

**María Mercedes Jaramillo y
Mario Yepes, eds.**
*Antología crítica del teatro
breve hispanoamericano.*
1948-1993.

Medellín: Editorial Universidad de Antioquia,
1997, 533 págs.

Luis Correa-Díaz
University of Georgia

Ciertamente lo breve, en todas sus múltiples dimensiones –aunque esto último parezca una paradoja–, una de las cuales es la de las obras teatrales en un acto, siempre implica una noción doble y no del todo apreciada: la materialidad del producto (artístico) al ser disminuida (diminutiva) indica que el trabajo de su producción se ha multiplicado. Escribir, representar y presenciar –y, tal vez, comentar– una obra en un acto (o similar) no es más fácil que hacerlo con otra en varios. Por el contrario, muchas veces, se hace más difícil. Y esto porque, como lo dice Gasto Bachelard de la *miniatura*, en *The Poetics of Space*, condensar el mundo, metaforizar el universo, con los mínimos recursos de expresión es una tarea tanto o más ciclópea que la de las grandes construcciones. Por lo mismo y acotando –y mencionando de paso los destinatarios ideales de esta *Antología*–, Mario Yepes en su “Introducción”, explica: “En las escuelas de teatro la utilidad de la pieza breve es superior para el laboratorio de actores, directores, diseñadores y técnicos, así como referencia obligada en cursos de dramaturgia. Porque, más allá de toda esta pragmática, el texto breve ha de ser considerado como forma de arte, una escritura compleja y exigente cuyos límites, como los del cuento en la narrativa y el corto y el medio metrajes en el cine, proponen particulares dificultades y ventajas al autor y a los realizadores”. Igual cosa debe decirse respecto a los espectadores y lectores, porque la brevedad es uno de los mayores desafíos a la percepción. He aquí, entonces, esta muy necesaria –y ya necesitada desde hace tiempo, como recuerda Mario Yepes– colección de algunos de los nombres más destacados del “teatro breve” de habla hispana de la segunda mitad del siglo.

Lo que se encuentra contenido entonces en este libro es: como se mencionó recién, una “Introducción” del profesor, director y promotor teatral Mario Yepes Londoño, quien hace las veces de editor de esta antología junto a la profesora María Mercedes Jaramillo; los dieciocho textos breves, expuestos con una intencionalidad cronológica que cubre las tres últimas décadas de este siglo –a excepción de la obra paraguaya¹– y que, como buena muestra, representan a doce países que aquí van desde México hasta la Argentina –o viceversa, para no sugerir que esta avenida es de una sola dirección²–; y dieciocho comentarios críticos de especialistas, en su mayoría provenientes de la academia norteamericana –aunque muchos de ellos/ellas sean de origen latinoamericano–, cada uno de estos estudios (breves también) a continuación de la obra respectiva, donde se incluye una presentación general y contextual de la dramaturgia del autor y un análisis de la pieza antologada, además de una bibliografía primaria y otra secundaria al final.

Del México norteamericano –y no centroamericano, como podría entenderse al ser presentada esta antología cubriendo las áreas de “Centro y Suramérica”– se incluyen:

1. “La pistola” (1978), de Sabina Berman (1953), dramaturga, prosista y poeta destacada de “la nueva generación de autores mexicanos”, como señala Diana Taylor (Dartmouth College), quien tiene a su cargo la presentación crítica en sus páginas subtituladas “¿violencia doméstica o envidia del pene?”, donde se caracteriza la obra de Berman como “una indagación de las relaciones de poder entre los sexos”, esto “en el contexto de una identidad sexual siempre en transformación”³.

2. “El armario de las abuelas” (1990) de Guillermo Schmidhuber de la Mora (1943), “dramaturgo, investigador y crítico” de vasta trayectoria y amplio reconocimiento, incluso internacional. Magda Castellvi de Moor (Assumption College), en “articulación de la imagen femenina en una genealogía de mujeres”, concluye que la “obra es, en suma una dramatización del proceso de creación de una nueva imagen de la mujer, en su pugna por pasar de la marginalidad al sistema dominante”, dentro de una concepción dramática, la de Schmidhuber, que para poder definir a cabalidad

1 Razona y promete Mario Yepes: “Ese vacío, en el cual cabrían cómodamente casi todas las obras de la antología de Solórzano [*El teatro hispanoamericano contemporáneo* (1964)] ya mencionada, corresponde a una etapa del teatro latinoamericano de la cual pretende ocuparse a fondo nuestra editorial en un próximo volumen: una selección de textos del teatro universitario, obrero, y de grupos independientes escrito entre 1960 y 1980”.

2 Faltan, sin embargo, Ecuador, Panamá, Costa Rica, Honduras, Nicaragua, Guatemala, situación que, lamentablemente, no viene explicada.

3 En adelante evito el título del trabajo crítico cuando éste es simplemente una mención de la obra y del autor.

habría que "indagar tanto en las categorías estéticas como en la realidad histórica, cultural sociológica y política que aparece en su producción".

De Argentina:

1. "Casa matriz" (1988), de Diana Raznovich (?), "[a]utora polifacética" y de "resonancia internacional, cuyas obras han sido "traducidas a diversas lenguas", como apunta Nora Glickman (Queens College) en su "El teatro del absurdo de Diana Raz-novich". La obra en particular aquí "es una parodia al consumismo llevado a una expresión casi delirante: el de los sentimientos", y la dramaturgia de la autora en general se caracterizan por incorporar "elementos del absurdo" para "indagar la dialéctica entre lo que el personaje manifiesta a través de las palabras y lo que el espectador ve que le sucede en escena".

2. "Noticias de suburbio" (1992) de Nora Glickman (?), radicada en Estados Unidos, académica y narradora además, cuya obra formula narrativa o dramáticamente "ciertos aspectos importantes de la relación entre los géneros y los niveles sociales", como aclara Flora Schminovich (Barnard College) en: "una propuesta utópica de comunión entre mujeres", siendo la pieza aquí antologada es un diálogo (muchas veces cómico), "en un suburbio residencial de Nueva York", que examina críticamente la existencia de diversas mujeres, sus "posibilidades de cambio" y las instituciones sociales opresoras.

De Uruguay:

"Frutos" (1985), de Carlos Maggi (1922), un escritor —y abogado— de amplia y poligénica obra, que incluye el periodismo, es "el dramaturgo más destacado de su generación", quien en teatro ha ido desde lo tradicional "hacia estrategias experimentales de fragmentación y distorsión, menos miméticas de la realidad concreta, más próximas al absurdo y al expresionismo", en un esfuerzo por alcanzar "la esencia de la realidad", tal cual comenta Juanamaría Cordones-Cook (University of Missouri) en su "Un drama del deseo". En "Frutos" se dramatiza especulativamente, donde lo onírico destaca como estrategia, "alrededor de un héroe [caudillo] nacional, el general Fructoso Rivera, primer presidente del Uruguay", quien para el autor refleja la idiosincrasia del "continente latinoamericano" por su desorganizado modo de vivir, pero lleno de vida y "por eso mismo digno de amor".

De Paraguay:

"Historia de un número" (1948, estrenada en 1968) de Josefina Plá (1909), "[a]unque española de nacimiento, su nombre y su obra están totalmente identificados con la cultura paraguaya contemporánea". Su escritura cubre casi todos los géneros mayores y la obra antologada "es una de las poquísimas obras teatrales paraguayas conocidas en el exterior". Como Teresa Méndez-Faith (Saint Anselm College) da cuenta en "*¿Farsa trivial en XI tiempos o alegoría teatral para todos los tiempos...?*", la "Historia", cuyos personajes "representan papeles y actitudes genéricas comunes" (donde el "número" simboliza la deshumanización de la existencia), es en cuanto a su género una farsa de tema/situación *trivial*, donde la "pantomima y el lenguaje corporal en general tienen importancia fundamental", pero que "se inscribe dentro de las corrientes teatrales europeas de posguerra, por la inclusión de aspectos del teatro épico brechtiano y del teatro del absurdo", entre otros.

De Bolivia:

"Adjetivos" (1993), de Maritza Wilde (?), quien como autora y directora (de relevantes obras hispanoamericanas y europeas) es "una de las fuerzas motoras del quehacer teatral paceño", siendo la experiencia de los límites (v.gr., "temor y atracción") y "la opresión y la dictadura" sus preocupaciones artísticas predominantes. El tema particular de "Adjetivos" es "la mujer y la dictadura" (la violencia), y como lo destaca Willy O. Muñoz (Kent State University) en su "Juego de máscaras", esto también está dentro de su trayectoria en dirección (*La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca, entre muchas otras). La obra "pertenece a la modalidad del meta-teatro, pues problematiza la conflictiva relación entre la realidad y la ficción", y su "mensaje" Muñoz lo formula así: "cualquiera de nosotros es capaz de cometer actos atroces en un momento dado", por lo que los *adjetivos* que se pueden utilizar para caracterizar a (los) otros, bajo determinadas circunstancias ordinarias o históricas, podrían describir igualmente nuestras acciones (la de los unos).

De Perú:

1. "Sitio al sitio" (1977) de Grégor Díaz (1933), dramaturgo que participó en el desarrollo experimental del teatro chileno de los sesenta (Universidad de Chile) y que vuelto a Lima se dedica a escenificar la problemática

social y política “de la masa urbana, el lumpen, los marginados, los provincianos y los campesinos arruinados que llegan a la capital atraídos por la panacea que creen encontrar en la ciudad”. Por lo que Nora Eidelberg (Wesleyan College) en su estudio “El proletario como protagonista” que la obra de Díaz, dentro de la cual “Sitio al sitio” es emblemática, busca romper los círculos opresivos que someten a los sectores que sufre cualquier tipo de marginación por el poder dominante, donde la maestría con el lenguaje popular, el humor, lo cotidianamente poético y la honestidad ideológica distinguen su arte dramático.

2. “Pishtaco” (1993) de Julio Ortega (1942), quien “desde 1969 vive en Estados Unidos, donde es reconocido por sus obras de ficción, sus trabajos críticos sobre literatura latinoamericana y su labor docente en diversas universidades”, y cuya obra teatral, casi siempre breve, como anota María Mercedes Jaramillo (Fitchburg State College) en: “¿mito o realidad?”, la “pueblan” antihéroes que carecen de nombre, de historia y hasta de un espacio propio; [...] sus peripecias muestran la fragilidad del ser humano y su incapacidad de controlar su destino en un medio dominado, a veces, por la burocracia, el absurdo o la violencia”. La pieza antologada, de configuración coral (en el sentido griego) “está basada en un mito andino”. Pishtaco, un ser mítico/legendario portador de la violencia contra el pueblo, en este caso el robo y desaparecimiento de los niños de la comunidad, cuyos ojos serían vendidos al extranjero, metáfora de la experiencia colonial de ayer y de hoy.

De Chile:

“Límites” (1991), de Marco Antonio de la Parra (?), quien además de reconocido y controversial dramaturgo es “cuentista, novelista y psiquiatra”, cuya carrera teatral comienza en 1978 y desde entonces está asociada a una visión/escenificación “irreverente” y desmitificadora de la realidad, a una deconstrucción de “mitologías” culturales y política. Su muy exitosa producción, como lo destaca Charles Philip Thomas (University of Wisconsin in Oshkosk) en “Obras teatrales de Marco Antonio de la Parra”, se ubica y representa lo que se entiende como la “era post-Pinochet” y asume una especie de diagnóstico dramático de las mentalidades, un intento de exorcisar los traumas (de los) ciudadanos, donde “Límites” combina “lo cotidiano con la tragedia”, como dice el propio autor, para mostrar los aciertos y equívocos en el “aprendizaje de la libertad”.

De Venezuela:

“Divorciadas, evangélicas y vegetarianas” (1989), de Gustavo Ott (1963), dramaturgo de la “vanguardia” de su país y fundador del “grupo teatral Textoteatro, que ha venido desarrollando una labor escénica de primer orden durante los últimos años y del cual es en la actualidad director general”. La pieza que aquí aparece antologada, como señala Gleider Hernández (Université du Québec à Chicoutimi) en “Una muestra del teatro de Gustavo Ott”, despliega secuencialmente su “atrayente” título: tres mujeres, tres escenas y tres “apelativos” que con ironía compasiva dan cuenta del estado existencial femenino, bajo ciertas condiciones sociales y personales, cuya “enajenación” deviene, a través del diálogo entre pares, en un deseo de “liberarse”.

De Colombia:

1. “Proyecto piloto” (1990), de Enrique Buenaventura (1925), “uno de los dramaturgos [y teóricos de la dramaturgia] más destacados de Colombia y del Nuevo Teatro Latinoamericano, movimiento surgido en el decenio de los sesenta como una respuesta a los cambios sociales y políticos que sufría el continente”. Su obra general, como indica María Mercedes Jaramillo (Fitchburg State College) en “Una visión apocalíptica”, se nutre de lo alegórico —para lo que los tópicos universales, en especial medievales, cumplen un rol inspirador— y de lo histórico-social de su tiempo y del pasado. “Proyecto” pone —y recrea— en escena el tema de la “metamorfosis como producto de un castigo sobrenatural [Ovidio]” y como formulación imaginista de “la deshumanización del hombre moderno” (Kafka). Aquí los hombres “se comportan como ratas y poco a poco van adquiriendo, también, sus rasgos físicos”, por lo que la pieza resulta “una metáfora de la corrupción y descomposición social que vive Colombia; en forma esperpéntica se reflejan los males morales que afectan a la sociedad en general”.

2. “Gato por liebre” (1990), de Piedad Bonnett (1951), cuentista, ensayista, académica y poeta, cuya obra dramática, al decir de Betty Osorio de Negret (Universidad de los Andes), en: “género e identidad”, se desarrolla en torno a la construcción cultural de la “identidad de género”, así la que viene antologada reelabora en verso una pieza del dramaturgo alemán Manfred Karge (*Jacke wie Hose*) dentro de las coordenadas culturales colombianas, donde aparece “un tema con cierta tradición” en el arte contemporáneo (aunque se puede trazar su historia muy

lejos en el tiempo), incluido el teatro, "el de la utilización de trajes [y lenguajes] masculinos por parte de la mujer, para poder incursionar en los espacios a ellas vedados" y cuestionar las limitantes de la condición femenina.

3. "La sangre más transparente" (1992), de Henry Díaz Vargas (1948), "es uno de los representantes del teatro colombiano que surgieron en el decenio del sesenta y, como muchos de estos dramaturgos, es también director, actor y profesor de teatro". Como apunta María Mercedes Jaramillo (Fitchburg State College) en: "una existencia en vilo", "[e]l teatro de Díaz abarca diversas temáticas, desde la historia nacional hasta los problemas de los marginados en el mundo moderno", práctica dramática para la cual el "habla vernácula" y las irreverencias históricas, pasadas y presentes, constituyen elementos que permiten "analizar los conflictos sociales [y políticos] y los problemas que aquejan al pueblo, para encontrar pautas que nos lleven a un mundo mejor." En este caso particular la pieza antologada toca el problema de los adolescentes "que enfrentan las responsabilidades y los conflictos de la vida desde una temprana edad".

De El Salvador:

"Después de medianoche" (1980), de David Escobar Galindo (1943), quien es "doctor en jurisprudencia y ciencias sociales y es uno de los grandes escritores [poesía, narrativa y teatro] con que cuenta la literatura salvadoreña sino también la latinoamericana". Como cuentan y analizan, a dos manos, Rhina Toruño y Carlos Amaya en "La cenicienta en la fiesta. *Después de medianoche* [...]: en el País de la sonrisa", esta "obra recrea una escena de toma de rehenes en la casa de una familia de la oligarquía [...], la familia Rosales", donde se celebra un cumpleaños, trama que sirve para mostrar, con ironía, "las dos caras de la realidad de la crisis política [la violencia, la inseguridad, los antagonismos irreconciliables entre las instituciones de gobierno y la guerrilla] que El Salvador vivía en 1980". La cenicienta señala un referente intertextual para metaforizar las doce como "la hora de la verdad" donde "cada personaje toma su verdadera posición", rompiéndose el equilibrio, el diálogo entre las partes, oscureciéndose la fiesta de unos y revelándose la causa de otros.

De Puerto Rico:

"Los 200 No" (1984), de Roberto Ramos Perea (1956), "actor, crítico, docente y líder" (del teatro universitario

puertorriqueño), cuya obra dramática resulta ser siempre de índole experimental, incluso ha incursionado en el teatro infantil, la pantomima, algún "juguete cómico musical", la "comedia de corte erótico" y otras formas. De acuerdo a Ana María Rodríguez Vivaldi (Washington State University) en: "una voz puertorriqueña", la "problemática" nacional (donde el fenómeno de emigración nuyorriqueña también aparece) "en sus vertientes social, política, cultural, económica y hasta moral, constituye la temática más destacada en las obras de este autor". La pieza aquí seleccionada ha sido objeto de múltiples representaciones, tanto en Puerto Rico como en el extranjero. En ella se aborda la experiencia universitaria (autorre-flexivamente, un "exorcismo teatral" para Perea) como paradigma de los conflictos sociales, generacionales, culturales y hasta sexuales de la década de los ochenta.

De Cuba:

1. "Recordando a mamá" (1990-1991), de Pedro R. Monges Rafuls (1943), "un escritor cubano que reside desde 1969 en Estados Unidos". Aquí "fundó con otro cubano, Efrén del Castillo, el primer grupo hispano de teatro de la ciudad de Chicago, el Círculo Teatral de Chicago". Luego se traslada a New York, donde continúa su labor dramática y de "promotor del arte y la cultura hispanoamericana" que ha marcado un hito dentro de la "comunidad latina", siendo creado "[b]ajo su iniciativa" en Queens el Ollantay Center for the Arts en 1977. Tal cual lo indica Beatriz J. Rizk en: "una voz en el exilio", la obra de Monge, que se elabora siempre a través del "elemento de la sorpresa", "se ubica en dos corrientes que, sin ser opuestas, pueden llegar a complementarse": a) el emigrante/inmigrante latino y su difícil asimilación al medio anglosajón; b) la continuidad de la tradición, con "su raíz directa en la dramaturgia cubana tal como se cultivaba en la isla antes de la Revolución", uno de cuyos temas dice relación con el "conflicto entre padres e hijos", entre el pasado y el presente. A esta última corriente pertenece el trabajo antologado, como una ceremonia que abre paso a sus obras más recientes, donde "las dos Cubas" se re/des/conocen.

2. "Cruzando el puente" (1992) de José Triana (1931), dramaturgo de reconocida obra y crítico de la realidad revolucionaria de la isla. De acuerdo a Willian García (Unión College) en su: "la alienación de la existencia", la "dramaturgia de Triana, en sus inicios, muestra la influencia del teatro del absurdo; posteriormente experimenta y sintetiza originalmente con varios movimientos y géneros

teatrales (el absurdo, el teatro ceremonial —heredero de las teorías del teatro de la crueldad—, la tragedia griega, la comedia y el teatro bufo cubano), todo siempre bajo una constante “visión poética que rodea a los personajes y que se funde al contexto sociocultural” y político de Cuba. La pieza antologada es el monólogo (en “dialecto cubano” y donde la presencia de “las religiones afrocubanas”, de la “santería” cumple un rol esencial) de un mulato, Heriberto Fonseca, un ser marginado por su pobreza y demencia, que al dar su testimonio de vida busca en los receptores las respuestas que le indiquen si “cruzar el puente” o no, si “abandonar por completo la realidad” o no.

Como se puede apreciar a través de este mínimo sumario que articula las piezas dramáticas y lo que sus críticos dicen/informan de ellas —y de la obra en general de los dramaturgos—, todos los textos tienen como “tema común” a “Latinoamérica” y que hablan de ella “principalmente a comediantes y públicos latinoamericanos dondequiera que se hallen”. (Mario Yepes) Hay, no obstante, otro tema común que no se ha de pasar por alto: cada década (simple referente), a su manera y de forma progresivamente inquietante, ve navegar a América Latina en un mar de dudas, temores, conflictos (armados), traiciones. (auto)negaciones, etc., pero sin perder (todavía) lo que la distingue, su juventud y su arte de vivir, cosas que el teatro, en especial el breve, como el retrato de un dibujante callejero, denuncia y celebra de una pincelada, rápida, cortante y mágica (por cierto, no siempre este adjetivo tiene que estar ligado al *realismo* en estas tierras). Ésta es una muestra, por lo tanto, de nuestros duelos y nuestras fiestas en las calles y en las tablas. Y es, además, una buena e imprescindible guía para seguir la pista del desarrollo teatral de los tres últimos decenios, en especial porque éstos son los herederos del renacimiento del arte escénico ocurrido en los años cincuenta y sesenta, principalmente ligado al quehacer universitario de aquellos decenios y a los movimientos estéticos y sociales. También ha de verse en estas décadas finales del siglo un indicio de lo que puede ser el teatro en los inicios del próximo milenio. En este sentido esta *Antología crítica* cumple una función pública del todo indiscutible. Sin embargo, se echan de menos dentro de su notable rigor académico algunas secciones suplementarias que la habrían enriquecido aún más. Faltan otros instrumentos: una bibliografía final, una cronología, un índice de nombre y otro temático, una sección fotográfica que ilustre diferentes aspectos de la historia reciente del teatro hispanoamericano y, sobre todo, un estudio introductorio comprensivo que defina el dra-

ma breve, sus orígenes y su historia en Hispanoamérica —aunque las palabras iniciales de Mario Yepes tocan algunos de estos puntos, pero como él mismo señala para entenderlas correctamente, “no es el de crítico el papel de este editor”, tampoco el de este reseñador.

*

**Kathryn Joy McKnight,
The Mystic of Tunja:
The Writings of Madre Castillo
1671-1742.**

Amherst: The University of Massachusetts Press, 1997.

**Sara Castro-Klarén
Johns Hopkins University**

The last fifteen years have witnessed, as an aspect of feminist scholarship, the discovery of convent life as an integral part of the making of colonial Spanish America culture. Josefina Muriel's *Conventos de monjas en la Nueva España* (1946) appears as a lone precursor of the scholarship that both historians and literary critics would develop under the full swing of Women Studies. Muriel followed with *La indias caciques de Corpus Christi* (1963) and *Cultura femenina novohispana* (1982). Interest in the lives of nuns and the social and economic structure of convent life did not really take off in the North American academy until the work of Asunción Lavrin began appearing in various journals and collections during the decade of the 1970's. Feminist efforts centered on the recovery of a women's tradition in writing and the arts. It did not take long to rediscover both the Spanish mystic Saint Teresa de Avila as well as the Mexican polymath Sor Juana Inés de la Cruz. Both published writers had long ago received the sanction and literary canonization of the patriarchy. Their names figure prominently in the rosters of the great writers of the Spanish language.

But the attention now focused on Saint Teresa and Sor Juana has been driven by a feminist inquiry interested in questions of subject formation and the possibility of a voice of their own within the prevailing discursive conditions in both the Spain of the Counter Reformation and the Colonial Baroque in Mexico. Georgina Sabat de Rivers (1995), and Stephanie Merrim (1987, 1991), in different ways, opened the world of Sor Juana Inés de la Cruz to multiple considerations. Unknown aspects of her life came under close