

Book Reviews

Galván, Felipe. *Antología. Teatro del 68*. Puebla: Tablado Iberoamericano, 1999: 287 p.

El 2 de octubre de 1998 marcó el trigésimo aniversario de lo que ha llegado a conocerse como “la noche de Tlatelolco.” Aunque la masacre de estudiantes pronto se hizo parte del silencio oficial (aún se espera después de 30 años una cifra oficial de cuántos cayeron en la plaza), hubo gente valiente que hizo constatar aquel día infame. Algunos lo hicieron a través del ensayo (Paz, Monsiváis), la poesía (Paz, Castellanos, Pacheco), el testimonio (Poniatowska, Ramírez) y la novela (Revueltas, del Paso), mientras que otros recurrieron al drama. Pero, a pesar del número considerable de textos teatrales dedicados al tema, hasta hace poco apenas se reconocía a los dramaturgos que habían mantenido vivo el recuerdo de Tlatelolco. Por ejemplo, en un ensayo publicado en 1985, Dolly Young hace un recuento de las obras literarias que tratan el tema de Tlatelolco (“Mexican Literary Reactions to Tlatelolco 1968,” *Latin American Research Review* 20.2 [1985]: 71-85). Aunque incluye numerosos ensayos, testimonios, poemas, cuentos y novelas, ni siquiera menciona el género teatral.

Ahora, gracias a la labor dramática y editorial de Felipe Galván, el teatro escrito sobre y a partir de Tlatelolco se puede conocer a fondo. En la presente antología, Galván reúne 13 dramas que recrean de diversas maneras los días caóticos y confusos del 68: *Vida y obra de Dalomismo* (1969) de Enrique Ballesté; *La fábrica de los juguetes* (1970) de Jesús González Dávila; *Octubre terminó hace mucho tiempo* (1970) de Pilar Campesino; *Sólo sí, sólo mí, mejor hasta mañana* (1970) de Ismael Colmenares; *Conmemorantes* (1981) de Emilio Carballido; *Me enseñaste a querer* (1988) de Adam Guevara; *Nomás que salgamos* (1988) de Gabriela Ynclán; *Rojo amanecer* (1991) de Xavier Robles; *Idos de octubre* (1993) de José J. Vásquez; *El cerro es nuestro* (1993) de Enrique Mijares; *Rastro de restos*

(1994) de Arturo Amaro y Alexandra Celia; *Triángono habitacional (De Tlatelolco a Tlatelolco)* (1997) de Felipe Galván; y *68: Las heridas y los recuerdos* (1998) de Miguel Angel Tenorio. Cabe mencionar que varias de estas piezas (*Octubre, Vida y obra, La fábrica, Nomás que salgamos, Idos de octubre y Triángono habitacional*) fueron montadas en octubre de 1998 en un ciclo de obras dramáticas que conmemoraba la noche de Tlatelolco, dos de ellas bajo la dirección del mismo antologador.

Al examinar la fecha de composición de las obras seleccionadas, se nota una proliferación de obras “sesentaiocheras” en los años 70, después de la cual el tema parece haberse agotado o sofocado, con pocas excepciones, hasta los años 90, cuando de nuevo se despertó el interés. Esta segunda ola dramática se puede explicar de varias maneras: 1) la apertura de los medios de comunicación, que ahora pueden discutir con mayor libertad temas que antes eran tabú; 2) la salida de múltiples libros sobre Tlatelolco y sobre la historia mexicana no-oficial en general; y 3) el hecho de que los que experimentaron la masacre como jóvenes han llegado a la madurez artística y/o por fin se han reconciliado con este recuerdo doloroso. Como sugiere Enrique Krauze, “the great majority of the leaders of the Student Movement of 1968 – now in their fifties – are seeking some way to change the life of Mexico in the direction of democracy, so as to give meaning to the sacrifice that ‘broke’ them. Many of them – and their generation – will always bear profound scars, but they have mended themselves, and they are acting for Mexico” (*Biography of Power*, 731).

Los dramaturgos incluidos en esta antología responden en voz alta a la pregunta que planteó Rodolfo Usigli hace muchos años: “¿o teatro o silencio?” Mientras hay mexicanos que no quieren saber más de Tlatelolco, hay otros, como Galván, que quieren impedir que se olvide. Dice el antologador, “Los cientos de muertos aún alcanzan en su vergüenza a los herederos políticos de quienes ordenaron y ejecutaron una de las mayores matanzas del siglo en nuestro país; los actuales gobernantes y sus mandos supremos militares esconden los archivos todavía, a treinta años de los hechos” (7). Estos 13 dramaturgos responden al silencio oficial que siguió a la masacre, asegurándose de que no se olviden nunca esos días de rebeldía y represión. Como explica el protagonista de la pieza más reciente de la antología, *68: Las heridas y los recuerdos*, “Algo hay que hacer, no dejar que nuestra memoria se empolvee, que se pierda con el tiempo” (284).

En un prólogo bastante amplio, Galván reconoce que la antología es “perfectible,” ya que no fue posible incluir todas las obras que se han dedicado

al tema del 68. En algunos casos los textos eran inaccesibles por falta de contacto con el autor o sus herederos, mientras que en otros la extensión del texto impedía su inclusión (*¡Buenos días, señor presidente!* de Rodolfo Usigli y *Palinuro en la escalera* de Fernando del Paso, por ejemplo). A pesar de estas omisiones inevitables, la antología ofrece una rica variedad en términos de estilo, tono y acercamiento a la temática. Se puede notar, por ejemplo, que la crítica del partido dominante se hace más agresiva y directa a través de los años. Mientras que las piezas más tempranas (*Dalomismo*, *Fábrica de los juguetes* y *Octubre terminó hace mucho tiempo*), escritas durante una época de censura, silencio oficial y temas tabú, recurren al estilo absurdistas, la metáfora y la indirecta para hacer referencia al 68, las obras más recientes tratan el tema sin rodeos, ambigüedades o simbolismos.

No obstante la variedad estilística, se destacan ciertas constantes. La gran mayoría de las obras consta de un solo acto, cuya división en varios cuadros o escenas permite la oscilación entre el pasado y el presente. En muchas de las piezas se establece un contraste entre los jóvenes idealistas y alegres del 68 y los mismos personajes, ya adultos, en un mundo presente de desilusión, soledad, nostalgias, culpabilidad y corrupción. Una de las mejor logradas, *Idos de octubre*, tiene lugar en el presente, el día del destape presidencial, pero el protagonista, que ya de joven soñaba con ser presidente para “cambiar el país,” no sólo aprende que no es el objeto del dedazo, sino que también se da cuenta de que ha traicionado todos los ideales que tenía en el 68. Además de mezclar pasado y presente, la mayoría de las piezas tienen lugar, por lo menos en parte, en la Plaza de Tlatelolco, donde se recrean la euforia y la libertad que reinaban antes de la llegada del ejército y el horror, el miedo y la incertidumbre subsecuentes. Los protagonistas son estudiantes con pocas excepciones: los fantasmas que pueblan *La fábrica de los juguetes*, los policías torturadores de *Rastro de restos* y los sobrevivientes de *Conmemorantes* y *Me enseñaste a querer*. Casi todos los dramaturgos, pero más notablemente Miguel Angel Tenorio, integran canciones de la época y, en algunos casos, hasta pasajes de los discursos, tanto los oficiales como los estudiantiles. Debido a la brevedad de las obras, normalmente se limitan a dos personajes, que a veces llevan nombres arquetípicos (El y Ella) y otras veces nombres de obvio valor simbólico, como Pedro, María y Gloria. Con el pasar de los años, los dramaturgos han logrado crear paralelos con otros episodios parecidos de la historia mexicana. La pieza de Galván, por ejemplo, presenta paralelos con otros momentos de intolerancia y masacre – la matanza de los aztecas a manos de los españoles; la persecución inquisitorial de los

“herejes” y la represión de la huelga ferrocarrilera de los años cincuenta – para así subrayar el carácter cíclico de la historia. Debido a la mezcla de pasado y presente, el tono dominante de estas obras es a la vez trágico, cínico y nostálgico. Además de la masacre misma, los temas más repetidos son: el nacimiento y la muerte del amor inocente entre jóvenes; el conflicto generacional entre padres e hijos; el choque entre la libertad y la represión; el acto de voltearse; y el recuerdo de los muertos. No sorprende que muchas de las obras incluyan un mensaje bastante explícito sobre la necesidad de mantener vivo el recuerdo de los “idos de octubre.” Como dice la madre en *Conmemorantes*, al encender una vela: “Hijo querido de mi vida: voy a ofrecerte una flamita, una luz pequeñita que parpadee, casi invisible, en el corazón de la noche. Pero mira cuántas más hay. Conmemoramos tu ausencia, que es la de todos, tu vida es la de muchos” (104).

En fin, hay que agradecerle a Felipe Galván el haber hecho todo lo posible por mantener encendida la flamita de la memoria con el acto amoroso de juntar estas piezas en un tomo, y el haber hecho accesibles al público estos recuerdos conmovedores de un año y un día cuya memoria jamás se extinguirá. *Teatro del 68* no es para los hipermétropes (la letra es muy chica y a espacio sencillo), pero sí es para los que vivieron y sobrevivieron el 68 y para los que quieren guardar memoria de un día cada vez más lejano que se ha establecido como el momento más definitivo de la historia contemporánea mexicana. Pero esta antología no es la última palabra, sino el comienzo. Antes de caer el telón final de *68: Las heridas y los recuerdos*, los personajes empiezan a filmar al público, mientras que Aurora explica, “Tengo la impresión de que muchos de ellos también tienen algo que decir” (287).

Jacqueline E. Bixler
Virginia Tech

Masci, Luis, ed.. *Teatro uruguayo de fin de siglo*. Montevideo: Graphis Ltda., 1999: 247 p.

El editor de la presente antología, conjuntamente con la institución teatral El Galpón, inició en septiembre de 1995 un Taller de Escritura Dramática cuya metodología comprendió tres etapas: la creación de una estructura dramática original; la corrección de los originales para culminar con su primera obra teatral; y la composición, en un tiempo breve, de una pieza dramática. El

texto que comentaremos contiene las obras que los aspirantes a dramaturgos redactaron al final de la segunda etapa. En orden de aparición corresponden a: Dante Alfonso (*Caballo negro*); María Condenanza (*El naufragio*); Raquel Diana (*Cuentos de hadas*); Juan Ricardo Faccio (*El tercer tiempo*); Antonio González Rivas (*Ese error de la felicidad*); Marina Rodríguez Velásquez (*El Verde Limón*); Mariela Salaberry (*La constelación del navío*); Jaime Secco (*En el 506*); y finalmente Mary Vásquez Artigas (*La memoria en donde ardía*).

Dante Alfonso (1948), quien integra el elenco de El Galpón desde 1975 como escenógrafo, nos introduce en la trama del encuentro de un torturado y su torturador, tema candente que dejaron las dictaduras del Cono Sur durante las décadas de los 70 y 80. María Condenanza (1949), funcionaria judicial que recibió mención especial en el concurso de Casa de las Américas en el género testimonio con *La espera* en 1991, dedica la pieza a su hija y “A los adolescentes que pasan por el juzgado de menores.” El argumento se desplaza entre los polos de la pobreza extrema y la riqueza. Raquel Diana (1960), profesora de filosofía, actriz y dramaturga, nos presenta *Cuentos de hadas*, que ya reseñé en *LATR* (33/1, 1999). Juan Ricardo Faccio (1936) tiene una interesante biografía: estudiante de derecho, jugador de fútbol profesional y periodista deportivo, no sorprende que su obra sea sobre... fútbol! Antonio González Rivas (1948), empleado técnico en una institución de salud y autor de dos obras previas, desarrolla el tema de una familia abrumada por un pasado turbio. Marina Rodríguez Velásquez (1962) es integrante de El Galpón y autora de otro drama. El asunto planteado es “El Pueblo del Verde Limón [...] mundo del juego, donde nacieron y convivieron los personajes, en aquel tiempo personas que dieron motivo a las canciones y juegos infantiles (131).” Mariela Salaberry (1947), maestra y periodista, también con una obra más, ha dedicado gran parte de su vida a la lucha por los derechos humanos. Ella nos presenta en *La constelación del navío* la historia de un grupo teatral y su desalojo por los intereses inmobiliarios de traficantes. Jaime Secco (1954), periodista y autor de *En el 506*, ya nos advierte el tema en su dedicatoria, “Dedico esta obra a las miles de personas que fueron torturadas y no delataron, luchando por causas que al parecer hoy, a nadie importan.” La última pieza pertenece a Mary Vásquez Artigas (1931), profesora de literatura iberoamericana y rioplatense. Miembro de El Galpón, tiene a su haber varias adaptaciones y obras originales. Su pieza aborda los recuerdos de William Hudson y su vida en el Río de la Plata. Esta colección nos permite visualizar

las preferencias, inquietudes y demonios que persiguen a este heterogéneo grupo de escritores de la escena uruguaya al fin del siglo pasado.

Pedro Bravo-Elizondo
Wichita State University

Yáñez, Rubén. *Hoy es siempre todavía*. Montevideo: Cal y Canto, 1996: 240 p.

Director y actor uruguayo, Rubén Yáñez utiliza el aforismo de Antonio Machado para titular sus memorias. Nació en el Cerro de la geografía montevidéana “a fines de la década del veinte, en una casa que mi abuelo gallego había levantado, ladrillo sobre barro, para recibir a su mujer y a sus hijos que llegaban de Vigo para instalarse definitivamente aquí, en esta tierra (7).” Divide su relato en cinco capítulos: Mi gratitud de origen; El tiempo de reconocer, conocer y optar; La responsabilidad y la alegría de enseñar; Mis cinco décadas en el teatro; y La nueva encrucijada para la conciencia.

Cada capítulo nos introduce desde ya en el tema, como el reconocimiento de sus orígenes netamente proletarios, el barrio y la gente de su tiempo y los recuerdos del equipo de fútbol del Cerro, el Rampla Junior. En esta etapa es cuando se decide su futuro y logra con la ayuda de un maestro ingresar a un instituto normal. Al cumplir los 20 años ejerce la docencia en la Escuela Agraria de la Universidad del Trabajo, en el departamento de Rivera. A su regreso a Montevideo conoce de cerca “los dos núcleos que expresaban, cada uno a su manera, los paradigmas reivindicados por la llamada ‘generación del 45’” (63). Aunque Rubén Yáñez no es explícito en cuanto a cuándo y cómo llegó al teatro, básicamente fue profesor normalista para luego convertirse en profesor de filosofía en la enseñanza secundaria en 1956. Nos aclara que fue encargado del curso de “Estética y Teoría del Teatro que ejercí hasta mi ingreso como Director Estable de la Comedia Nacional en 1962” (67).

Es en el capítulo IV donde Yáñez nos introduce en el tema que nos preocupa. Nuestro actor no escribió sólo sus memorias del teatro sino también lo que la vida ha sido para él, cómo la ha enfrentado, los errores cometidos. Es el reseñador quien busca la información de su papel en un grupo de la categoría de El Galpón. Y aquí en el capítulo citado lo encontramos, cuando recuerda los años de teatro y títeres en los “rancheríos” de la campaña y

escuelas de Montevideo. En 1948 colabora con los jóvenes que rodean a Manuel Domínguez Santamaría, director artístico del Teatro del Pueblo. Rubén Yáñez presencia la irrupción del movimiento teatral de la década de los 40: El Tinglado, Teatro Experimental, Grupo Tespis, Teatro Universitario, La Barraca, Teatro del Liceo Nocturno, Teatro Libre, Agrupación Teatral Atenea y otros que en marzo de 1947 crean la Federación Uruguaya de Teatros Independientes. Recuerda que en 1949 el Teatro del Pueblo presenta *Crimen en la catedral* de T. S. Eliot, en una versión de Idea Vilariño y Emir Rodríguez Monegal, con escenografía de Olimpia Torres, hija del gran pintor Joaquín Torres García.

En 1962, a los 33 años de edad, asume la dirección de la Comedia Nacional. Allí permanecerá hasta 1967. No deja de seguir en las tablas y en los 70, invitado por Blas Braidot, liga su vida a El Galpón por casi veinte años. Las páginas 95-186 son un excelente recorrido histórico del legendario grupo, tanto en Uruguay como en México, donde afrontaron el exilio por casi nueve años y, según el autor, “estrenaron 20 títulos de teatro y 6 de títeres (presentándose) en otros 23 países, llegando a hacer casi 2.500 funciones en ese período” (186).

Hoy es siempre todavía reafirma los ideales de muchos hombres de teatro en América Latina, algunos comprometidos políticamente como Yáñez, otros vinculados a un movimiento cultural que entrega las señas de identidad de un continente.

Pedro Bravo-Elizondo
Wichita State University

Villegas, Juan, ed. *Propuestas escénicas de fin de siglo: FIT 1998*. Irvine: Ediciones de *Gestos* Colección Historia del Teatro 3, 1999: 215p.

At the end of the twentieth century, the postmodern landscape of Hispanic theater is one that foregrounds aesthetic experience and the non-verbal over the spoken word. This fact makes the duty of the academic theater critic daunting indeed. For while her or his predecessors could generally count on their readers having some degree of access to the printed play text or possibly to a video copy of the staging, today's theater researcher, in addition to providing a critical analysis of a given theatrical performance, is also faced

with the enormous task of transmitting the multisensorial aesthetic experience to a reader who in most cases will be unable to know it in any other way. Thus, there exists the dilemma of how to transmit *through* words the richness of theatrical events in which words themselves are given minor significance, if any significance at all.

Juan Villegas and company manage to achieve this masterfully in the text *Propuestas escénicas de fin de siglo: FIT 1998*, not merely through the images that accompany virtually all of the essays included in the book but also through the multiple optics with which the reader can “view” the majority of the performances presented that season at the Festival Internacional de Cádiz. The text is a series of 12 essays based primarily on these performances and sandwiched by introductory comments and final words by the editor himself. Far from being an eclectic array of disparate voices reflecting upon contemporary Hispanic theater, the themes of these essays interact with, and often complement one another. Overriding topics include ritual and folklore, circus elements, puppets, corporeal language, intertextuality, and multimedia.

There is a sustained interplay between the articles, not merely those that deal with the same performances, but also those that precede and follow each one in the sequencing of the text. Thus, the reader begins each subsequent essay in the series often having had some sort of introduction to at least one of the performances or themes being discussed. This intentional weaving together of the articles ultimately provides the reader with a semblance of the visual text by virtue of the distinct view presented by each critic. The Festival calendar that follows the table of contents both literally and figuratively sets the stage for what the reader will “see” through the interpretations of the performances that follow. For example, *Deadly*, a production by the Brazilian theater group No Ordinary Angels, may be viewed from the perspective of the transformation of scenic space and associations with the circus (Villegas), via the analysis of the use of the body to transmit meaning (Ruyter), or through the postmodern lense of Geirola. *Otra tempestad*, from Cuba’s Teatro Buendía, may be seen from the vantage point of postcolonialism (Del Campo), through its treatment of the concept of utopia (Proaño-Gómez), or for its inclusion of Afro-Cuban myths and ritual (Carrió). Likewise, Scura Splats’s Spanish play, *Oh! SOS*, may be understood for its modern conceptualization of the “Dance of the Dead” via the use of multimedia (Villegas-Silva) or for its use of pyrotechnics (Nel Diago).

Many of the critics included in the volume do not limit themselves to a discussion exclusively of the FIT 1998 events, drawing connections between

these and other theatrical performances viewed in previous FIT years or seen recently in various cities of Latin America and Spain. Finally, some, like Villegas, Ortega Cerpa and Diago, also provide a historical overview of the theme discussed. In these cases, the topic was almost too large in scope to be dealt with sufficiently in one essay and I found myself hoping that each will be developed into a full-length manuscript.

As a final note, Villegas places the festival and the volume of critical essays in their own particular sociohistorical context and reminds the reader that the essays are also cultural artifacts in and of themselves. As such, they must also be understood within the context in which they were written, i.e. academia. It is hard to believe that such a short book, just over 200 pages, could do justice to the complexity of the themes treated and yet it does just that. Each essay is well-written and thought-provoking, and while a few of them could have benefited from better editing, this is a minor flaw to what by and large may be viewed as an important and timely contribution to theater history.

Melissa Fitch Lockhart
The University of Arizona

Timpson, William M., Suzanne Burgoyne, Christine S. Jones, and Waldo Jones. *Teaching and Performing: Ideas for Energizing Your Classes*. Madison: Magna Publications, 1997: 211p.

Teaching and Performing: Ideas for Energizing Your Classes is relevant to a journal such as *Latin American Theatre Review* because so many Spanish and Portuguese instructors are now including aspects of performance in play performance classes, in conversation classes, or as integral parts of drama study. This self-help manual applies many lessons from the world of theatrical performance to classroom teaching. For those instructors who might wonder how to draw a more direct connection between the plays they teach and the methods they use for teaching them, this book will provide both concrete suggestions and the research to support their use. The authors are faculty members in theater departments who have presented workshops and gathered enough practical advice and examples to cover most teaching situations in post-secondary education.

The book draws its parallels between classroom and stage in the introductory chapter and then utilizes five chapters to take the instructor through the steps that a theatrical company might follow in preparation for a production. But in this case, the steps are aimed at helping instructors plan and perform well in their classes. The topics covered include: warming-up for class; planning for class (including blocking, props, lighting, costumes, and audience response); energizing lectures (including tips on acting techniques); handling class discussions; and enhancing creativity in the classroom. The authors provide case studies from creative faculty in the U.S., Canada, and Australia. They also provide self-reflexive tools to help instructors analyze their own teaching style, their beliefs about teaching, and their own comfort level with regard to employing new ideas.

In addition to making a case for the feasibility and fun of applying theatrical techniques to teaching, the authors make an argument in the following three chapters for educational reform and insist that their approach will help bring about that reform. They do not use those exact words, but those who are familiar with research on learning styles, cooperative education, or classroom diversity, for example, will recognize both the chapter subtitles and the list of suggestions for making the classroom a more active learning environment. The book concludes with a wonderful chapter of exercises, role-plays, improvisations, and finally play and video titles that can be used as inspiration for instructors. The reference section is also a gold mine of annotated works about acting, improvisation, teaching, learning, and more. Readers of this journal will note that one Latin American appears in the 15 pages of references, Brazilian director and theoretician Augusto Boal.

Although the intended audience for the book is post-secondary instructors of all disciplines, its most easily convinced audience should be those who teach drama in English and Second-Language departments, who are not only familiar with the terms and practice, but also aware of the power of the theatrical performance to engage and inspire. For those faculty who have toyed with the idea of making their classroom discussions more like rehearsals, the book offers both guidelines and resources to begin the journey. At the same time, there are so many practical suggestions for classroom practice that even the most timid of faculty easily could be moved to try out an idea here and there.

Margo Milleret
University of New Mexico

Pellettieri, Osvaldo y Eduardo Rovner, ed. *La dramaturgia en Iberoamérica: Teoría y práctica teatral*. Buenos Aires: Galerna, 1998: 190 p.

La dramaturgia en Iberoamérica: Teoría y práctica teatral es el segundo número de la colección, "Tendencias del teatro actual en Iberoamérica y Argentina," editado por Osvaldo Pellettieri y Eduardo Rovner y auspiciado por la Editorial Galerna, el Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano (GETEA) y el Centro de Investigación de Teatro Iberoamericano (CITI). Esta colección presenta información sobre el teatro iberoamericano desde 1985 hasta 1995, aunque algunos de los colaboradores extienden sus líneas temporales para incluir fechas que son anteriores o posteriores a la década mencionada. En este estudio, el año 1985 surge como fecha clave para el teatro de la mayoría de países iberoamericanos por indicar una época de grandes crisis políticas y/o teatrales y como el comienzo de las renovaciones artísticas de finales de siglo.

El libro es una colección de 12 artículos escritos por algunos de los más influyentes críticos del teatro en Iberoamérica. La colección contiene seis ensayos que discuten la dramaturgia del Cono Sur, dos artículos sobre España, tres artículos sobre Centro América y el Caribe y uno sobre México. Los primeros trabajos discuten dramaturgia argentina. Osvaldo Pellettieri introduce la dramaturgia de Buenos Aires entre 1985 y 1998 al dividir esta etapa teatral en tres subsistemas: el residual o remanente, el dominante y el emergente (24). Liliana Iriondo y su grupo de críticos estudian las particularidades y las constantes encontradas en el teatro de las provincias de Buenos Aires (excluyendo la ciudad capital), Córdoba, Mendoza, Salta y Tucumán en las dos últimas décadas del siglo XX. Finalmente, George Woodyard explica la manera en que ha crecido el interés de los estadounidenses por el teatro argentino. Para ello investiga los tipos de artículos sobre Argentina que han surgido en revistas especializadas de EEUU entre 1985 y 1995.

Es la labor de otros tres críticos la de discutir la dramaturgia pos-régimen del Brasil, Chile y Uruguay. David George es del parecer que la eliminación de la censura en el Brasil ha creado un teatro donde se le ha dado un lugar preferencial a las dramaturgas y directoras como Maria Adelaide Amaral. María de la Luz Hurtado nota que en el teatro chileno de la segunda parte de la década de los ochenta sus participantes buscaban "re-teatralizar" el teatro existente (107) y que el teatro de los noventa evoluciona para luego "advenir una re-visitación del teatro social y político" de las décadas anteriores

(116). Roger Mirza indica que el teatro uruguayo de esta época es más nacional y popular. En él se buscan nuevos lenguajes escénicos que lo convierten en un teatro más fragmentario, sensorial e intuitivo.

Cuatro escritores escriben sobre el área de México, Centro América y el Caribe. Rosa Boudet explica la manera en que el teatro cubano de esta última década ha resucitado y se ha reivindicado artística y ritualmente al explorar con gran complicidad y junto con su público, sus valores más autóctonos (117) y su memoria histórica. Alejandro Bullé Goyri dice que la gran calidad y proliferación del teatro mexicano continúa inclusive en estos últimos 15 años. En este ambiente de gran creación se ha observado cómo los grandes maestros del teatro mexicano contemporáneo continúan publicando obras de gran calidad junto con sus alumnos que ahora son parte de la Nueva Dramaturgia Mexicana y los de la nueva generación en los noventa. Luego, Roberto Ramos-Perea aboga por los escritores de la nueva dramaturgia puertorriqueña contemporánea que buscan romper con la temática de los maestros de los años cincuenta y sesenta e incluir nuevos temas y estéticas. Por su lado, Mario Rojas discute una obra costarricense sobre la vida de Cristóbal Colón, *Una aureola para Cristóbal*, creada durante la época del quinto centenario del descubrimiento de América.

Finalmente, los estudios de César Oliva y Joseph Luis Sirera se enfocan en el teatro español de finales de siglo. El trabajo de Sirera le da más énfasis a los montajes y grupos teatrales de estos años, mientras que Oliva discute las obras y los dramaturgos de los noventa por ser los años de mayor renovación en el teatro español desde la mitad del siglo XX (131).

La dramaturgia en Iberoamérica es una buena fuente de información global sobre el teatro iberoamericano de los últimos 15 años. Sería deseable que el próximo número de la colección incluyera información sobre la dramaturgia de algunos de los países que fueron omitidos en este estudio. Dada la extensión del estudio no fue posible incluir información sobre el teatro en Colombia, Venezuela, Ecuador, Perú, Bolivia, Paraguay y la República Dominicana al igual que la mayoría de los países centroamericanos (con la excepción de Costa Rica). Este libro es el lugar perfecto para comenzar la búsqueda de obras o dramaturgos contemporáneos procedentes de esta área del mundo.

Iani del Rosario Moreno
Salve Regina University

Heidrun, Adler, y Adrián Herr, eds. *De las dos orillas: teatro cubano*. Vervuert: Frankfurt am Main y Madrid: Iberoamericana, 1999: 223 p.

En el prólogo a esta colección de 18 ensayos en español, Heidrun Adler explica que su título viene de la reciente tendencia de nombrar “Cuba de las dos orillas” a las dos sociedades cubanas que existen desde 1959 – la de la Isla y la de los Estados Unidos. Para tocar este tema de cerca, Adler les pidió a Rosa Ileana Boudet en Cuba y a Pedro R. Monge Rafuls en los Estados Unidos que recogieran estudios sobre dramaturgos y teatro de estas “dos orillas.” Ambos acertaron asegurar la participación de los más reconocidos críticos dramáticos del teatro cubano. En cuanto al teatro dentro de Cuba, desde la muy conocida profesora e investigadora del teatro cubano, Graziella Pogolotti, que comienza esta colección identificando a los dramaturgos y las piezas que marcaron momentos claves en el teatro dentro de Cuba desde 1959, hasta Vivian Martínez Tabares, que se enfoca en un “teatro polémico,” el de recuento, tanto el lector novato como el experto recibe una excelente idea del teatro cubano revolucionario. Raquel Carrió, Inés Martiatu Terry, Esther Suárez Durán, y la misma Rosa Ileana Boudet (que sean todas mujeres confirma la fuerte presencia de la mujer en este teatro hoy día), sin dejar fuera a Carolin Overhoff de Alemania, nos hablan del problema de la identidad en el teatro cubano, tema que sigue preocupando a los jóvenes dramaturgos de los 90 en la Cuba de hoy, de la presencia del negro y de la mujer en las piezas cubanas, y del controversial dramaturgo cubano, Víctor Varela. Esther Sánchez-Grey Alba, nacida en Cuba y ahora profesora de teatro hispanoamericano en Drew University, se encarga de documentar hábilmente información sobre los dramaturgos que representaron el teatro cubano antes de la Revolución, y luego abandonaron el país o se enmudecieron para después ser concedidos lugares importantes en consideraciones contemporáneas del teatro en Cuba.

La búsqueda de la “cubanía” que caracteriza estos ocho estudios se ve duplicada en los diez restantes de manera indudable. José A. Escarpanter comenta claramente las condiciones que permitieron que surgiera el teatro en el exilio, mientras que Laureano Corces y Mirza L. González tocan de nuevo la cuestión de la identidad surgida en los ensayos ya mencionados, pero esta vez ejemplificándola con piezas escritas en el exilio, sea en español o en inglés. Armando González Pérez, José Antonio Évora, y Olimpia B. González retoman los temas de la mujer, el negro, y el teatro vernáculo tocados por los críticos isleños, y los enfocan desde la perspectiva de los dramaturgos

en el exilio. El profundo estudio de Jorge Febles sobre cinco piezas de dramaturgos cubanos exiliados presenta los poco conocidos problemas de discriminación por parte de los críticos del teatro cubano, que padecieron hasta últimamente los dramaturgos escribiendo en el exilio. Juan Carlos Martínez se enfoca en la homofobia y sugiere que caracteriza mucho del teatro cubano dondequiera que se escribe. Daniel Zalacaín reitera los elementos que tienen en común los teatros de ambas orillas cuando retoma la idea del teatro de reencuentro tratado antes.

Las 20 páginas de bibliografía contribuyen significativamente al estudio del teatro cubano contemporáneo con títulos de obras y estudios críticos del 1998. Con la aparición de estudios como éste de Adler y Herr y antologías recientes como la de Rine Leal, de José A. Escarpentier, y de José Triana, que se enfocan en representantes dramáticas de “las dos orillas,” el teatro cubano cobra una nueva dimensión. ¿Sugiere esto que el estudio del teatro latinoamericano entra en una nueva etapa en que los dramaturgos exiliados ya formarán parte del estudio de cualquier teatro nacional? Sea o no lo que sugiere, lo que sí reflejan acertadamente estos 18 ensayos es una clara preocupación por parte de dramaturgos y críticos dentro y fuera de Cuba de encontrar algo que unifique a los cubanos dispersados por el mundo – la esencia de la “cubanía” – algo inolvidable e indestructible.

Terry L. Palls

New College of the University of South Florida

Triana, José. *El tiempo en un acto: 13 obras de teatro cubano*. Colección Teatro, III. Jackson Heights, NY: Ollantay Press, 1999: 344 p.

Esta antología se incluye entre las recientes publicaciones sobre el teatro cubano que consideran a los dramaturgos radicados en el exilio como parte del teatro nacional cubano. Tomando la pauta del muy respetado crítico dramático cubano, Rine Leal, y su conocida antología de 1963, *Teatro cubano en un acto*, José Triana, un dramaturgo cubano internacionalmente reconocido que ahora reside en el exilio, selecciona 13 obras en un acto para representar el teatro cubano: *Falsa alarma* de Virgilio Piñera; *La hija de Nacho* de

Rolando Ferrer; *Los mangos de Caín* de Abelardo Estorino; *La espera* de Gloria Parrado; *Gas en los poros* de Matías Montes Huidobro; *Juego de damas* de Julio Matas; *El Mayor General hablará de teogonía* del mismo José Triana; *Un vals de Chopin* de José Corrales; *La palangana* de Raúl de Cárdenas; *Recordando a mamá* de Pedro R. Monge Rafuls; *El palacio de los cartones* de Nicolás Dorr; *¿Cuánto me das marinero?* de Carmen Duarte; y un monólogo, *Por culpa de una rusa*, de Joel Cano. El estudiante del teatro cubano reconocerá a la mayoría de los dramaturgos y las obras en esta antología y le sorprenderá la ausencia de otros, notablemente Antón Arrufat. De los autores incluidos, tres ya se han muerto, y de los diez restantes, siete escriben en el exilio. Siete de los dramaturgos y cuatro de las obras ya fueron incluidos en la colección de Leal, libro difícil de hallar hoy y merece Triana el agradecimiento de todos por haber rescatado estas obras para los lectores.

Triana incluye apuntes biográficos sobre cada dramaturgo y breves datos sobre el estreno y la primera publicación de su pieza junto con una fotografía de cada autor. Además, el prólogo que escribe, "Manuscritos del tiempo," constituye una valiosa contribución al estudio del teatro cubano ya que Triana, en su estilo inimitable, proporciona un resumen interpretivo del desarrollo del teatro en la Isla durante los últimos 40 años desde la perspectiva de uno de sus participantes más relucientes. Aunque el lector puede diferir con algunas de las interpretaciones que Triana hace de las obras en estas 40 páginas, no cabe duda que las anécdotas personales que él incluye, tanto en el texto como en las citas sobre los autores y las obras, le dan una rica dimensión a esta antología y a la historia del teatro cubano. En la cuarta parte y el apéndice de "Manuscritos," Triana ofrece un breve bosquejo sobre el teatro cubano en el exilio, elogiando la tenacidad de estos dramaturgos que sufrieron "una fuerte voluntad del trabajo, dentro del desamparo" (xiv). Enfatiza las semejanzas entre el teatro escrito por teatristas en Cuba y en el exilio, desde la temática y las preocupaciones hasta las privaciones que sufrieron los grupos en La Habana y en Nueva York, explicando que la esencia de la identidad cubana va más allá de las fronteras. Aunque otro tal vez pudiera haber escogido diferentes obras para incluir, y el mismo Triana confiesa que al escoger éstas se dejó llevar por un criterio personal de gusto, esta colección es una valiosa representación del teatro cubano de "las dos orillas."

Terry L. Palls

New College of the University of South Florida

Ramos-Perea, Roberto. *Avatar: Drama pasional sobre la vida desconocida de Yeshua de Nazaret.* San Juan, Puerto Rico: Ediciones Gallo Galante, 1999: 127 p.

Incursionado en el teatro desde muy joven, Roberto Ramos-Perea ha logrado destacarse como uno de los dramaturgos de mayor importancia que ha dado la isla de Puerto Rico hasta el presente. Este tiene en su haber más de 50 obras estrenadas, algunas de las cuales le han producido varios premios, incluyendo el prestigioso Tirso de Molina que le fue otorgado en 1992 por su obra *Miénteme más*. El teatro de Ramos-Perea se destaca por lo variado y multifacético, pues trata temas relacionados con la historia de su isla natal, el estatus político, la corrupción en el gobierno y en las instituciones penales, la emigración del puertorriqueño a Estados Unidos, la religión, la prostitución y la degradación de valores espirituales y morales.

En *Cueva de ladrones* (1984), Ramos-Perea ya comienza a explorar el tema de la religión que luego presenta desde un plano completamente diferente en *Avatar*. En *Cueva* se presenta una denuncia contundente a los corruptos dirigentes de sectas religiosas que engañan vilmente al pueblo para lucrarse económicamente. Sin embargo, en *Avatar*, el dramaturgo explora los años desconocidos de Yeshua de Nazaret. La obra presenta a María, una estudiante que aspira obtener su doctorado en el área de Religiones Comparadas. Su tesis doctoral pretende ofrecer y comprobar que Yeshua vivió en carne propia lo que predicaba y que experimentó las consecuencias de sus creencias en su juventud. Sin embargo, su compañero, su director de tesis y su psiquiatra le cuestionan a María la validez de la tesis insinuándole que la misma no tiene sentido y que se trata solamente de un acto de soberbia intelectual. María expone lo que ha descubierto sobre los años desconocidos de Jesús – sus maestros, sus viajes a la India, sus enemigos, sus experiencias con el budismo, sus temores, su soberbia, sus deseos, su casamiento con Miriam de Magdala y el hijo que tuvo de ella. Estos hechos serán los presenciados por el espectador. En un momento de reflexión María misma se cuestiona si el Yeshua del que ella habla es el real o el que ella quiere que sea porque “de la misma forma que los evangelistas fabricaron un Jesús de aquellos que les contaron, puede ser que yo esté construyendo el mío con los retazos de verdad de todos esos 400 libros que yo he leído” (85). Finalmente, se observa cómo la joven firme en sus teorías no está dispuesta a negociar sus ideas por el título académico.

La obra se divide en dos actos. Se utiliza la técnica del contrapunto entre los hechos expuestos por María y los vividos por Yeshua. Las transiciones entre la narración de María y los acontecimientos de la vida de Yeshua se indican generalmente mediante la música o los cambios de luces. No se exigen complicaciones en la escenografía; sólo se indica que la obra debe representarse en arena y muy cerca del público. Sin embargo, este acercamiento al público no requiere una participación activa del mismo. *Avatar* está escrita de una manera clara y sagaz. Es una obra llena de ternura y de búsqueda, y en fin, es una de las mejores obras que ha escrito Ramos-Perea en los últimos años.

Laurietz Seda
University of Connecticut

Taylor, Diana. *Disappearing Acts: Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's "Dirty War."* Durham: Duke University Press, 1997: 309 p.

There is much to admire in Diana Taylor's *Disappearing Acts*. Like many of the spectacles that it analyzes, this book itself operates on multiple levels. It is at one and the same time a critique of the Argentine military's misogynist patriarchal attack upon civil society during the "Dirty War"; an analysis of the various performance modes that both resisted and continued the military's discourse; a piece of border scholarship that crosses the conceptual lines of geography, theory, politics, and discipline; and a very personal attempt to achieve academic activism. This book is largely about the Argentine military's use of public spectacle as a mechanism to create communal identity through the "collective imaginings" that constitute the notion of "nation." It is also a parallel exploration of the line between actor and spectator and what it takes to empower and energize the spectator to become Boal's "spect-actor," whether in the theatre or in one's daily life.

Taylor begins the book with a description of her experience watching Eduardo Pavlovsky's *Paso de dos* and her subsequent intervention in a forum concerning the play in Buenos Aires in 1990. Accused of being a "Yanqui feminist" with no right to criticize an Argentine work, and essentially ordered to disappear, Taylor uses *Disappearing Acts* to talk back. Her powerful feminist critique of *Paso de dos* and its production sees it both as a work

against forgetting about the atrocities of the “Dirty War” and a continuation of the Argentine construction of national identity on the basis of female destruction. Taylor’s argument is that the 1973 coup and its aftermath are both part of a script that continues an Argentine national spectacle of ritualistic demonstration of strength, a script whose evolution she traces from the Conquest through Sarmiento and Martínez Estrada, Rosas, Perón, and the most recent military junta. In each case, civil society is conceived of as feminine, to be saved only through its complete and utter penetration by the male, authoritarian, and hierarchical holders of the reins of power.

Through extensive documentation of the Argentine military torturers’ desire to sexualize the torture they carried out, particularly as it pertained to their female victims, Taylor demonstrates how the bodies of the “disappeared” became the battleground on which the military fought for its fantasies of Argentine identity and destiny. Taylor posits that writers such as Pavlovsky in *Paso de dos* and *El señor Galíndez* and Ricardo Monti in *La cortina de abalorios* adopt the torturers’ perspective. In these plays, torture is literally played out on female bodies, eroticizing rather than deconstructing the masculinist discourse of nation-building. By extension, Taylor admires the 1980s Teatro Abierto cycle as a courageous act of cultural affirmation and a bid for freedom while simultaneously seeing it as a reenactment of the misogynist patriarchal discourse in its choice of participants, its venue, and the nature of its texts. Against such spectacles Taylor juxtaposes the Madres de la Plaza de Mayo, whom she sees as successfully subverting the military’s demand that the “disappeared” remain unacknowledged, even when their bodies appeared on the streets, yet trapped in the patriarchal script of what constitutes motherhood, that is, someone confined to the home and the family, with no voice in society at large.

The military’s attempt to inculcate what Taylor calls “percepticide” (self-blinding) in the population at large is juxtaposed against Griselda Gambaro’s *Información para extranjeros* and *Antígona furiosa*, and Diana Raznovich’s *El desconcierto*. Each of these works is seen as making its own theatricality obvious in a way that makes it impossible for us to ignore what lies before us, which runs counter to the patriarchal, military demand that we deny the evidence of our own eyes. Much less convincing is Taylor’s analysis of a series of photographs at the beginning of her chapter on “Percepticide.” How do we know what the young girl in scruffy jeans is thinking while looking at a picture of a “beautiful” model in the window of Buenos Aires’ Harrods? Or the people reading the kiosks plastered with

news on the Malvinas/Falkland Islands War? Perhaps the original photograph is clearer, but the published photo of people being beaten on the street does not seem to show that the woman “sitting at the table behind the window of the café is hiding her head in her arms.” While I agree that the military’s spectacular show of force during the “Dirty War” compelled people to collude with the violence occurring all around them, these photos simply do not support that position. Furthermore, such analysis of these photographs runs the risk of enacting precisely the sort of arrogance Taylor was accused of in the forum on Pavlovsky’s play and which she so successfully avoids throughout the rest of this study.

Disappearing Acts is a fascinating and provocative study of the use of spectacle during the “Dirty War,” written by an author cognizant of her own intervention and its performativity as she looks across various borders. It is, finally, a powerful response to the forum’s demand that she, as an “outsider”, disappear. As events have shown us in the latter half of the twentieth century, from the Southern Cone to Central America, Rwanda, and Bosnia, we cannot deny that what happens in another country affects us as well.

Adam Versényi

University of North Carolina, Chapel Hill