

de conocimientos de Plutarco como lo exhaustivo de la indagación realizada por el profesor Martínez.

En síntesis, *Sófocles: Erotismo, Soledad, Tradición* es una importante contribución a los estudios especializados sobre el más importante dramaturgo griego, pues no sólo estudia en profundidad temas como el erotismo y la soledad —en sus obras conservadas completas, como en una cantidad de fragmentos significativos—, sino que hace una cuidadosa revisión acerca de la recepción de su obra en el siglo I de nuestra era, a través de la figura de Plutarco. Completan el volumen una serie de reseñas, entre las que se destacan las dedicadas a dos importantes libros recientes sobre el autor ateniense: *Sophocle*, amplio y exhaustivo estudio del helenista francés Jacques Jouanna, y *Electra*, edición bilingüe realizada por el profesor Luis Gil, quien introduce la obra por medio de cuatro estudios preliminares. Por último, no se puede dejar de mencionar la riquísima bibliografía que cierra este trabajo y que se constituye en un invaluable material para los estudiosos del tema.

Jorge Enrique Rojas Otálora

Universidad Nacional de Colombia – Bogotá



Lamus, Marina. *Geografías del teatro en América Latina. Un relato histórico*. Bogotá: Luna Libros, 2010. 432 págs.

La última publicación de la investigadora Marina Lamus presenta un panorama de la actividad teatral en Latinoamérica desde la época de la Colonia hasta nuestros días. El texto está dividido en siete capítulos que abarcan grandes períodos de tiempo, en cada uno de los cuales se presenta una amplia perspectiva de la práctica teatral: autores, obras, escenarios, actores, público y otros. Con la lectura de cada capítulo, el lector puede hacerse una idea general del modo en que se ha desarrollado la actividad teatral en el territorio latinoamericano.

El libro ofrece una visión panorámica de la práctica teatral, ya que la autora no sólo se preocupa por dar cuenta de las obras y autores de cada período, sino que también se preocupa por establecer, a grandes rasgos, el contexto en el que se desenvolvían. Así, junto al inventario de obras y autores, se refieren las dinámicas de circulación y presentación en medio de las cuales éstos surgían. Es importante señalar la perspectiva histórica con la que fue realizada la investigación, la cual dota de unidad y coherencia el desarrollo del libro. Cada capítulo inicia con una breve reseña del contexto político y social de los períodos que refiere; esta perspectiva general sirve de marco para comprender las dinámicas teatrales que se describen en cada uno de los capítulos.

En el primer capítulo se aborda el período de la Colonia. Allí se reseña la importancia que los colonizadores dieron al teatro como instrumento de evangelización. Se refiere el modo en que jesuitas y franciscanos realizaban representaciones de temas sacros durante las festividades cristianas y en espacios públicos: la iglesia, el cementerio o la plaza central. Además de ello, se alude a algunos de los fenómenos de hibridación que aparecieron con la práctica teatral, tales como la escritura de textos representativos en lenguas indígenas (tanto por colonizadores como por nativos), la inclusión de danzas, rituales indígenas y otros. Hacia el final del capítulo se hace un salto hasta finales del siglo XVIII, para referir algunas de las principales transformaciones de las prácticas representativas, de acuerdo con los diferentes procesos históricos que afectaron el orden colonial en el territorio latinoamericano. Asimismo, se alude a la presencia de indígenas en las representaciones, ya no sólo como actor-esclavo, sino como personaje.

En el segundo capítulo se realiza un estudio más detallado de las prácticas teatrales desarrolladas entre 1520 y 1590 en el territorio latinoamericano. Lamus describe los diferentes espacios en los que se realizaban las representaciones y señala la aparición de formas representativas diferentes a las empleadas por las órdenes clericales

presentes en el territorio. Alude a la llegada de compañías de artistas europeos que emprendían viajes épicos para atravesar el continente y llevar hasta los lugares más remotos sus montajes. También da cuenta del modo en que operaba el tribunal de la Inquisición y los parámetros con los cuales ejercía la censura. Además, presenta una imagen del público masculino en medio de alguna representación en una de las salas organizadas y sostenidas por los virreyes. A esa imagen se contraponen la empresa de los clérigos por convencer a sus fieles para que no asistieran a las profanas comedias.

Al inicio del capítulo tres, se aborda el período comprendido desde el siglo XVI hasta las primeras décadas del siglo XVII. Allí se desarrolla el modo en que las formas del teatro barroco fueron apropiadas por los criollos latinoamericanos; las representaciones ya no se realizaban sólo durante las festividades cristianas, sino que se mantenía una programación constante en los espacios construidos para ello: los corrales. La prosperidad colonial del momento permitió una mayor circulación de textos y compañías entre el territorio latinoamericano y el europeo, lo que significó la llegada de compañías que ofrecían al público criollo una mayor variedad de teatro profano. El teatro se convierte en una actividad de distracción que se realiza, por lo menos, una vez cada semana. Además, se resalta el diálogo entre el material dramático del Siglo de Oro español y la escritura en el territorio americano. En ese sentido, se evidencia una ampliación del panorama teatral de la época, puesto que el público podía asistir a comedias hagiográficas, dramas cuyos protagonistas eran sacerdotes, y, así mismo, a comedias y tragedias de tema profano.

Hacia el final del capítulo Lamus se refiere el paso del siglo XVIII al XIX, reseñado como la disminución del poder de la Inquisición, lo que permite una mayor circulación de libros en Latinoamérica. Esto supone la llegada de las ideas revolucionarias francesas y norteamericanas, así como la traducción de obras y estéticas teatrales de Europa. En consecuencia, se produce un incremento del repertorio de las compañías, pues llegan el neoclasicismo francés y las

comedias italianas. El espectáculo teatral se transforma y ya no es interrumpido por sainetes, toncedillas, danzas o estremeces, sino que consiste en la representación sin interrupciones de una pieza mayor (tragedia o comedia), seguida de algunas formas breves de representación, como las loas o los sainetes.

En ese mismo capítulo se señala que en el teatro de mediados del siglo XVIII las formas dramáticas optaron por el costumbrismo, de manera que en escena se representaba la vida cotidiana de la colonia, en la forma de *petipieza* que reemplazaba el entremés o sainete, lo que daba autonomía formal y temática a las representaciones. Junto a esas formas dramáticas aparece la ópera, género culto que se oponía radicalmente a los títeres, equilibristas y prestidigitadores que eran fuertemente censurados, debido a las mordaces críticas que realizaban en sus espectáculos. Además, la autora refiere la construcción de los coliseos y espacios diseñados específicamente para los espectáculos dramáticos.

El actor era un artista y negociante que debía superar las difíciles condiciones del territorio para viajar y dar movilidad a las obras de su compañía. En cuanto a la formación de los actores, se abandona la representación por arquetipos y se explora la representación naturalista. El cierre de este capítulo descubre la cortina y deja ver un público que grita y vocifera durante las funciones, que se queja y aplaude según como sea su opinión respecto al desarrollo de la obra. Pero el público es reprendido por las ordenanzas de los virreyes, que pretenden organizar el barullo y hacer del espectáculo teatral algo “más digno”.

El cuarto capítulo aborda el período de la Independencia de las naciones latinoamericanas. El texto señala que durante dicho lapso se inició un proceso de escritura en Latinoamérica que buscaba responder a las necesidades expresivas del momento. Con las transformaciones que implicó la formación de naciones, fue necesaria la escritura como una manera de fijar aquellas gestas que habían permitido la Independencia. La escritura se convierte en una herramienta para referirse a los héroes criollos, las luchas comuneras y los levantamientos de los indígenas. Cada pueblo se propuso crear su

propia forma teatral, que utilizó como medio para estimular el patriotismo, propagar los principios de la República, y, asimismo, consolidar las ideas de identidad. El teatro fue concebido como un lugar desde el cual se podían vehicular las ideas, reformar las costumbres (comedia), cincelar héroes (drama y tragedia), suavizar las pasiones humanas y divertir. El recinto escénico se convirtió en templo del saber y en salón para departir: era un lugar de enseñanza. El teatro era el gran difusor de ideas y el entretenimiento más honesto.

Durante dicha época, el teatro asumió una tendencia romántica favorable a la causa republicana, ya que creaba un ambiente conservador y respondía a la necesidad de construir una idea de nación. Además, la producción teatral quedó en manos de las clases altas que residían en las urbes, razón por la cual el tema urbano fue central en esa producción. Es importante señalar que, en este capítulo, la autora describe aspectos formales de las obras, y no sólo el espectáculo. Al respecto, se menciona que las obras de tendencia romántica se desarrollaban en tiempos y espacios lejanos, con el objetivo de otorgar una mayor credibilidad a los principios que se representaban. También se describen algunas características de la composición de las obras de tendencia romántica, en las que se incluían, por lo general, escenas de revelación y finales amorosos felices. En cuanto al público, se evidencia su transformación, pues deja de ser un espectador patriota para convertirse en un ciudadano. Los burgueses se encuentran junto a la aristocracia. A pesar de ello, el público continúa comportándose inadecuadamente.

El capítulo quinto aborda el período de la consolidación de las naciones (últimas tres décadas del siglo XIX y primeras del XX), que se caracteriza por la inquietud respecto a lo latinoamericano. En ese contexto, los Gobiernos promueven la creación de naciones culturales, razón por la cual empiezan a subvencionar proyectos para fomentar las artes, tales como la creación de bibliotecas y el apoyo a los montajes teatrales. Durante este período los artistas se preguntan por su lugar en la sociedad, lo que origina dos tendencias: el modernismo

y el regionalismo. Así, mientras algunos dramaturgos desean experimentar con la forma, otros otorgan al teatro capacidades políticas.

A pesar de dicha disyunción, el texto enfatiza en que el teatro político, ya sea de corte modernista o costumbrista, es el de mayor interés para el público, pues representa a personajes tomados de la realidad inmediata y los pone en medio de dificultades que los espectadores conocían bien. Así, el texto evidencia que el teatro empieza a dar cuenta de las realidades urbanas latinoamericanas a través de una perspectiva crítica. En el capítulo se describen, específicamente, los casos de México y Argentina. Mientras en el contexto mexicano de la revolución, la forma teatral más exitosa era la revista de corte político, en Buenos Aires eran exitosas las obras que ponían en escena la clase media y sus dificultades.

El capítulo sexto aborda el período comprendido entre 1930 y 1960, tiempo durante el cual se exacerbaban las discusiones latinoamericanistas, se inicia la búsqueda de lo propio y el reconocimiento de las lenguas vernáculas. Se defiende la identidad a partir de la pluriculturalidad y la multiplicidad de lenguas, se busca la inclusión de todos, a pesar de la diversidad étnica y cultural. Continúa la disputa entre los nacionalistas y los modernistas. Estos últimos abandonan la tendencia romántica para adoptar los lenguajes de la vanguardia europea, en contraposición a los nacionalistas, que encuentran la posibilidad de representación adecuada para establecer la identidad en las formas realistas de corte costumbrista. A pesar del interés por las tendencias europeas, el realismo de corte político adquiere una mayor relevancia en el ámbito teatral del momento. El teatro es político, realista y realiza denuncias sociales; es el Nuevo Teatro Latinoamericano, que logra abandonar las formas costumbristas para empezar a dar cuenta de las problemáticas realidades de cada país, gracias a la lectura y estudio de los planteamientos de Piscator y de Brecht.

Este capítulo describe algunas de las principales características del Nuevo Teatro Latinoamericano, sin que sea un estudio riguroso al respecto. El interés de la autora es evidenciar el contexto político y artístico en el que surge dicha tendencia teatral. Por ello, refiere

con mayor detalle las dinámicas de configuración de las compañías y grupos teatrales de la época. Señala la importancia de los grupos de teatro universitarios, que dan inicio a la consolidación de grupos independientes de teatro, luego de ser expulsados de las instituciones académicas debido a sus inclinaciones políticas. El texto hace tangible que, de nuevo, se otorga al teatro la tarea de enseñar y difundir ideas, ya no cristianas, sino políticas. Una vez fuera de las instituciones académicas, el teatro se convierte en una trinchera política, en contacto directo y constante con los públicos populares de las principales ciudades latinoamericanas. El texto reseña algunos de los mecanismos de censura que buscaban coartar el poder del teatro.

En el último capítulo, la autora intenta dar cuenta del estado del teatro durante las últimas décadas del siglo xx y los primeros años del xxi. Comienza por destacar un cambio fundamental: los dramaturgos ya no conciben el teatro como un bastión político, sino como una forma expresiva en la cual deben concentrarse. El arribo de la *performance* y el *happening* —lenguajes que empiezan a permear las formas teatrales— transforma profundamente la concepción de la dramaturgia. Aunque en el teatro pervive una inquietud por la dimensión social, ya no se pretende cambiar con él la realidad ni encontrar la identidad latinoamericana. Hacia el final del libro se vislumbra una profunda transformación del teatro, no sólo en su aspecto formal, con la exploración de escrituras híbridas y fragmentarias, sino también respecto a su epistemología. Ya no es el lugar para la difusión de ideas externas a él, sino una forma dedicada, principalmente, a la exploración de sus cualidades expresivas y formales.

El texto de Marina Lamus presenta una perspectiva general de los principales períodos de transformación de la forma teatral en el territorio latinoamericano, que puede servir de mapa de orientación para investigadores que quieran desarrollar análisis particulares de obras y períodos históricos precisos. El texto es un rico material de investigación por cuanto pone a disposición de los investigadores inventarios de obras y autores que, al estar bajo una perspectiva histórica, pueden facilitar la comprensión de las dramaturgias

latinoamericanas (esto dado que a lo largo del texto se hacen tangibles las intrincadas dinámicas a través de las cuales se relacionan los diversos textos dramáticos).

Laura Rubio

Universidad Nacional de Colombia — Bogotá