

## Book Reviews

**Pellettieri, Osvaldo, ed. *Alberto Novión: La transición al grotesco criollo*. Buenos Aires: Eudeba Universidad de Buenos Aires, 2002.**

Esta colección de obras dramáticas de Alberto Novión (1881-1937) es un texto de gran valor para los amantes del teatro en general y, en particular, para los amantes del sainete porteño (género chico de corte costumbrista, sentimental y caricaturesco que floreció en el Río de la Plata entre 1890 y 1930). Para quienes no estén familiarizados con tal género, cabe señalar que su origen se remonta al teatro español del Siglo de Oro y que estas piezas breves de un solo acto servían como entremeses entre una y otra jornada de la comedia. En el Río de la Plata, el sainete porteño alcanza su mayor difusión con la puesta en escena de *M' hijo el doctor* del uruguayo Florencio Sánchez (1914).

Esta selecta colección, editada y prologada por Osvaldo Pellettieri, incluye obras de Novión escritas en distintos períodos de su trayectoria. No obstante, por su temática y su léxico, todas se inscriben al denominado sainete o tragicomedia inmoral. En estos textos de tipo cómico caricaturesco, según define Pellettieri, los personajes viven o caen en la inmoralidad durante el transcurso de la acción: “El motor de la acción del sainete inmoral es el egoísmo del protagonista que busca mejorar su situación en la sociedad a través de la destrucción de los demás – su familia y otro grupo negativo – o, en el mejor de los casos, valiéndose de sus esfuerzos” (12). A nivel literario, los antecedentes semánticos de estos personajes son el Viejo Vizcacha de *La vuelta de Martín Fierro* (1879), obra del poeta José Hernández, y el protagonista de *El casamiento de Laucha* (1906) de Payró.

La dramaturgia de Novión nos presenta estampas, jergas y personajes casi estereotípicos del Buenos Aires de entonces (el compadrito, el tano, el gallego, la percanta), recreando espacios donde circulaban los inmigrantes – en su gran mayoría

italianos – recién llegados de Europa. El conventillo, el bar, el almacén y el puerto propician un entorno que alberga un mundo centrado en los afectos y en las relaciones familiares o amistosas, aunque carente de escrúpulos y cuestionamientos morales. La función de este tipo de sainetes, al igual que la del grotesco criollo, es la de cuestionar abiertamente a través de la parodia el entorno social y familiar, incluyendo las amistades. Según Pellettieri, “Están aislados, cada uno con su drama, sin importarles – a menos que piensen que “el otro” pueda servirles para mejorar su propia situación – el ajeno” (13). Podría decirse que la temática e inspiración se ajusta, en parte, a la filosofía del tango: el recuerdo del amor perdido, la nostalgia de un pasado que siempre fue mejor, la falta de trabajo (así como el interés para adquirirlo), todo esto presentado en situaciones dotadas de una fuerte dosis de sentimentalismo que borda en lo cómico y lo caricaturesco. De acuerdo con Pellettieri, el valor fundamental de este tipo de sainete es su diálogo con el grotesco criollo y su calidad intertextual, como antecedente del teatro tragicómico del Río de la Plata.

Las obras que conforman esta selección son *La chusma* (1913), *La caravana* (1915), *La familia de Don Giacumin* (1924) y *Don Chicho* (1933), cada una de ellas estrenada en reconocidos escenarios de Buenos Aires por famosas compañías teatrales de la época (Pablo Podestá, Vittone-Pomar, Muiño-Alippi y Arata-Simari-Franco respectivamente). Novión, quien escribía por encargo de los principales capocómicos locales, en varias oportunidades colaboró y dirigió artísticamente varias de las más afamadas compañías de teatro del momento.

Sin duda, uno de los aspectos más interesantes de los textos dramáticos de Novión es su talento para registrar las diversas jergas, léxicos y manierismos de aquellos personajes de barrio de donde emerge la cultura arrabal, una cultura periférica resultante de la ola de inmigrantes llegados a la Argentina motivados con la idea de “hacer la América.” Los textos de Novión registran en forma magistral tanto el vocabulario y los personajes como la filosofía de vida de este período fundamental en el cual se sientan las bases culturales del país.

Con esta publicación, Pellettieri rescata el nombre de Novión del anonimato y convalida sus obras como parte del patrimonio de la historia teatral argentina. Es un texto tan necesario como original por su arte para reflejar cada detalle con una imagen precisa de los usos y costumbres de una época de una sociedad en transición.

*María Claudia André*  
*Hope College*

**De la Fuente, María y Grupo Teatral. *Teatro familiar de barrio. Una experiencia de lucha.* Santiago: Impresión Walter Letelier, 2000: 295 p.**

“En el verano de 1981, el año en que Pinochet se trasladó a La Moneda reconstruida, regía con ferocidad el régimen de los militares.” Con estas palabras se inicia el prólogo de la publicación que emprendieron los doce autores del grupo. ¿En qué consistió exactamente el quehacer teatral? En una idea “largamente acariciada por Rubén Sotoconil: ¿qué hacer para que la gente concurra más al teatro?: llevar el teatro a sus casas” (23) y como el bando No. 3 del 4 de diciembre de 1973 ordenaba perentoriamente “abstenerse de efectuar reuniones de todo orden,” se lograría un doble propósito: hacer teatro y encontrar un espacio para la discusión libre de las ideas en un país donde se prohibía por decreto no pensar.

El libro, además de prólogo e introducción, los cuales explican la razón de ser del grupo y sus actividades, está dividido en doce acápites que abordan variados temas relativos a experiencias en el quehacer teatral, historias personales, creaciones colectivas, descubrimientos de asuntos para llevar a las tablas. María de la Fuente es médica cirujana, además de escritora. Ella es quien entrega la recopilación de las actividades realizadas por diez años por este grupo de aficionados compuesto por médicos, constructores, asistentes sociales, dueñas de casa, parvularias, actrices, dentistas, estudiantes, empleados, abogados y hasta un dramaturgo! Interesante es verificar que el promedio de edad era los juveniles cuarenta años. Ofrecían las funciones preferentemente en casas, sindicatos, capillas, iglesias, locales universitarios, donde lo “más interesante eran los foros después de la función. Allí se ventilaban las inquietudes y esperanzas, olvidando a veces el comentario de las obras, pero enriqueciendo el alma de actores y espectadores.” Así lo manifestaba Rubén Sotoconil en una carta personal (20 septiembre 1991).

De las obras representadas, los autores rescatan del olvido algunas de ellas. *Regreso... ¡al fin!* pertenece a Víctor Calderón, hombre de teatro exiliado en Italia quien a su retorno en 1984 se incorpora al grupo y entrega su visión del exilio en una pieza en dos actos que es reducida por el TFB (Teatro Familiar de Barrio) a uno y entregada al público como escrita por Héctor Aguilar. El seudónimo fue un recurso expedito para dar a conocer en el país y en el extranjero noticias que no eran del agrado del régimen. Sotoconil utilizó tres. Otra obra registrada es *José Domingo Gómez Rojas*, una figura históricamente olvidada, joven poeta y estudiante de Pedagogía y Leyes. En los tumultuosos años 20 fue encarcelado por subversivo. Murió en prisión en la Casa de Orates. En 1989, a los cien años del nacimiento de Gabriela Mistral, utilizaron el texto de los poetas Miguel Arteche y Gastón von dem Bussche, *Reconociendo a Gabriela Mistral*, “como base para la adaptación dramática (...) por sus contenidos y calidad literaria” (169). La creación colectiva fue otra de las actividades que concitó la atención del TFB. Leonardo Cohen registra a través de los versos de “Lira popular” su homenaje a los componentes del teatro y

a su director. Las últimas tres partes, “Entrevistas e impresiones,” “Actividades varias” y “La voz del público y de la prensa” dejan constancia de la labor desarrollada por estos voceros de un retorno a la democracia. La actividad emprendida por el TFB prueba una vez más que el teatro es una arma efectiva contra la opresión y la libertad de pensar.

*Pedro Bravo-Elizondo*  
*Wichita State University*

**Shillington, John Wesley. *Grappling with Atrocity: Guatemalan Theatre in the 1990s*. Cranbury, NJ: Associated UP, 2002: 207 p.**

From 1994-99, John Wesley Shillington taught at the Instituto Guatemalteco Americano, where he founded a theatre group and directed/participated in 16 productions. Based on his own experience and his interaction with Guatemalan dramatists, Shillington decided to write a book that would “(1) identify how the civil war as well as the change to civilian government in 1986 [...] has affected the form and content of plays written in the 1990s; and (2) examine the work of Guatemalan playwrights who have largely been ignored in Latin American theatre studies” (13). In his use of the term “atrocity,” the author links Guatemalan theatrical output from the 1990s to that which arose from the Holocaust. Shillington provides a thoughtful study, beginning with a history of 20<sup>th</sup> century Guatemalan theatre, devoting subsequent chapters to the playwrights of the 1990s who attempted to process or respond to the atrocities committed during the long civil war.

In Chapter II, Shillington divides the 20<sup>th</sup> century into six theatrical eras: elitist *costumbrista* (1900-1930), the Dark Ages (1931-44 under Ubico), Revolution and nationalist plays under elected governments (1944-54), Liberation (1954 overthrow of Arbenz), the “Golden Age” of Theatre (1962-78) and the Second Dark Ages (1978-86). He discusses the importance of Manuel Galich, Hugo Carrillo and José Arce and reviews their seminal plays. In order to reach an English-only audience, Shillington provides his own translations from Spanish to English. Unfortunately, although others helped with the translations, some of them are too literal and do not read smoothly. In addition, the use of the adjective “costumbrista” as a noun may confuse the reader fluent in Spanish.

The next three chapters review theatrical styles from the 1990s and the dramatists’ attempts to process the atrocities of the civil war. In each chapter, Shillington defines different styles (satiric, didactic, symbolic) and offers in-depth analysis of several examples. Highlighted in the chapter on satiric theatre is the treatment of General Ríos Montt, an adaptation of *Romeo and Juliet*, and Victor Hugo Cruz, “the most well known living playwright in Guatemala” (101). Chapter IV focuses on the activities of members of the Evangelical theatre group Arte y

Comunicaciones Sociales para la Paz. Shillington also presents four original plays, and three adaptations of foreign plays produced since 1995 that deal with the civil war. He observes, "the most central moral question raised by these plays is how to forgive by remembering the past without resparking the cycle of vengeance" (146). In the chapter on symbolic theatre, Shillington notes that the "works tend to be more accessible to a European/North American than the didactic or satiric plays" because of their open nature, and because the artists themselves identify with canonized European theatrical movements (150). He adds, "Ironically, however, in Guatemala these three artists have the smallest following and appeal mostly to a highly educated, middle to upper middle class audience" (150). He reviews plays by Manuel Corleto, José Osorio and Rubén Nájera, whom he identifies as the "foremost playwright in Guatemala" (162).

In his conclusion, Shillington states that "Every play in this study, from satire to tragedy, suggests breaking free from the bars that entrapped the country in violence and warns about repeating the past" (180). Shillington compares the plays from this study to *The Laramie Project* as an example of works that heal through the reexamination of traumatic events. He acknowledges that his professional training and his status as an outsider to the society has created a bias for him as a reviewer for some of the satirical plays, which were too topical for him but healing to the audience members. Finally, Shillington challenges other scholars to investigate whether the recent attempt to create a nationalist theatre of reconciliation has occurred in other countries as well as in Guatemala. In addition, he encourages further documentation of unpublished manuscripts in other Central America countries. Throughout the book, which has a solid basis in dramatic theory and refers to previous significant studies on Latin American theatre, Shillington's references to his own experiences add a refreshing personal touch.

*Deb Cohen*

*Slippery Rock University*

**Mariel, Juan, Alicia Castañeda, et al., *Telones de arena. El Instituto Superior de Artes de San Juan 1959-1965*. Buenos Aires: Universidad Nacional de San Juan, 2003: 193 p.**

*Telones de arena* es una nueva muestra de la madurez alcanzada por los grupos de investigación teatral radicados en las universidades de las provincias argentinas. El libro recoge una historia del Instituto Superior de Artes (ISA) de San Juan, cuyas actividades se desarrollaron entre 1959 y 1965. El ISA tenía un pequeño Teatro de Cámara, el Globito, llamado así tanto por su arquitectura como por la cariñosa remisión a El Globo shakesperiano. Había sido construido con el esfuerzo y los materiales provistos por la comunidad teatral sanjuanina. Una mañana, para

sorpresas y desconosco, El Globito ya no estuvo más. Sin previo aviso, a la madrugada, bien temprano, las autoridades municipales lo hicieron derribar porque necesitaban el predio. ¿Por qué había falta de escribir una historia del ISA? Porque – como sostienen los investigadores – dicha institución constituye un momento fundamental en la historia de la escena sanjuanina y resulta generadora de las condiciones de posibilidad del teatro actual en la provincia. Por otra parte, porque El Globito es un símbolo y una bandera de los desencuentros entre los intereses de la comunidad teatral y las políticas oficiales en la Argentina.

Este estudio descubre la singularidad del funcionamiento de los campos teatrales en provincia, y específicamente en San Juan, “mundo sísmico, donde los terremotos borran en segundos por acción natural las huellas de monumentos del pasado” (15). Gracias a esta investigación la historiografía teatral argentina incorpora un capítulo fundamental de su historia. *Telones de arena* es la segunda entrega del programa Desarrollo de la Investigación y Creación Dramática y se publica como homenaje a los treinta años de la creación de la Universidad de San Juan.

Desde el punto de vista epistemológico, el equipo sanjuanino considera el teatro como acontecimiento histórico vinculado a la cultura. La metodología es interdisciplinaria: combina la historia de vida y el testimonio con la consulta de periódicos y documentos institucionales, el análisis semiótico, la noción de campo intelectual y los aportes de diversos investigadores argentinos. Alicia Castañeda señala desde el comienzo que “el fenómeno teatral en provincias se comporta de manera diferente” respecto de la capital nacional (13) y expresa la necesidad de elaborar herramientas adecuadas para la percepción de esa singularidad. A lo largo del libro surgen diversas observaciones sobre la “no profesionalización,” el “no ocupar un lugar definido ni definitivo” y el hecho de que el teatro en San Juan “a veces actúa desde una centralidad como generador en el campo de la cultura local, y otras se desplaza hacia los márgenes del sistema” (13). En el cierre del libro la dramaturga Susana Lage pone el acento en los fenómenos de “intermitencia,” “discontinuidad,” “nacimiento y dilución,” “interrupciones,” y “retrocesos” (168) en la conflictiva relación entre campo teatral y campo de poder político estatal y en cómo “el programa sarmientino que soñaba el teatro como factor de evolución de la cultura fue desatendido por los gobiernos provinciales” (168).

Susana Zibarelli presenta el contexto histórico y social de San Juan bajo el gobierno provincial desarrollista del Dr. Américo García (gobernador entre 1958, año de la creación del ISA, y 1962, año en que fue desplazado por el golpe militar). Gisela Ogás Puga estudia dos instituciones culturales que constituyen antecedentes valiosos del ISA: Oasis y Refugio, fundadas respectivamente en 1932 y 1939. María Isabel Crubellier traza el recorrido que va de la creación de la Escuela de Arte Dramático (1959) a la apertura del ISA (1960), a través de testimonios y de materiales de la prensa. Jorge Fernández se detiene en una reconstrucción del Teatro de Cámara del ISA, El Globito, devenido en mito del campo teatral sanjuanino actual, tanto por

el valor de los estrenos en él concretados como por la brutalidad de su demolición. Cristina Castro trabaja sobre las producciones teatrales de la Escuela de Arte Dramático. Jorge Fernández y Norma Velardita proponen el concepto de persistencia para pensar el legado del ISA en la tarea artística y docente de quienes continuaron trabajando en el campo artístico sanjuanino luego de la disolución de la institución en 1965. El trabajo se enriquece con los testimonios y reflexiones de Oscar Kümmel, Hebe Almeida de Gargiulo y Silvina Martínez y con las entrevistas realizadas por Juan Mariel Erostarbe a Luis Oscar Suárez Jofré, Violeta Pérez Lobos, el preceptor Nicolás Jesús Luna y la viuda de Rufino Martínez, Rosa Such. El volumen se cierra con una página de Susana Lage en la que reflexiona sobre el ejercicio de la memoria y el valor del pasado como símbolo.

*Telones de arena* refuta absolutamente la expresión “teatro argentino” como sinónimo de “teatro de Buenos Aires,” así como la errónea idea de que el teatro en las provincias es un epígono atrasado, a destiempo, del teatro metropolitano. El equipo de investigadores piensa el teatro de San Juan como un producto y una forma de producción con identidad estética y cultural, en los que los intercambios entre Buenos Aires y la provincia no son copias sino apropiaciones productivas.

Hay que destacar el material fotográfico reproducido y la lista de docentes y alumnos de la Escuela de Arte Dramático (1959) y el ISA (1960-1965), entre los que figuran muchos de los exponentes más importantes del teatro sanjuanino de las últimas décadas.

*Jorge Dubatti*  
*Universidad de Buenos Aires*

**Jáuregui, Carlos. Edición crítica y estudio introductorio. *Querella de los indios en Las Cortes de la Muerte (1557) de Michael de Carvajal*. México: UNAM, 2002: 155 p.**

“¡A la danza mortal venit los nacidos  
que en el mundo soes de qualquiera estado!”

Así rezan unos de los versos más reconocibles de la *Danza de la muerte* más célebre que se conoce de la tradición hispánica de herencia medieval que data de finales del siglo XV o principios del XVI. No fue, desde luego, la única, ya que la prevalencia de espectáculos escénicos relativos a la lucha entre la vida y la muerte es tan amplia que aún la podemos encontrar en fiestas populares. Su importancia en la vida escénica en el teatro del siglo de oro español fue mayor de lo que podría suponerse. Por ello, creemos que el estudiar o visitar los textos de estos fenómenos escénicos puede dar pautas para reconocer ciertas formas de teatralidad y de discursos teatrales que en cierta medida han sido opacadas por el esplendor de los grandes comediógrafos de los siglos XVI y XVII. Esto, creemos, se debe no sólo a la popularidad de la vida teatral en corrales y coliseos, sino a que estas *Cortes de la muerte*, como otros textos relacionados con formas espectaculares alternas, como las danzas de moros y cristianos, corresponden a una tradición de danza-drama en donde el elemento textual es subordinado por el danzario y espectacular, así como

también a su prevaencia en muchos casos en ámbitos populares y no necesariamente en la corte o en los espacios socialmente reconocidos. Aunque, por el discurso humanista que contiene en particular este texto atribuido a Michael de Carvajal, pudo no haber sido un texto destinado a la representación popular, sino a su lectura entre eruditos y personajes importantes de la corte; de ahí quizás la razón por la que Luis Hurtado de Toledo asumiera su aparente reescritura o finalización, así como su respectiva publicación, como lo apunta en este estudio Jáuregui.

*Querrela de los indios en Las Cortes de la Muerte (1557)* consiste en un concienzudo ensayo dedicado en general a *Las Cortes de la Muerte*, a los aspectos biográficos de su presunto autor, Michael de Carvajal, y en particular a la escena XIX en la que se presenta una “Querrela” de los indios americanos ante la Muerte, ante el estado de indefensión y masacre a la que se vieron sometidos por efectos de la conquista militar y espiritual de América. Jáuregui nos ofrece un trabajo de revisión y de lectura con una mirada contemporánea de un texto que, de manera insólita, hace una suerte de diatriba o “querrela” en favor de los indígenas americanos en una época muy temprana. Pero, como observa Jáuregui, esta defensa “indigenista” contiene y expresa el discurso lascasiano de defensa de los aborígenes americanos.

Uno de los apuntes valiosos que tiene este estudio es la diferenciación que hace Jáuregui de estas *Cortes de la Muerte* con el celeberrimo *Auto de las Cortes de la Muerte* que se menciona en el capítulo XI de la segunda parte de *El Quijote* de Cervantes, junto con el otro auto sacramental *Las cortes de la Muerte* atribuido a Lope de Vega. Llama la atención el interés de Jáuregui por vincular estas “Cortes de la Muerte” con el teatro novohispano del siglo XVI. Y aunque no podemos afirmar influencias o presencias específicas, resulta interesante que la primera obra teatral de la América hispánica, *El Auto de Juicio Final* (1533) de Fray Andrés de Olmos, esté dirigida en su discurso a confrontar el mundo indígena con el cristiano europeo y en donde la presencia de la muerte como alegoría funciona dramáticamente casi como motivo conductor de la obra. También habría que agregar el caso del dramaturgo al parecer toledano pero de vida y producción novohispana, Fernán González de Eslava, de quien también se sospecha, al igual que de Michael de Carvajal, de haber sido judío converso; introdujo en uno de sus dramas, el *Coloquio XII, de la batalla naval que tuvo el serenísimo príncipe don Juan de Austria con el turco*, el personaje alegórico y el tema de la muerte.

Mucho puede reflexionarse aún sobre la presencia indígena y de discursos “indigenistas” en el teatro clásico del mundo hispánico de los siglos XVI al XVIII, y este trabajo de Carlos Jáuregui abre camino en esa dirección, así como en la reflexión y rescate de otras formas de dramaturgia. Lo único que es de extrañarse en esta publicación es una bibliografía final que oriente a los interesados en continuar con esta revisión de una parte ignorada del teatro clásico español.

Alejandro Ortiz Bullé Goyri  
UNAM/Universidad Autónoma Metropolitana



**Sánchez León, Miguel. *Esa huella olvidada: El Teatro Nacional de Cuba (1959-1961)*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2001: 281 p.**

Los momentos más vitales en el teatro suelen ser fugaces y suelen a veces olvidarse demasiado pronto. Quizás el peso de otras experiencias sea demasiado enérgico en su momento y al pisar la huella de los momentos primigenios, pareciera como si la ocultasen, para no decir que busquen negar los pasos anteriores. Saludamos por ello la aparición de este estudio sobre uno de los momentos más significativos del teatro cubano de la Revolución y, sobre todo, de una de las experiencias más aleccionadoras de la vida teatral, no sólo de Cuba sino de Hispanoamérica. El investigador Miguel Sánchez León decidió enfrentar el reto del olvido y dejar para la memoria un estudio y un testimonio de ese momento de teatro fundamental en la historia y la vida del teatro cubano contemporáneo. Este libro tiene pues antes que nada un enorme valor emotivo, que resulta notorio desde su título *Esa huella olvidada*.

Es probable que a la experiencia del Teatro Nacional le haya ocurrido lo que a muchas otras situaciones paradigmáticas en el arte escénico: que las generaciones inmediatas de creadores teatrales ignoren o no alcancen a comprender lo que significó en su tiempo esa experiencia. Pero pasados los años, la curiosidad por saber del pasado, o la necesidad por reencontrarse con raíces propias, terminan desenterrando y recuperando esas huellas teatrales que son en resumidas cuentas los pasos que nos preceden y que le dan sentido a nuestra presencia en los escenarios de nuestro tiempo. Éste es el caso del trabajo de Miguel Sánchez León, quien con evidente apasionamiento, pero sin dejar de lado el rigor crítico y analítico del investigador, le abre espacio a la memoria de un instante de teatro, el de la fundación del legendario Teatro Nacional de Cuba (1959-1961). Desde nuestra lectura, la experiencia que testimonia Sánchez León nos permite afirmar que movimientos teatrales con características similares a ésta han sido fuente para el desarrollo cultural de una región o de un determinado sector social, y no sólo en lo que se refiere al teatro. El Teatro Nacional fue, como se aprecia en la multitud de testimonios que aparecen en el libro, un detonador de las potencialidades artísticas del pueblo cubano en la etapa inmediatamente posterior a la caída del dictador Batista.

El libro nos ofrece diversas perspectivas para entender y valorar el legado del Teatro Nacional, desde aspectos relacionados con la arquitectura teatral y con el folklore, hasta las actividades de extensión y de promoción de grupos teatrales de aficionados, sin faltar una amplia bibliografía y la parte documental, tanto de testimonios particulares y documentos oficiales específicos sobre su fundación, como de tablas con la cronología y los repertorios desarrollados en esos febriles dos años fundacionales.

En resumen, *Esa huella olvidada: El Teatro Nacional de Cuba (1959-1961)* marca la pauta para otras investigaciones sobre la vida teatral

hispanoamericana, pero también ofrece las claves para entender mejor cómo en determinados momentos de la historia y en circunstancias particulares, y a veces excepcionales, el arte del teatro cobra sentidos y dimensiones que van más allá de la ejecución de espectáculos teatrales adonde acuden espectadores, que al final de la función aplauden y regresan a sus casas, – y eso, cuando acuden.

*Alejandro Ortiz Bullé Goyri*

*UNAM/Universidad Autónoma Metropolitana*

**Piña, Juan Andrés. *El problema Shakespeare y otros temas del teatro contemporáneo*. Santiago: Editores RIL, 2002: 155 p.**

Despite its nod to European drama, Juan Andrés Piña's anthology of twenty short essays is actually at its strongest in the pieces that meditate on Chilean theatre. Whether tracing its troubled history, lamenting its current marginalized position within Chilean society or celebrating its best playwrights, Piña proves an intelligent guide to the Santiago theatre scene. He leads readers through some significant productions and highlights some contentious issues faced by theatre practitioners today, in Chile and elsewhere in Latin America. In a mostly amiable tone, he ponders everything from comical attempts to cram audiences into inadequate theatrical venues to the horrific challenge of staging torture.

One of Piña's most provocative essays, "El dramaturgo y la restauración de la verbalidad," reads the work of playwright Benjamín Galemiri (b. 1957) as evidence of the waning of the era of the almighty director and a restoration of the playwright and his/her text to a place of privilege in performance. Piña argues that in works such as *El coordinador* (1993), *El seductor* (1995), and *Edipo asesor* (2001), Galemiri re-elevates language, though in a different way than the psychological realism that dominated Western theatre throughout much of the 20<sup>th</sup> century: "La verbalidad no es claridad, sino más bien camuflaje, una especie de vendaval lingüístico – barroco, exuberante, profuso, autorreferente – que se inicia desde la palabra y termina en ella. Un teatro, como otros, también para ser leído, ¿Porque no?" (87). Though, as Piña acknowledges, this sort of language-as-camouflage calls attention to its own limitations as a form of communication, its sheer virtuosity nevertheless claims center stage. It is puzzling, however, that Piña buttresses his argument by grouping Galemiri with Heiner Müller, since the latter's striking image of the bound and gagged Ophelia at the finale of *Hamletmachine* seems emblematic of what Herbert Blau (*To All Appearances: Ideology and Performance*. New York: Routledge, 1992) has called Müller's lack of "any faith whatever in the collective substance of language" (60). Nevertheless, if one limits the subject to Galemiri's work, it is a persuasive description of the resurrection of the supposedly dead author, at least in Chile.

Piña's curmudgeonly wit shines in "*Salas teatrales: Una crisis de espacio*," a skeptical look at the trend toward staging performances in non-traditional spaces. He grumbles about the perils of his adventures in halls far too large for the play being staged, in basements where the audience faces a forest of columns, and in freezing theatres where spectators are advised to bring blankets. Still, he rightly distinguishes between productions that vainly try to imbue inadequate facilities with fashionable luster and productions that take advantage of an unusual environment to foreground some element of the text. Under dictatorship, he concedes, productions such as those of Ramón Griffero in the abandoned bus depot dubbed "El Trolley" aptly underscored the marginality of political theatre. And even more recently, he notes, director Alejandro Goic appropriately set Jorge Díaz's *La mirada oscura*, about a doctor who collaborated with torturers, in a medical school auditorium, moving the audience from their comfortable seats to the morgue area at the conclusion.

"El teatro y el tema de la tortura" revisits some well-known plays, such as Eduardo Pavlovsky's *El señor Galíndez* and Oduvaldo Vianna Filho's *Papa Highirte*, as examples of how many playwrights and directors wisely avoid explicitly depicting torture. Again, it is the less well-known Chilean examples that are most revelatory: a 1984 play by Mauricio Pesutic, *Antonio, Nosé, Isidro, Domingo* (the first letters of the names read backward spell "DINA," the acronym for Pinochet's security apparatus), and the 1998 adaptation of the Carlos Cerda novel, *Una casa vacía*, directed by Raúl Osorio. In the Cerda adaptation, Osorio visually alluded to torture by having a character, Chelita, tell her story while dressed in a soaking wet white gown. As in Griselda Gambaro's *Información para extranjeros* (1973), the horror of what the young woman must have suffered before she appears, shivering and wet, is left to the spectators to stage in their minds' eyes.

Though neither Piña nor his editors acknowledge it, most of these articles read as if they were previously published in Santiago newspapers and magazines. The biographical information adds to this suspicion by recounting Piña's credentials as a theatre critic for several magazines and for the leading Santiago daily, *El Mercurio*. (He also edited the invaluable *Teatro chileno contemporáneo. Antología, 1950-1990* [1992].) All in all, though no single subject is explored in any depth, it is an anthology worth perusing for its breadth.

Ana Elena Puga  
Northwestern University

**Pellettieri, Osvaldo, director. *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884-1930)*. V. 2. Buenos Aires: Galerna/Universidad de Buenos Aires, 2002: 656 p.**

Este volumen, como el anterior, es resultado de un proyecto editorial institucional, no sólo porque tiene el patrocinio de la Universidad de Buenos Aires, sino también porque bajo la dirección de Osvaldo Pellettieri, un conjunto de 40 personas distribuidas en cuatro equipos contribuye a esta labor. Dentro del proyecto total, este segundo volumen se ocupa de un período específico, 1884-1930. En sus primeras páginas se presenta el Plan General del proyecto y la “Introducción: para una Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires,” firmada por Pellettieri. Esta presentación explica el proyecto dentro de un conjunto heterogéneo de categorías historiográficas, lingüísticas, teóricas, metodológicas, sistémicas, sociológicas, entre otras, cuya complejidad causa que el mensaje no sea del todo preciso y claro. Sin embargo, por encima de esa heterogeneidad que implica divisiones y subdivisiones que fragmentan el discurso de la Introducción, se pueden ver dos preocupaciones generales que expone el director del proyecto: los “presupuestos básicos para la elaboración de un modelo para la Historia del Teatro Argentino” y “El modelo de periodización.”

El enunciado inicial de la Introducción afirma que la “presente investigación es parte de un proyecto de estudio total del teatro argentino desde sus orígenes.” Este presupuesto no queda explicado en el resto de la exposición, dejando una imprecisión respecto a los propósitos reales del proyecto. Porque si bien el título de éste menciona al “teatro argentino en Buenos Aires,” la afirmación del director define al proyecto como un “modelo” para el “estudio total del teatro argentino desde sus orígenes.” No cabe discusión ante un proyecto para estudiar el teatro en Buenos Aires, una ciudad que sin duda ha sido y es un centro de actividad teatral; lo que sí requiere explicación es el discernimiento de la historia del teatro bonaerense respecto a la historia del teatro nacional argentino.

Dificultades similares surgen en la comprensión de los presupuestos de este proyecto en el subtítulo de este segundo volumen, “la emancipación cultural (1884-1930).” Hay que recordar que el primer volumen del proyecto se titula *Período de constitución del teatro argentino*. La lectura conjunta de ambos títulos implicaría que después de la “constitución” del teatro argentino se produjo un movimiento de “emancipación” de ese teatro ya constituido. El segundo título da paso a otra conjetura: esta “emancipación cultural” debe referir seguramente al proceso que completó la independencia política en el siglo XIX, dentro del proceso regional de los países hispanoamericanos. Porque, ciertamente, en la historiografía de la literatura hispanoamericana está claramente definido el período de la emancipación cultural – que completa la independencia política – a partir de los años de 1880, con la aparición del modernismo y que es complementado por otro movimiento: el vanguardismo de

los años de 1920. Las conjeturas respecto al título de este volumen son necesarias ante la ausencia de referencia a este contexto histórico regional. Pellettieri, en la introducción al volumen, evita toda mención a la historia del teatro latinoamericano o a la historia literaria hispanoamericana; contrariamente, señala con énfasis la correspondencia del teatro argentino en Buenos Aires “con otros sistemas, que podríamos denominar centrales–europeos y norteamericano” (15). Entonces, la “emancipación” que refiere el título de este volumen, ¿será acaso del resto de América Latina? Probablemente no. Porque en la segunda preocupación general expuesta en la Introducción “El modelo de periodización,” el proyecto se orienta por la historiografía de la literatura hispanoamericana, la que no se aleja de la historia político-social de América Latina.

La periodización de este proyecto (a pesar de sus correspondencias aparentemente exclusivas con los sistemas centrales europeos y norteamericanos, según el director del proyecto) se ciñe a los postulados más claros de la historiografía latinoamericana no colonialista que propone una periodización desligada de los cánones occidentales. Ya en 1928, Mariátegui había señalado tres grandes períodos para la historiografía literaria hispanoamericana: colonial, cosmopolita y nacional. Estos tres períodos fueron ratificados suficientemente por la crítica latinoamericana de 1960 y 1970. El segundo período, aproximadamente de 1880 a 1950, se hace cosmopolita e internacional para dejar de ser colonial y depender exclusivamente de la literatura peninsular castellana. La periodización del proyecto sobre teatro argentino cabe, con sus tres épocas, en ese marco general. Esta reafirmación del proceso histórico propio de la literatura hispanoamericana es una característica muy valiosa de la periodización de este proyecto.

Por lo demás, los artículos, de varios autores, que conforman este volumen ofrecen información rica e importante, fuente útil de referencia, al margen del sistema no totalmente claro que el proyecto postula.

*Óscar Rivera-Rodas*  
*The University of Tennessee*

**Villegas, Juan. *Para la interpretación del teatro como construcción visual*. Gestos: Irvine, 2000: 229 p.**

Desde la primera página Villegas informa lo que se propone: llenar un vacío, el que ha dejado una crítica que no se ha ocupado del aspecto “predominantemente” visual del espectáculo. Considera que los modelos estructuralistas, semióticos, deconstruccionistas, la teoría de la recepción, de la crítica cultural, transcultural, posmodernista y postcolonialista son insuficientes para develar “su significación en el proceso de comunicación ni su función en la construcción del objeto” (9). Los

métodos de análisis evolucionan con el tiempo y es necesario apelar a otros recursos para aproximarnos al espectáculo en sí.

Dividido en nueve capítulos, en los primeros seis se dedica a ampliar y profundizar conceptos emitidos en otros libros como *Ideología y discurso crítico sobre el teatro en España y América Latina* (1988), *Nueva interpretación y análisis del texto dramático* (1989) y *Para un modelo de la historia del teatro* (1997). Sin negar la importancia que todavía puedan tener ciertos principios básicos explorados antes, el hincapié está puesto ahora en el paso definitivo a la diversidad, a la pluralidad de estrategias, y, sobre todo, a la “contextualidad histórica o teatral.”

No hay duda que el haberse identificado las prácticas teatrales dentro de los parámetros canónicos tradicionales ha implicado la exclusión de todo espectáculo que no coincida con las coordenadas culturales del mismo. Las obras pre-hispánicas que están más próximas a la celebración ritual son un buen ejemplo. En este sentido, se ha hecho necesaria la ampliación del concepto de “cultura” para abarcar todos los productos considerados tanto de élites como de las clases populares. Nada más certero que recurrir a uno de sus temas favoritos para ilustrar este punto: el personaje marginado, representante del llamado “lumpen” latinoamericano. Señala Villegas su entrada en las tablas a partir de los años 20 y 30, su politización a favor de una ideología en la dramaturgia de los años 60 y 70, y el vigente uso de su lenguaje en la dramaturgia contemporánea por otros sectores ya definitivamente más acomodados.

Apelando a otros investigadores de diversas áreas (Pavis, Helbo, Kristeva, Fischer-Lichte, de Marinis, Elam, Propp, Bourdieu), Villegas, afin a la tradición ecléctica y antropofagástica que nos caracteriza, rescata lo que todavía es válido para el discurso del investigador latinoamericano. De particular importancia es la discusión sobre algunos términos, como “intertextualidad,” “transculturación,” “interculturalidad,” “metateatro” y hasta su propuesta de otros nuevos como “Inter-visualidades.”

En los últimos capítulos se concentra en el aspecto visual del espectáculo y la revisión tanto diacrónica (histórica) como sincrónica de su percepción. De relevancia histórica es, por ejemplo, la contradicción inherente entre hacer un teatro revolucionario siguiendo una cartilla ideológica prescriptiva y hacerlo “bien hecho,” o sea siguiendo los códigos establecidos por los “practicantes del discurso cultural dominante,” asociados a la base del canon europeizante. Desde una perspectiva sincrónica, el concepto de “teatralidad social” se impone, entendiéndose éste como “el conjunto de teatralidades que caracterizan a una sociedad determinada” [...] “que se pone de manifiesto en las prácticas visuales del momento histórico o la acumulación, la memoria visual colectiva, ya sea legitimada o no legitimada, del sistema cultural” (167). Por otra parte, el espectador está condicionado por la lectura particular de un director con estilo propio (de Tavira, Brie, Griffiero), por la estética o ideología del grupo, como por la forma de actuación de un intérprete. Los ejemplos abundan, tanto latinoamericanos como peninsulares, los que dan fe de su incansable

labor de recopilador visual de la escena teatral tanto en el nuevo como en el viejo mundo.

Por último, hace referencia a las innovaciones tecnológicas que han afectado las “teatralidades representadas,” a la influencia del cine norteamericano que ha “legitimado un modo de ver la identidad latinoamericana” y a la insuficiencia del video como documento teatral. Otros temas, como el “performance,” quedan abiertos para futuros debates o re-definiciones.

Para qué escribimos si no es para dilucidar para nosotros mismos los cambios que se operan en el mundo. Con la agilidad intelectual que lo caracteriza, Villegas sigue elaborando su discurso sobre un mismo tema – el evento teatral – que sin duda atañe a todos los interesados en este arte.

*Beatriz J. Rizk*  
*Miami*

**Obregón, Osvaldo. *La diffusion et la réception du théâtre latino-américain en France de 1958 à 1986*. Besançon: Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2002: 479 p.**

Osvaldo Obregón empezó su actividad universitaria como profesor de literatura y civilización hispanoamericana en Chile, pero tuvo que exiliarse a Francia tras el golpe de estado de Pinochet. Su experiencia como director de teatro universitario en Chile y en Francia contribuyó a que este destacado investigador dedicara sus investigaciones a un aspecto sumamente interesante del teatro latinoamericano: su difusión y recepción en Francia de 1958 a 1986. El libro que aquí presentamos es una versión más compacta y menos austera que las 1142 páginas y cuatro volúmenes de su tesis doctoral.

El libro de Obregón, escrito en francés, consta de dos partes, la primera dedicada al descubrimiento del teatro latinoamericano en Francia y la segunda a los directores latinoamericanos que han tenido en Francia un importante protagonismo. Estas dos partes están precedidas de una introducción general de unas 40 páginas que explica, de manera muy pertinente, las condiciones socioculturales que han posibilitado la difusión en Francia del teatro latinoamericano a partir de 1958. La bibliografía final, de 24 páginas, es un inventario casi completo de las publicaciones acerca de teoría, historia, estética, crítica y creación dramática de (y sobre) teatro latinoamericano. También se mencionan publicaciones de interés sobre teatro en general.

Para llevar a cabo su investigación sobre la recepción del teatro latinoamericano en Francia, Obregón recurrió en gran medida a un número impresionante de artículos, reseñas y entrevistas publicadas en las principales revistas francesas de teatro. Por eso su libro se impone como la mejor cartografía

que se ha publicado sobre la difusión y recepción del teatro latinoamericano en Francia. La primera parte del libro muestra cómo, a partir de 1958, año en que se crean dos festivales internacionales importantes de teatro en Francia (Le Théâtre des Nations en París y el Festival de Nancy) nace el interés por el teatro latinoamericano en un país donde era casi completamente desconocido.

Paralelamente a los festivales internacionales, llegan a Francia jóvenes directores latinoamericanos de los cuales algunos se integran a la actividad teatral francesa y aportan nuevas formas de puesta en escena. Entre los más destacados se hallan: los chilenos Alejandro Jodorowski (co-fundador del Movimiento Pánico con Arrabal y Topor), Gustavo Gac Artigas (co-fundador del Théâtre de la Résistance-Chile) y Óscar Castro (fundador del Teatro Aleph); el brasileño Augusto Boal, cuyo libro *Teatro del oprimido* (1974) encontró un gran eco en Francia; los argentinos Alfredo Rodríguez Arias (co-fundador del grupo TSE con Facundo y Marucha Bo, Roberto Platte y Juan Stopanni), Víctor García y Jorge Lavelli; y los peruanos Rafael Rodríguez Vigouroux (director del Théâtre de Poche-Montparnasse, 1963-1965) y Antonio Díaz Florián. La segunda parte del libro dedica, de manera detallada, siete capítulos a la aportación escénica de estos directores a través de sus puestas en escenas francesas.

El libro de Osvaldo Obregón es una valiosa aportación a los estudios de teatro latinoamericano en Francia que hasta la fecha son muy escasos en la universidad. En el inventario final de tesis defendidas entre 1977 y 2002 que nos da Obregón, sólo se mencionan 15 en un periodo de 24 años. Esperemos que publicaciones como la suya contribuyan a desarrollar no sólo los estudios críticos sino también los programas de literatura dramática en la carrera de filología hispánica.

*Antoine Rodríguez*

*Université Charles de Gaulle-Lille 3*

**ICTUS. La palabra compartida. Antología. Dos tomos. Santiago: Editorial Don Bosco, 2002: 502 p. (Tomo I); 448 p. (Tomo II).**

El ICTUS, como se le identifica en Chile, es ampliamente conocido dentro de la esfera nacional chilena e internacional. Es una compañía de teatro independiente creada en 1955 por un grupo de profesores y alumnos que, desencantados, decidieron separarse del Teatro Ensayo de la Universidad Católica. Tras una etapa inicial de búsqueda, comenzó a adquirir una fisonomía e identidad propia de "colectivo experimental" y en 1962 se estableció definitivamente en el Teatro La Comedia, sede que mantiene hasta hoy. Hablar de ICTUS es, por lo tanto, no sólo referirse al grupo más importante de Chile sino también ahondar en una parte fundamental de la actividad teatral chilena en las últimas cinco décadas de la historia socio-política del



país. Más aun, sería francamente imposible captar toda la complejidad del teatro chileno a partir de 1955 sin recorrer el camino del ICTUS.

Es precisamente por ello que esta antología en dos tomos constituye un libro largamente esperado, pues documenta su actividad profesional dentro del marco del teatro nacional a lo largo de años históricos conflictivos. Reúne dieciséis “textos que se transformaron en ‘obras’ sobre el escenario” (II: 15) representados entre 1964 y 2001, e incluye además testimonios personales en torno al derrotero del ICTUS. Así, seis de sus colaboradores presentan sus opiniones sobre la trayectoria y labor del grupo. Mónica Echeverría describe desde la etapa de su humilde comienzo y experimentación hasta la inauguración del teatro La Comedia. Jaime Celedón evalúa los objetivos que los jóvenes integrantes se habían propuesto pero desde una perspectiva actual: el cambio ideológico que se produjo debido a los acontecimientos mundiales de finales de los sesenta. Claudio di Girólamo presenta su emotiva reflexión personal. Jorge Díaz se refiere a las consecuencias que tuvo el conseguir un espacio propio para ensayar y representar, muy importante para su permanencia en el tiempo. Carla Cristi habla de la fascinación de una joven actriz al incorporarse a la compañía durante la época de renovación. Finalmente, Carlos Genovese menciona la importancia del proceso de creación colectiva. Todos estos breves artículos – que aparecen en el segundo volumen – ayudan a pintar el cuadro del difícil camino asumido por el ICTUS desde sus comienzos hasta su consolidación como grupo teatral estable y solvente. El primer tomo contiene también las reflexiones de Nissim Sharim, la única figura constante del ICTUS desde su creación, y un estudio introductorio detallado de Eduardo Guerrero sobre la importancia del ICTUS y de cada una de las obras antologadas en su contexto. Sharim reflexiona sobre la evolución del grupo desde los cincuenta en adelante. Por ejemplo, la etapa de formación y búsqueda de un repertorio que incluyó la locura transgresora del teatro del absurdo. Describe el descubrimiento de la técnica de creación colectiva del personaje que mantienen hasta hoy, y que privilegia la situación dramática sobre todos los otros elementos. Sharim también menciona la polarización política existente en la sociedad chilena que se transportó a la cultura y culminó con el golpe de estado de 1973 y la subsiguiente posición contestataria al gobierno asumida por el ICTUS. Los años 80 al 90 estuvieron vinculados a la necesidad de educar a la población para hacerle pensar en recuperar la democracia y, finalmente, en los noventa, se produce la consolidación internacional del grupo.

La división en dos volúmenes obedece a una perspectiva temporal. El primer tomo presenta textos representados en las décadas del sesenta y del setenta, y el segundo, de los ochenta y los noventa, más una pieza final estrenada en 2001. El primer tomo incluye ocho obras: *Variaciones para muertos de percusión* (1964), *Introducción al elefante y otras zoologías* (1968), *Cuestionemos la cuestión* (1969), *Tres noches de un sábado* (1972), *Nadie sabe para quien se enoja* (1974), *Pedro, Juan y Diego* (1976), *¿Cuántos años tiene un día?* (1978) y *Lindo país esquina con*

*vista al mar* (1979). El segundo tomo añade otras ocho: *Sueños de mala muerte* (1982), *Primavera con una esquina rota* (1984), *Lo que está en el aire* (1986), *La noche de los volantines* (1989), *Pablo Neruda viene volando* (1991), *Prohibido suicidarse en democracia* (1992), *El efecto mariposa* (1999) y *Amores difíciles* (2001). Este volumen se completa con una lista de obras estrenadas entre 1956 y 2001.

Los méritos de este libro son múltiples, todos importantes. Testimonia, educa y celebra los 45 años de vida del grupo teatral independiente más importante de la historia teatral chilena. Finalmente, rescata y documenta el valor y la importancia del ICTUS para futuras generaciones de teatristas y del público en general.

*Ma. Teresa Sanhueza*  
*Wake Forest University*

**Pellettieri, Osvaldo, director, y GETEA (Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires: El teatro actual (1976-1998)*. Vol. V. Buenos Aires: Galerna, 2001: 623 p.**

La incansable labor investigadora que llevan a cabo Osvaldo Pellettieri y su Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano (GETEA) se ve reflejada en el fruto del proyecto que compone la *Historia del teatro argentino en Buenos Aires: El teatro actual (1976-1998)*. Este es el primer tomo publicado de una serie de siete volúmenes que abarcará la historia del teatro argentino en la capital desde 1700 hasta 1998. Los mismos estarán divididos de la siguiente manera: I: Periodo de constitución del teatro (c. 1700-1884); II: Subsistema de la emancipación cultural (c. 1884-1930); III: Subsistema moderno I (1930- 1949); IV: Subsistema moderno II (1949-1976); V: Subsistema moderno (1976-1998); VI: Diccionario de actores del teatro argentino en Buenos Aires (1700-1998); VII: Diccionario de directores del teatro argentino en Buenos Aires (1700-1998).

La importancia de este primer tomo publicado recae en el amplio estudio que se lleva a cabo sobre el hecho teatral. En otras palabras, el equipo de investigación se ha preocupado por analizar todos los elementos que rodean la producción del texto dramático o escrito, del texto espectacular o escenificado y, en cuanto a lo posible, de la recepción de los espectáculos. En la introducción, Pellettieri explica que dicha historia del teatro argentino está pensada “como proceso de cambios y continuidades (innovaciones, recuperaciones, redescubrimientos e intermitencias) en la cual lo sincrónico juega un rol fundamental en la descripción de textos dramáticos y espectaculares” (14).

Tomando en consideración las ideas de Tinianov, Fowler, Frye, Kuhn y Masterman sobre la evolución literaria, Pellettieri desarrolla tres fases que captan los cambios dentro del sistema teatral argentino: 1) primaria, ingenua o intuitiva; 2) secundaria o canónica; 3) terciaria o refinada. De allí pasa a un modelo propio de

periodización del teatro argentino de la capital federal que va desde el “periodo de constitución” (1700-1884) hasta el teatro de la desintegración (1983-1998). Por otro lado, la metodología utilizada en este volumen se basa en los conceptos elaborados por Todorov, Greimas, Pavis y Ubersfeld con respecto a la “estructura profunda” o el nivel de la acción (funciones, actantes, secuencias, modelo actancial) y de Aristóteles y Weiger en cuanto a la “estructura superficial” (intriga, procedimientos, causalidad, actores, situación). Para el “aspecto verbal” se generan conceptos a partir de categorías relacionadas con el tiempo, el punto de vista y el modo expuestas por Ubersfeld. El análisis del texto espectacular está basado en la “reconstrucción histórica” en el que se recrean “espectáculos del pasado a partir de documentos y testimonios” (30), como grabaciones, videos, fotos, escritos durante la preparación del espectáculo y críticas periodísticas y de investigadores.

Después de la introducción aparece una cronología de espectáculos estrenados en Buenos Aires desde 1976 hasta 1998. La misma demuestra la enorme actividad teatral que se lleva a cabo en la capital argentina. La riqueza y la variedad de obras consisten no sólo en estrenos de autores argentinos, sino de Estados Unidos, otros países de Latinoamérica y Europa.

Esta historia está dividida en dos secciones importantes: “la segunda fase de la segunda modernidad teatral argentina” (1976-1983), y “la tercera fase de la segunda modernidad teatral argentina (1983-1998).” La primera sección enfoca los años del Proceso de Reorganización Nacional, estableciendo el marco político y social y destacando las aportaciones de los ciclos de Teatro Abierto. También se exploran las aportaciones que hacen durante el periodo de la dictadura militar (1976-1983) autores establecidos como Griselda Gambaro, Eduardo Pavlovsky, Ricardo Monti y los dramaturgos emergentes como Mauricio Kartun, Bernardo Carey, Susana Torres Molina, Diana Raznovich y Cristina Escofet, entre otros. A la vez se analizan las puestas en escena de algunos directores como Jaime Kogan, Laura Yusem, Agustín Alezzo, Carlos Gandolfo y Alberto Ure, que, según el grupo de investigación, “ejemplifica la evolución del sistema teatral” argentino (174). Por otro lado, se analiza el impacto que tuvieron los teatros oficiales (Teatro Municipal General San Martín y El Teatro Nacional Cervantes) y la censura durante el Proceso, a la vez que se atisba a interpretar la recepción del público en dicho periodo. El ensayo final de esta sección toma como ejemplo las experiencias de Norman Briski, Juan Carlos Gené y Eduardo Pavlovsky para presentar una mirada del teatro argentino en el exilio.

De acuerdo con Pellettieri, el teatro de los años 1983-1998 “se alejó de la forma convencional, profundizó la parodia y se volvió antitético. Proliferaron las innovaciones conscientes (las distintas variedades de teatro moderno y posmoderno), y aparecieron los epígonos de la segunda versión, al par que los intentos de cambio dentro del realismo reflexivo” (273). Todos estos cambios se manifiestan a consecuencia de la esfera política de democracia y de la crisis económica que sufre el país. Se estudian aquí los casos de Roberto Cossa, Mauricio Kartun, Eduardo

Rovner, Griselda Gambaro, Eduardo Pavlovsky, Ricardo Monti, entre otros, para marcar cómo sus obras pudieron evolucionar con las nuevas circunstancias políticas. Aparecen además estudios sobre la recepción, las concepciones de las puestas en escena y las políticas de los teatros oficiales en época de democracia.

Una parte primordial de esta sección está dedicada al teatro emergente o al hecho teatral que va de 1980 hasta 1998. El teatro emergente es clasificado en esta historia dentro de las siguientes categorías: teatro de la desintegración (con Rafael Spregelburd y Daniel Veronese como sus autores paradigmáticos); teatro de resistencia (con Ricardo Bartís como su mejor exponente); el teatro de la parodia y el cuestionamiento (Los Macocos, Los Melli, Las Gambas al Ajillo, El Clú del Claun, La banda de la risa y Los Peinados Yoli están entre los grupos más destacados); performance (La Organización Negra y De la Guarda); y teatro moderno tardío (con Javier Margulis como su mejor representante).

*Historia del teatro argentino en Buenos Aires: El teatro actual (1976-1998)* es un estudio multifacético que demuestra la seriedad, la rigurosidad y el compromiso que tiene el GETEA con el campo de la investigación teatral. Si este libro es el botón de muestra de los otros seis volúmenes, no cabe duda que la colección completa será una de las aportaciones más valiosas e importantes al campo del teatro argentino e iberoamericano.

*Laurietz Seda*

*University of Connecticut*