recupera algunos de los elementos que tienen proyección en la actualidad. Elka Fediuk propone un recorrido por la trayectoria creativa de Tadeusz Kantor, Julian Beck y Jerzy Grotowski a partir del desarrollo de sus propuestas creadoras en el marco de grupos colectivos, proyectos personales y entornos. Jimena Cecilia Trombetta analiza cuatro casos de representación de Eva Perón en el teatro en función de aquello que se recupera de esta mítica figura y cómo se conservan los trabajos actorales: *Eva Perón* de Copi en 1970 (con dirección de Alfredo Arias) y en 2004 (en una versión argentina y una versión francesa en el marco del Festival Tintas Frescas en Buenos Aires); *Eva Perón en la hoguera*, de Leónidas Lamborghini en 1994 (dirigida por Iris Scaccheri) y en 2007 (por Humberto Martínez).

Lydia Di Lello recupera la poética neobarroca de Emeterio Cerro a través de testimonios de Lidia Catalano y Roberto López, actores destacados en la carrera del teatrista, y de relatos de diversos compañeros de travesía artística provenientes de distintas disciplinas. Araceli Mariel Arreche repasa un repertorio de formas expresivas adecuadas al “trabajo en la intemperie”, analizando al actor de teatro en espacios abiertos como cuerpo que encarna y visibiliza una poética de tensión arte-vida. Ricardo Dubatti presenta el ensayo “Identikit” de Mónica Viñao, principal intermediaria del método Suzuki de entrenamiento actoral en Argentina. La destacada directora reflexiona sobre el método y su aplicación, y detalla algunos de los principios y objetivos que rigen el trabajo del actor en ese marco. Nara Mansur reflexiona sobre la práctica teatral de Pompeyo Audivert como preámbulo de su ensayo “El piedrazo en el espejo”, donde el teatrista afirma la necesidad de introducir cambios radicales en el funcionamiento del campo poético a partir de la profundización de la mirada crítica del actor sobre el mundo. Guillermo Heras plantea una “toma de posición” respecto del trabajo del actor a partir de la memoria de su propia práctica escénica, proponiendo la individualidad humana como definitoria en el modo de acercarse a la profesión. El director Diego Starosta ofrece un compendio de reflexiones en torno a la actuación en el teatro contemporáneo que él mismo ha ido acuñando a lo largo de su carrera como actor, director y pedagogo teatral. Nerina Dip reconstruye las características del unipersonal para distinguirlo de otras formas de “teatro individual” o de implicación personal y afirmar, redefiniendo el término, su potencia política y poética. Silvana Hernández entrevista a Rafael Spregelburd y reflexiona junto con él respecto de su oficio de creador, el rol del actor en el teatro y el devenir de los procesos creativos, haciendo referencia a sus ideas y producciones.

Este libro presenta lúcidas reflexiones académicas y ensayísticas acerca de la práctica del actor, y por su contribución en esta encrucijada se torna de lectura ineludible para todo interesado en el arte del actor y su desarrollo histórico.

Florencia Diment

Museo Judío de Buenos Aires

Gidi, Claudia. *Juegos de absurdo y risa en el drama*. México: Ediciones Sin Nombre, 2012: 108 pp.

El libro de Claudia Gidi, *Juegos de absurdo y risa en el drama*, es un aporte al sub-campo enigmático y poco estudiado del humor en el teatro. Indaga y esclarece el papel de la risa y el humor en el teatro del absurdo mientras desarrolla y sugiere los contornos de este género en el contexto específicamente hispanoamericano. La académica propone contestar una serie de preguntas que han persistido en el campo del teatro latinoamericano: “¿puede hablarse o no de un teatro del absurdo en nuestras latitudes? Y en caso de existir, ¿Cómo es?, ¿Cuáles son sus características particulares?” (10). Una vez establecidos los tonos de angustia, desesperación y tragedia presentes en el teatro del absurdo, Gidi llega a preguntarse “¿Cómo, entonces, puede hablarse de risa?” (87). A pesar de que no intenta ofrecer las respuestas concluyentes a estas preguntas, logra abrir de nuevo el debate acerca de la existencia del absurdo en el teatro hispanoamericano. Además, Gidi retrata eficazmente una base fuerte y concisa del género del teatro del absurdo tanto europeo como latinoamericano, de la cual muchos estudios futuros seguramente se beneficiarán.

La autora subdivide este libro breve en siete secciones, incluyendo una introducción y una coda. Al presentar su proyecto, establece una definición del teatro del absurdo y explora el significado de la palabra “absurdo”. En las primeras tres secciones, la autora traza los precursores del género, pone al teatro del absurdo en diálogo con el existencialismo y describe las características del teatro del absurdo europeo, reconocido como la cuna del género. A lo largo del estudio, Gidi maneja bien la brecha entre la filosofía y la literatura por incorporar al existencialismo y a las artes de la vanguardia europea. Finalmente llega a la pregunta fundamental del ensayo en la cuarta sección, titulada, “¿Teatro del absurdo hispanoamericano?” Incorpora las voces de varios académicos y presenta cuatro perspectivas acerca de la existencia del teatro del absurdo hispanoamericano. Mientras un grupo niega su existencia, un segundo grupo acepta algunas coincidencias con el absurdo europeo, pero lo llaman con otros nombres para destacar las diferencias, como por ejemplo el grotesco criollo argentino. Un tercer grupo piensa que sí existe y que se desarrolló de forma paralela al europeo, y finalmente un cuarto grupo sugiere que el absurdo latinoamericano no es más que un producto de la colonización cultural. Aunque presenta claramente estas perspectivas, lo cual les resultará muy útil a otros investigadores, la voz de Gidi se percibe menos en esta conversación. Los debatidos “absurdistas” en el teatro latinoamericano en que más se enfoca son Griselda Gambaro, Eduardo Pavlovsky, Jorge Díaz y Virgilio Piñera. No solo incluye las voces de los críticos y académicos, sino también las de los dramaturgos mismos. Gidi destaca lo borroso y flexible de unas categorizaciones más tradicionales. Es decir, no acepta la separación tajante entre lo grotesco y lo absurdo, lo existencialista y lo absurdista, lo europeo y lo latinoamericano.

En la última sección, identifica la risa como elemento epistemológico clave del teatro del absurdo. Según ella, “La risa en el teatro del absurdo es el eje que permite estructurar la fragmentación, el sinsentido que alienta en su composición” (104). Enumera las estrategias usadas en el escenario para fomentar esta risa (las repeticiones, las payasadas, las gesticulaciones y muecas grotescas). Gidi postula que el propósito de la risa “es sustraer al espectador de la pereza mental de los hábitos cotidianos, que nos ocultan la extrañeza del mundo” (89). Ella admite que la risa es un fenómeno difícil de explicar y entender, y me parece que a veces el concepto se desliza y resulta difícil capturarlo. Me hubiera resultado más completo el estudio con una aplicación de las teorías de la risa del absurdo al contexto latinoamericano.

El estudio de Claudia Gidi sobre la risa y el teatro del absurdo latinoamericano es un valioso recurso para los académicos que piensan profundizar más en este campo. Ofrece un resumen sucinto y completo de la historia del género, un mapa de los críticos y estudios anteriores y unas posibles rutas de investigación. Gidi concluye que el teatro del absurdo no excluye ni incluye totalmente al teatro hispanoamericano y al centrarse en el papel y las funciones de la risa en el absurdo, Gidi revela un fecundo terreno para extender más nuestro entendimiento de la interacción entre la obra absurdista latinoamericana y la audiencia.

Marin Laufenberg
University of Wisconsin-Madison

Graham-Jones, Jean. *Evita, Inevitably: Performing Argentina's Female Icons Before and After Eva Perón*. Ann Arbor: U of Michigan Press, 2014: 271 pp.

Jean Graham-Jones' monograph, *Evita, Inevitably*, captures Eva Perón's ubiquitous and enduring spectre in Argentina following her death in 1952. Her presence in the nation's imagination and in cultural productions continues to haunt not only Argentina's past and present, but its future as well. What sets Graham-Jones' study of performance pieces and historical materials apart from others, however, is how it engages a new discourse that seeks to move our understanding of *Evita* and previous/subsequent Argentine “femicons” (as Graham-Jones identifies them) away from stagnant and polarizing oppositions that dominate popular as well as critical discussion. These female figures have typically been defined by political and historical forces that break along lines that limit our view to facile dichotomies —ones reflected in *Eva Perón's* image, which is at once venerated and reviled in Argentina. Graham-Jones utilizes “femicon” to encompass definitions of both “female and feminist iconicity” and takes into account cultural, contemporary, and gendered/gendering usages of our understanding of icons to demonstrate how these figures have been embodied and performed in the service of national and transnational mythmaking (8-9). Grounded in solid theoretical and historical research, she leads the reader into a more nuanced,

balanced, and complex understanding of Evita's relevance for our understanding of Argentine femicons and the contemporary performances that accompany them.

Building on longstanding views that allow for only a two-sided conception of women in Argentina, in chapter one Graham-Jones explores precursors of Evita's towering legacy in the "proper" Manuelita Rosas and the "transgressive" Camila O'Gorman, demonstrating how O'Gorman in particular slips between or even straddles the divide between celebrity status and icon. Graham-Jones points out that adherence to early falsifications in the creation of her myth (it is unclear whether she was pregnant at the time of her state-sponsored murder) are refracted in myriad subsequent versions in text and on screen and stage. Over time, her story has been used to both entrench and resist female subjectivity in Marian-identified fertility, the mythologization of the past through historiography, and political as well as theatrical conventions in the country and on stage.

Chapters two and three form the core of the book and focus on Evita's iconicity through versions of her life story and in her fetishized corpse and death. Graham-Jones parses competing inflections in versions of Evita's biographies, and in some cases with the less-than-faithful translations of these biographies. She carefully contrasts international and national versions of Evita's story as presented in musical versions by British Tim Rice, Andrew Lloyd Webber, and Argentine Nacha Guevara, and she also compares Evita's story before and after democracy returned to Argentina. These performances invoke other iconic female literary and theatrical figures like Victoria Ocampo, China Zorrilla, and Cristina Banegas and contrast, reinforce, and at times undo the historical binarisms that Peronism unleashed. Chapter three is an insightful look at redemocratization through construction of Evita's effigy in performances. She discusses the emblematic play by Copi alongside Perlongher's version of Evita, and it is here that we see how Graham-Jones really begins to undo the dichotomies attributed to Evita's myth through her analysis of tranvestism. She uses this as a springboard for looking at lesser-known plays by Monica Viñao and Pista 4. Her presentation of Pista 4's production is sophisticated in its tripartite analysis of post-post avant-garde poetry, theatrical staging of disappearance, and FM radio, particularly in its response to the "tyranny of visual representation in contemporary cultural production" and, of course, in stagings of Evita.

The fourth chapter and the conclusion transition the reader toward recent renderings of femicons with quasi-religious underpinnings and links to contemporary cultural and political settings. Building on well-worn iconography of the Virgen of Luján and the legend of the Difunta Correa, as well as Santa Evita, Graham-Jones connects femiconicity to Cumbia music sensation Gilda, who also inspired her faithful followers and died at a tragically young age. Traditional devotional practices and pilgrimages, the changing socio-economics in Argentina after the 2001-2002 economic crisis, and new civil rights laws resulted in producing new "patron saints" like Gilda or the internet "flogger" (Internet photo-logger) and most well-known

“out” bisexual celebrity figure “Cumbio.” These women explicitly invoke Peronism by identification with working-class groups and the new social/ethnic fabric that now characterizes Argentina and are also implicitly framed by Evita’s legacy and image. The volume ends with recent president Cristina Kirchner and the clever ways she has used Evita’s template (in some cases by literally covering buildings with murals of her face) as she sought to reverse previous neo-liberal policies and renationalize many of the country’s industries.

The book is remarkable for its contribution to performance and theater and its female-centered topics and theoretical frames. It is also extensively researched with detailed notes and background material.

Sarah M. Misemer
Texas A & M

Jorquera Morales, Guillermo. *TeatroEncanto. Memorias TIUN-TENOR (...1973-2005)*. Iquique: Editorial El Jote Errante, 2015: 234 pp.

En una conversación por mail, Guillermo Jorquera Morales habla de su motivación por escribir *TeatroEncanto. Memorias TIUN-TENOR*: “Me decidí a escribir este libro porque tuve la suerte de dirigir un grupo en una época difícil para el teatro. En todo Chile le cerraron las puertas, y en Iquique, pudimos estar en el escenario, primero con obras infantiles y clásicos, para poco a poco transitar por el teatro popular y el teatro social chileno”. ¿A qué se refiere con la expresión “época difícil”? Es un eufemismo por dictadura, tiranía, la encarnada por el general Augusto Pinochet entre 1973-1990. Es en ese marco de referencia que se sitúa la memoria del autor.

Jorquera obtuvo su título de profesor primario en 1962 y en clases vespertinas ingresó a la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile “diseñada con todas las asignaturas que debe aprender un alumno para ser actor y con fundamentos más que básicos para llegar a dirigir una obra de teatro” (51). Su estadía en Santiago la dedicó a la enseñanza, pero el ambiente político reinante se hizo irrespirable y decidió regresar a Iquique, ciudad portuaria con una población de unos 70.000 habitantes. Recibió una propuesta para trabajar en la Universidad del Norte para repetir la experiencia de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile y “crear una carrera cíclica, como plan piloto de dos años” (54-55). Llegó a Iquique el 25 de agosto de 1973. El 11 de septiembre de ese año, con el golpe militar, quedó cesante. El vice-rector nombrado por la junta militar, en un gesto único, “me hizo una propuesta de trabajo: formular un Programa de Extensión Cultural en un plazo de dos meses con un salario conveniente, en esos días” (56). Aquí empieza la aventura de Jorquera trabajando con estudiantes secundarios. En 1974 es el encargado de formar la Compañía de Teatro de la Universidad del Norte. Así creó el Teatro Iquique de la Universidad del Norte (TIUN), que más tarde devendrá en Teatro del Norte (TENOR). Las obras repre-

sentadas en 1974 tienen que esquivar la censura, por eso escogen piezas como *La Princesa Panchita* de Jaime Silva, *Don Anacleto Avaro* de Isidora Aguirre y *Cuento de verano* de Alejandro Casona, los que no ofendían la epidermis dictatorial. Es decir, siguen la pauta del teatro de la capital, rescatando a los clásicos como Molière, Shakespeare y Lope de Vega. Paulatinamente aparecen en Santiago el teatro chileno independiente, como ICTUS, Teatro Imagen, La Feria, Aleph y otros, con piezas como *Pedro, Juan y Diego* (1976), *Te llamabas Rosicler* (1976) y *Tres Marías y una Rosa* (1979). Con TIUN, el último estreno fue en 1981. En 1982 presentan *Tartufo*, el re-estreno de la obra infantil *Las pildoritas mágicas de la bisabuela* de G. Ward y la comedia “Aló, aló, número equivocado” del viejo actor iquiqueño Willy Zegarra. Jorquera rememora el cambio de nombre del grupo, cuando aún en plena dictadura y con alcaldesa designada se creó la Corporación Municipal. Decidieron rebautizarse como Teatro del Norte (TENOR). Bajo el alero de la Corporación Municipal, el repertorio de estrenos estuvo formado prácticamente por dramaturgos chilenos, con la excepción de Roberto Cossa y *La nona*. Los dramaturgos fundamentales fueron Luis A. Heiremans, Alejandro Sieveking, Isidora Aguirre, David Benavente, Luis Rivano y las obras infantiles del iquiqueño Guillermo Ward.

Desde 1974 hasta el 2005, TIUN-TENOR participó en festivales y encuentros teatrales en la comuna, en el país y en el extranjero: Tacna y Cuzco, Perú; Santa Cruz de la Sierra, Bolivia; El Dorado, Argentina; y Blumenau, Brasil. Aquilatar la trayectoria del grupo no es tarea fácil si no se ha vivido bajo el peso de la noche de la dictadura. No sólo la capital, sino también las provincias y las comunas buscaron un lenguaje nuevo, metáforas que a veces escapaban a la censura. Vi en Santiago, en los años 80, en una sala no apartada del centro, una presentación de un grupo poblacional. La trama transcurría en las esquinas de las calles “Libertad” y “Esperanza” y se hablaba de un comunero que se había auto-elegido presidente de la población. Más claro no se podía ser, so pena de prisión. Las *Memorias TIUN-TENOR* con una edición de lujo —cubierta de tapas duras— merece el estudio de un teatro de provincia, sujeto a los avatares de toda aventura teatral.

Pedro Bravo-Elizondo, Emérito
Wichita State University

Kuenzli, Gabrielle E. *Acting Inca: National Belonging in Early Twentieth-Century Bolivia*. Pittsburgh: U of Pittsburgh P, 2013: 208 pp.

E. Gabrielle Kuenzli's *Acting Inca: Nation Belonging in Early Twentieth-Century Bolivia* takes as its point of departure a rereading of the racial and political strife around the Civil War of 1899 in Bolivia. The cooperation of Aymara communities with the Liberals against the Conservatives is generally considered to be a key factor in the eventual triumph of the Liberal Party and its refashioning of the government

thereafter, including the transfer of the capital to highland La Paz, in an effort to modernize the nation. After the Liberal triumph, the allegiances that had been formed with indigenous actors and the Aymara they represented quickly fell apart. The Liberals distanced themselves from the perceived savagery of the Aymara and used the legal system that the Aymara had been active in winning over for the Liberals in order to put indigenous leaders on trial. The Peñas Trial meant more than simply the persecution of individuals, as it effectively put the place of indigenous peoples in the project of the Republic in question.

At the beginning of her study, Kuenzli focuses on the Peñas Trial and observes that previous historiography such as that of Silvia Rivera Cusicanqui, Ramiro Condarco Morales, and others has tended to read only partially the documents produced during the trial and has emphasized the prosecution's views of the indigenous defendants. In Kuenzli's view, historiography on the matter has stressed the agency of indigenous peoples as radically contestatory. For Kuenzli, both this historiography as well as the Liberal interests of the late 19th century are of one voice in understanding indigenous involvement in rebellion against the Conservatives as a polarized racial conflict between the Aymara and creoles.

Her argument against this understanding turns on the implications of the documents from the Peñas Trial, which ran from 1899 to 1903 and tried Aymaras for crimes against whites during the Civil War. Kuenzli reads the trial's documents with attention to the full array of interventions from all its participants, but especially those of the indigenous defendants. Their statements tend to emphasize not their opposition to whites, but rather their defense of a notion of national belonging, which they held deeply and which they expressed by communicating their allegiance with both the Liberal creoles who had turned on them as well as plainly demonstrating that they had no particular allegiance to their race but rather to their communities. This is borne out by testimony from the defendants as well as other Aymaras to the effect that they had also attacked indigenous peoples during the conflict. The fuller range of indigenous voices that Kuenzli taps goes a long way toward dispelling a more radically oppositional interpretation of indigenous rebels that has dominated the historiography of the Civil War since the 1970s.

In the last three chapters of the study, Kuenzli amplifies the central conceit of the book by focusing on intellectuals' and indigenous peoples' fashioning of indigenous identity in the 20th century. Across three broad cases, Kuenzli argues that these actors deployed imaginings of the Aymara and of indigeneity in order to make claims about the propriety of indigenous subjects in the nation. As she discusses in Chapter 2, for Liberal intellectuals, this meant retooling the history of Andean populations in order to characterize the Aymara as a once great but now degenerated people. Moreover, it meant signaling them as racially, though not culturally, continuous with the Inca. With race being an ascendant and explicit concept through which to understand the fate of societies at the time, this meant that intellectuals could propose the possibility

of modernization via the recuperation of the greatness of the Aymara for the purposes of building the new Bolivia. The Aymara Academy, a key example of an intellectual association of the time, illustrates the theoretical and historical loops through which *letrados* had to jump in order to salvage the Aymara.

Kuenzli's study is significantly enriched by the two following chapters on theatre. Chapter 3 focuses on theatrical productions in the early 20th century. Her fascinating analysis of plays on Inca heritage in Caracollo leads her to assert that the Aymara's production of theatre on Inca themes "was not a manifestation of Indian resistance to the state but rather a vehicle through which national belonging could be negotiated." (119). Similarly, through the use of ethnographic sources in the study of contemporary Inca plays in the same town, in Chapter 4 Kuenzli effectively buoys her argument by illustrating how, through complex negotiations of race as well as figurations of an Inca heritage, modern-day Aymara continue to insist on their place within the nation-state. Kuenzli's study, as she suggests in her conclusion, goes a long way toward reframing the political agency of indigenous peoples, so central to Bolivia today, as not simply a product of *struggle against* the Republic, but also a result of a *working within* modern nation-building processes.

Jorge Coronado
Northwestern University

Mirza, Roger y Jorge Dubatti, eds. *Florencio Sánchez contemporáneo. Perspectivas rioplatenses*. Montevideo: Universidad de la República, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Ministerio de Educación y Cultura de Uruguay, 2014: 286 pp.

Con la edición de Roger Mirza por la orilla oriental y de Jorge Dubatti del lado bonaerense, *Florencio Sánchez contemporáneo. Perspectivas rioplatenses* actualiza la bibliografía sobre el autor de *Barranca abajo*. El prólogo uruguayo redactado por Mirza, "Sánchez contemporáneo: una polémica abierta", aclara que la mayoría de los trabajos presentes en el libro pertenecen a un conjunto de ponencias del *VI Coloquio Internacional de Teatro. Homenaje a Florencio Sánchez*, que se realizó en diciembre de 2010 en Montevideo para conmemorar los cien años de la muerte del dramaturgo. A estos se suman las contribuciones de Claudia Pérez, Oscar Brando, Dubatti, Nara Mansur y Eugenio Schcolnicov, solicitadas especialmente para esta edición, así como dos encuestas a directores y dramaturgos argentinos y uruguayos acerca de la presencia de Sánchez en el teatro rioplatense de la actualidad.

En cuanto al corpus de análisis de los trabajos uruguayos, el editor explica que se han tomado puestas en escena de la última década en las que, en líneas generales, se produce una fuerte intervención en el texto original de Sánchez, con una concepción libre de la escenificación que jerarquiza lo corporal y redimensiona el espacio. Se

observa también, dice Mirza, la creación de obras nuevas que sólo toman la figura del dramaturgo como punto de partida.

El “Prólogo argentino”, a cargo de Dubatti, informa acerca del interés en Sánchez como ejemplo de reubicación frente a los cambios en las dinámicas de los campos teatrales y el devenir histórico. El objetivo para los artículos de la parte argentina sería pensar a Sánchez como un “clásico histórico”—y no “vigente” o “eterno”— porque su obra es indispensable para pensar los procesos de la escena nacional. Esto implica, según Dubatti, la necesidad de su reescritura para acercarlo a la compleja teatralidad de los últimos tiempos, tan diferente a la de principios del siglo XX.

“Florencio Sánchez: héroe clásico y mito criollo”, de Ana Laura Barrios, trabaja sobre *Do you really want to see me... crying?* de Verónica Mato, estrenada en octubre de 2011 en Montevideo. Aquí se ve a Sánchez como un “superhombre urbano que lucha contra su propio destino” y “reflexiona sobre la identidad nacional y la necesidad de crear el héroe nacional” (22). “Finales de Florencio Sánchez” de Brando es un análisis minucioso sobre los “excipit” de las obras de Sánchez, los que, según Brando, generalmente “se dirimen en algún sentido del honor” (42), constituyendo entregas o “inmolaciones” que “pueden ir desde la vida hasta la libertad o la virginidad y que, a la vez que clausuran el conflicto hacia adentro, lo dejan abierto hacia afuera” (42).

“Florencio Sánchez y el anunciado derrumbe de la nación ‘suturada’: la clarividencia del modelo idealmente introyectado bajo la consigna de un ‘para siempre’”, de Marcela Liliana Caetano Popoff, reflexiona acerca de lo que Sánchez ya anunciaba y criticaba: el derrumbe del modelo social uruguayo de la última mitad del siglo XX como pretensión de estabilidad inagotable. “Después de Florencio Sánchez, la ‘declinación’. Sobre el mito de la ‘época de oro’ en la historiografía del teatro argentino”, de Dubatti, pone el foco en la necesidad de demitificar el período llamado “áureo” del teatro argentino comprendido entre los años 1901 y 1910—año de la muerte de Sánchez— para poder darle a las dos décadas siguientes (1910-1930) la importancia que realmente merecen en la historia del teatro argentino y en la historiografía.

“Sánchez envuelto en las pasiones de un debate libertario”, de Carlos Fos, recorre los senderos anarquistas del dramaturgo que, según los testimonios expuestos en este artículo, ocuparon sólo sus primeras obras. Por su parte, “*Barranca abajo* como drama del lenguaje. Palabra y silencio en una escritura modernista”, de Emilio Irigoyen, focaliza en la dimensión verbal en el contexto del modernismo de principios del siglo XX.

“Pompeyo Audivert dirige *El pasado* de Florencio Sánchez”, de Mansur, nos cuenta acerca de la elección del director—uno de los más influyentes en el teatro argentino actual— de una obra menos transitada de Sánchez. Habla de su interés en el tema de la mentira sobre el pasado, la versión oculta de la identidad, la identidad travestida y la identidad paródica, que para los argentinos es un asunto vigente a través de las décadas. “*Nuestros hijos* de Florencio Sánchez. Una mirada desde la perspectiva de la educación”, de Helena Modzelewski, habla de la función social del

arte como medio principal para la constitución de la identidad y los valores de una comunidad. En este marco, trata los temas de la maternidad ilegítima y la familia como metáfora del Estado.

En “Una retórica de los depredadores: Sánchez y la ética de la acción individual”, Pérez analiza *Un hombre bueno en una historia terrible*, que une *Nuestros hijos* y *Los derechos de la salud* en una puesta estrenada en noviembre de 2007 en el Espacio del Palacio Salvo y dirigida por Mario Ferreira. “Dar lugar al desengaño. Acevedo Díaz, Sánchez y el caudillismo” de Pablo Rocca estudia la relación de Sánchez con Eduardo Acevedo Díaz y la participación del dramaturgo en las guerras civiles. Cuenta este artículo con dos anexos documentales, uno sobre la actuación diplomática de Díaz y otro con una carta de Aparicio Saravia a Díaz en 1898.

“Leopoldo Torre Nilsson reescribe a Florencio Sánchez. Versión cinematográfica de *La Tigra*” de Jorge Sala analiza la adaptación filmica de dicha pieza en el marco de un contexto artístico que intentaba concretar un cine de llegada masiva para lo cual elegía obras legitimadas por esferas culturales centrales. En “El honor perdido: reelaboración de los modelos temáticos del teatro de Florencio Sánchez en *De mal en peor* de Ricardo Bartís”, Scholnicov trabaja sobre los procedimientos a partir de los cuales Bartís resignifica los modelos presentes en Sánchez a la luz del contexto de la Argentina próxima al bicentenario. “Sánchez lector” de Daniel Vidal tematiza la lectura y la escritura como *leitmotiv* en la vida de los personajes de la obra de Sánchez y sobre la importancia de estas actividades para el propio dramaturgo.

Finalmente, el libro presenta dos encuestas que ilustran la “vigencia” de Sánchez en el Río de la Plata: “Florencio Sánchez en escena. Perspectivas de una encuesta”, coordinada por Sabrina Speranza del lado uruguayo, y “Florencio Sánchez, ¿vigencia u olvido en el teatro contemporáneo? Resonancias de una encuesta”, coordinada por Jorge Dubatti. En el primer caso, Speranza nos presenta un diálogo entre directores uruguayos contemporáneos —Tabaré Rivero, Marianella Morena, Mario Ferreira, Sofía Etcheverry, María Dodera, Sergio Pereira, Mariana Percovich, Gabriel Calderón, Ivan Solarich y Santiago Sanguinetti— acerca de la figura de Sánchez y de las obras de Sánchez que algunos de ellos han puesto en escena o adaptado. En el segundo, el equipo de investigadores coordinado por Dubatti realiza las mismas cinco preguntas sobre Sánchez a varios directores y dramaturgos argentinos —Oscar Barney Finn, Norman Briski, Roberto Cossa, Mariano Dossena, Jorge Eines, Eva Halac, Jorge Paccini y Luciano Suardi. Las visiones de estos artistas disparan la contemporaneidad de Sánchez hacia múltiples direcciones de valoración e interpretación.

Belén Landini

Universidad de Buenos Aires, UBACyT

Salinas, María Teresa, ed. *Siete obras desconocidas de Jorge Díaz. Humor, amor y otros delirios*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2013: 243 pp.

El dramaturgo chileno Jorge Díaz falleció en marzo del 2007, dejándonos un gran número de sorprendentes e inusuales obras dramáticas. Con una clara pasión por el uso del lenguaje, sus obras reflejan lo que para él era esencial en la condición humana: el temblor de vida, el cual se halla presente en la intensidad de sus diálogos y en la fuerza de la puesta en escena.

Como afirma en el prólogo la editora del volumen reseñado, María Teresa Salinas Díaz (sobrina del autor y legataria de su archivo), *Siete obras desconocidas de Jorge Díaz. Humor, amor y otros delirios* nació del compromiso de preservar su obra desconocida. Con la meta de desafiar la “desmemoria implacable” (7), un equipo de investigadores de la Facultad de Letras de la Pontificia Universidad Católica de Chile formado por Carola Oyarzún, Cristián Opazo y Paulo Olivares, además de Salinas Díaz, presentaron un proyecto Fondart que les permitió comenzar el estudio del archivo desconocido del dramaturgo.

Aparte de las obras teatrales, se incluyen en este volumen tres estudios críticos: “Contención y desmesura: dos estéticas en Jorge Díaz” de Olivares, quien analiza el proceso estético en la dramaturgia del autor recogida en la presente edición; “*Amoricidio*: el diálogo desdoblado” de Oyarzún, quien analiza la potencialidad que alcanza el diálogo en *Amoricidio*, obra que puede insertarse en su saga de la pareja; y “Madrid, Madrid: *Todas las fiestas del mañana*” de Opazo, quien se centra en el análisis de *Todas las fiestas del mañana*, obra escrita en la Madrid de la Movida.

La publicación incluye siete obras desconocidas pero no necesariamente inéditas. Algunas de estas obras fueron escritas en España y otras en Chile, y su fecha de creación va desde la década de los 80 al 2005. En *Todas las fiestas del mañana* (1983) se nos presentan monólogos llevados a cabo en las noches de la Movida Madrileña. *Materia sumergida* (1988) se centra en las relaciones de pareja. La tercera obra, *Informe sobre la penumbra* (escrita en 1978 y re-escrita en 1994), se halla basada en la influencia que en las relaciones de pareja tienen los conflictos macro-políticos. Las dos siguientes obras son de tipo grotesco. En *Fanfarria para marionetas*, con ecos godotianos los personajes aguardan un final que no parece poder alcanzarse, y *Padre nuestro que estás en la cama* (2002) presenta las dinámicas familiares. La edición continúa con *Pasión de las marionetas* (2003), donde los personajes asumen que dependen unos de otros y que lo que consideran como verdadero no son más que mentiras y contradicciones. La séptima y última obra del presente volumen es *Amoricidio* (2005), donde las relaciones de pareja se presentan mediante juegos del lenguaje que nos recuerdan a la archiconocida obra de Díaz, *El cepillo de dientes* (1960).

Con diferentes puntos de vista y siempre apostando por el tono humorístico, las obras escogidas poseen elementos comunes: “[algunas] por su estructura dialógica,

muestran la obsesión del autor por las dinámicas de la pareja. En todas, advertimos, desde distintos ángulos, la insistencia en temas tales como el desdoblamiento (las máscaras o marionetas), el sexo (descarnado, cruel, tierno y solitario), el amor (disimulado, deseado, contenido), la muerte (con epitafios socarrones), y la soledad (solapada, pero siempre presente)” (10-11).

Sin lugar a dudas podemos decir que *Siete obras desconocidas de Jorge Díaz. Humor, amor y otros delirios* es una herramienta inmejorable para profundizar tanto en el teatro desconocido de Jorge Díaz como en los temas que presenta. Es una obra, pues, de gran utilidad tanto para el estudiante de licenciatura o graduado que se centra en el campo de los estudios del teatro latinoamericano o chileno, así como para el investigador especializado interesado en profundizar sus conocimientos y ampliar sus perspectivas críticas sobre la obra de Díaz. No podemos acabar esta breve reseña sin animar a la editora a continuar con su labor de dar a conocer la obra de este gran dramaturgo que aún queda por visitar en el archivo del cual es legataria.

María Matz

University of Massachusetts-Lowell

Vacarezza, Alberto. *Alberto Vacarezza inédito; La noche del forastero. El viejo se ha vuelto loco (Don Juan el almacenero)*. Estudio preliminar de Jorge Dubatti, establecimiento de textos por Jorge Dubatti y Nora Lía Sormani. Bahía Blanca: Editorial de la Universidad Nacional del Sur, EDIUNS, 2015: 262 pp.

La publicación de *Alberto Vacarezza inédito* merece ser considerada como un acto de justicia para una de las figuras esenciales de la dramaturgia argentina. Vacarezza (1886-1959) contó con una obra prolífica y exitosa, conformada por más de un centenar de sainetes, comedias, melodramas y tragedias. Autor de clásicos como *Tu cuna fue un conventillo*, *El conventillo de la Paloma* y *Juancito de la Ribera*, entre otros, Vacarezza posee una vasta cantidad de piezas publicadas, aunque no todas sus creaciones llegaron a ser editadas. Es por eso que este trabajo cumple con una función fundamental de la teatrología: la recuperación y puesta en circulación de la literatura dramática, valiosa para contribuir con el estudio del teatro en su dimensión más amplia.

El libro está integrado por dos obras y un estudio preliminar a cargo de Jorge Dubatti. Los textos dramáticos están presentados de forma invertida, de modo que cuando se termina con la lectura de uno hay que “dar vuelta” al libro para continuar con la lectura del otro. La primera obra pertenece a la etapa juvenil del autor, quien por entonces ejercitaba su oficio en una compañía filodramática. Se trata de *La noche del forastero*, segunda producción de Vacarezza, escrita en 1904 cuando tan sólo tenía 17 años. Es un melodrama rural en verso en el que confluyen la trama amorosa y la venganza. Azucena es tomada cautiva por un patrón rural que la hostiga sentimental

y sexualmente. Roberto, su antiguo pretendiente, llega a la estancia en donde ella vive. Allí toma contacto con un noble empleado, quien le brinda la información necesaria para que el joven se vengue de la muerte de su padre, verdadero dueño de la propiedad. Vacarezza aborda aquí varios tópicos nodales del melodrama, tales como el maniqueísmo idealizante (la distinción transparente entre “los buenos” y “los malos”), la pareja-imposible, la coincidencia abusiva, el exhibicionismo emocional y sentimental, etc. Dubatti subraya el carácter juvenil de la pieza:

Llama la atención un rasgo lingüístico del texto que evidencia su carácter inicial, los titubeos de un autor joven: la dificultad de Vacarezza para sostener una convención homogénea, orgánica y extendida a la unidad de la obra, en la construcción del habla rural de los personajes. (23)

El viejo se ha vuelto loco pertenece a la época “madura” del autor. Concebida inicialmente con este título, en el estreno se transformó en *Don Juan el almacenero*; se desconoce el motivo del cambio de nombre de la obra. La pieza se estrenó el 17 de junio de 1943 en el Teatro Smart con la Compañía de Luis Arata, y es una adaptación de *La locura de Don Juan* del dramaturgo español Carlos Arniches. Si bien los ejes nodales se mantienen en la reescritura de Vacarezza, hay cambios significativos que Dubatti describe minuciosamente. El investigador sostiene:

Creemos que el hallazgo de *Don Juan el almacenero* contribuye al mejor conocimiento de la dramaturgia de Vacarezza, especialmente la de su última etapa de producción; al análisis comparativo de las relaciones entre el teatro cómico español y el argentino, especialmente a partir de las transformaciones de la “tragedia grotesca” española en la “comedia asainetada” argentina en la reescritura que persigue una política de la diferencia. (26)

La obra narra la transformación de Don Juan, el pasaje entre el estado de pasividad con el que se manifiesta frente al despilfarro económico de toda su familia y la posterior reconstrucción psicológica, moral y económica a la que llega gracias a un plan trazado por su médico. Don Juan finge estar loco y, ante el temor de los demás, tuerce los hilos del destino y recupera el sentido de dignidad y trabajo propio de la clase trabajadora de la que emergió y a la que reivindica en varios diálogos. Aquella prosperidad que forjó gracias a su oficio de almacenero se vio corrompida cuando, conformado su matrimonio, Don Juan se mudó junto a su mujer, su hija, su cuñado y su suegra a una lujosa casa de Barrio Norte. Tal como advierte Dubatti, *El viejo se ha vuelto loco* adelgaza o elimina los tópicos centrales del drama de tesis que sí aparecen en el material primigenio de Arniches, y no se trata de un grotesco criollo (como sostienen algunos teóricos), sino de una comedia asainetada.

El estudio preliminar de *Alberto Vacarezza inédito* cuenta con varios méritos. Como hemos advertido, subraya el sentido de reconstrucción en la edición de textos inéditos. Dubatti describe el origen y estado de los textos mecanografiados sobre los que se realizó la edición, deja constancia de las anotaciones y tachaduras presentes en los mismos y cumple rigurosamente con el fechado de los acontecimientos signifi-

cativos de la vida del autor pertinentes al análisis de las obras. Este estudio significa, además, un aporte al conocimiento de las poéticas que confluyen en Vacarezza y la revalorización de trabajos teóricos anteriores, sobre todo de Osvaldo Pellettieri, Nel Diago y Beatriz Seibel. También es significativo el análisis comparativo entre la obra de Arniches y la de Vacarezza, que sirve para señalar la recepción de autores españoles en Buenos Aires tras el estallido de la Guerra Civil y la dictadura franquista. En suma, la publicación de *Alberto Vacarezza inédito* es un valioso aporte al estudio del teatro argentino y permitirá —tanto al lector no especializado como al investigador— ampliar el conocimiento de un autor fundamental.

Ezequiel Obregón
Universidad de Buenos Aires