

Book Reviews

Adame, Domingo. *Teatro y teatralidades en México siglo XX*. Xalapa: Ediciones AMIT, 2004: 285 p.

El movimiento teatral mexicano es uno de los teatros hispanoamericanos más estudiados. Desde los años cuarenta, cada década ha presentado uno o varios tomos críticos con este enfoque nacional. *Teatro y teatralidades en México siglo XX* de Domingo Adame regresa a presentar un panorama crítico, pero no de un período de medio siglo, como lo hizo Antonio Magaña Esquivel con su estudio *Medio siglo de teatro mexicano 1900-1961*, sino con un siglo completo de teatro. Es tal la magnitud del proyecto crítico y tan prolifica la información citada que es imposible presentar una revalorización crítica del teatro mexicano al cambio de milenio.

Este libro es recomendable para aquellos que no han leído anteriormente sobre el teatro mexicano, ya que encontrarán una oportuna periodización y un análisis de lo que Adame califica de “teatralidades”: Teatro indio y comunitario; Revista y carpa; Teatro educativo de orientación popular (incluyendo teatro educativo, teatro folklórico, teatro para el pueblo, teatro de títeres y teatro infantil); Teatro dramático; Teatro de experimentación escénica e investigación; y Teatralidad mimética, antimimética y posmoderna. En conclusión, es demasiado material para hacer un libro de divulgación. Los enfoques críticos aplicados a toda la información restan certidumbre a algunos de los apartados que proponen una visión nueva o pretenden analizar obras que no se han estudiado en otros volúmenes críticos anteriormente publicados. Por ejemplo, resulta muy parco presentar la teatralidad posmoderna con tres obras: *Nadie sabe nada* y *La noche de Hernán Cortés* de Vicente Leñero y *Los enemigos* de Sergio Magaña. Cabría preguntar si no hay otras obras mexicanas, además de esas tres piezas, que sirvan de paradigma posmoderno.

Una crónica de los sucesos mexicanos coincidentes con este siglo de teatro tiene una pertinencia social e histórica para un volumen como éste. Sin embargo, la sucinta crónica sobre los sucesos mundiales en este período (con un apartado sobre el neoliberalismo) es tan innecesario como lo es la historia del teatro en el

mundo, la que se incorpora en quince páginas (el expresionismo en seis líneas; el sicologismo y Pirandello en once líneas; Brecht en trece líneas; neovanguardia y teatro del absurdo en veintidós líneas). El formato característico de una tesis (e.g., 1.1.1) prevalece sobre el concepto de ensayo crítico, dificultando la lectura y escondiendo entre tanta información las no pocas aportaciones críticas del autor.

En el segundo capítulo, "Teatralidades en México," se menciona ampliamente y con todo merecimiento a María Tereza [sic] Montoya. Sin embargo, al llegar a los Siete Autores apodados "Pirandellos" y los logros de la Comedia Mexicana y sus continuadores, los enunciados críticos son ligeros y el avance apreciativo es casi nulo. Por ejemplo, se pasa de Víctor Manuel Díez Barroso, un dramaturgo mexicano que requiere hoy nueva valoración, a Luis G. Basurto, quien pertenece a otra generación, sin que exista para ninguno de estos magníficos autores una penetrante valoración o, al menos, una enumeración fidedigna de sus logros. El apartado titulado "El proyecto de Rodolfo Usigli" intenta recrear a este autor con una treintena de líneas y, además, consigna la apreciación crítica de *El gesticulador* en una nota. Con el resultado de que el más importante autor dramático mexicano del siglo XX pasa al olvido del lector después de dos páginas.

La nueva dramaturgia mexicana y la generación fin de siglo deberían ser las mejores presentadas por el presente libro, por la sola razón de que pertenecen en el tiempo y en el espacio a la vida del autor. Sin embargo, la misma parquedad con que se cubrieron los períodos anteriores es nuevamente repetida en la sección correspondiente. Además, no todos los autores mencionados de las últimas generaciones son incluidos con obra en la bibliografía.

Una aportación importante de Adame es el análisis de las obras teatrales de escritores que incursionaron en el teatro a pesar de que su obra principal pertenecía a la narrativa o la poesía, como Xavier Villaurrutia, Alfonso Reyes, Max Aub, Octavio Paz, Juan José Arreola, Carlos Fuentes y Juan García Ponce. La valoración paralela permite conocer el lado dramático de estos afamados autores. Cuando ya estamos adentrados al teatro mexicano de finales del siglo XX, la estructura del libro nos regresa en el mismo capítulo al Teatro de Ulises, el Teatro de Orientación y el Teatro de Ahora. Todos estos experimentos teatrales merecerían mayor análisis e investigación de información novedosa.

Sorpresivamente aparecen con escuetos párrafos las universidades de Puebla, Sinaloa y la Veracruzana, y aunque se citan también las universidades de Nuevo León y Guadalajara, entre algunas otras, no se incluye información clarificadora de qué han aportado al teatro mexicano. Un párrafo más adelante presenta en una veintena de líneas a Seki Sano, Fernando Wagner, Ignacio Retes, Ludwik Margules, Héctor Mendoza, Juan José Gurrola, Luis de Tavira, Julio Castillo y otros directores. Motivo de escribir un libro completo hubiera sido el estudio comparativo de la teatralidad de cada uno de estos orquestadores de la escena mexicana.

La sección más ilustrativa y sustanciosa del libro es conformada por el análisis de textos y puestas de *Olimpica* de Azar, *El retablo del gran reloj* de Argüelles, *In memoriam* de Mendoza, *Nadie sabe nada* y *La noche de Hernán Cortés* de Leñero, y *Los enemigos* de Sergio Magaña, esta última con inspiración del *Rabinal Achí*. Es aquí donde quedan patentes las habilidades críticas del autor y donde el lector puede localizar información pertinente y única, en cuanto al texto y al método crítico, sobre el teatro mexicano. Los dos primeros capítulos del libro abarcan 200 páginas y comprueban lo mucho que ha leído y sabe su autor, pero hasta el tercer capítulo es cuando la pluma de Adame se afila con textos analíticos notables, tanto por las obras analizadas como por el enfoque crítico novedoso.

Guillermo Schmidhuber de la Mora
Universidad de Guadalajara

Alcántara Mejía, José Ramón. *Teatralidad y cultura: hacia una est/ética de la representación*. México: Universidad Iberoamericana, 2002: 182 p.

Tomando como punto de partida los presupuestos investigativos del filósofo francés Paul Ricoeur, el libro de José Ramón Alcántara Mejía es un loable intento por construir una teoría teatral contemporánea. Aunque *Teatralidad y cultura: hacia una est/ética de la representación* está construido en base a la recopilación de trabajos anteriores o por publicar, es de destacar la articulación de cada uno de sus capítulos con el propósito general del libro, a saber, contribuir a la reincorporación de Aristóteles al discurso teatral, sugiriendo lo que podrían ser nuevas líneas de investigación.

El libro es de gran utilidad por la manera pedagógica en la cual el autor realiza la exposición de la historia de la estética en el siglo XX, aunque debemos aclarar que no le son ajenas las referencias a la antigua Grecia, pasando por Shakespeare y Lope de Vega hasta llegar a Stanislavski y Barba. *Teatralidad y cultura* toma como momento histórico determinante para el desarrollo de su exposición la aparición de las vanguardias a principios del siglo XX. Siguiendo a Ricoeur, el autor desmitifica la validez del hecho de que la cultura contemporánea se haya construido en contraposición a la visión aristotélica legada por el Renacimiento. Esto ocasionó, según Alcántara, un hecho paradójico; mientras la vanguardia teatral construía sus propuestas alternativas como una revuelta contra la preceptiva decimonónica supuestamente aristotélica, por otro lado la *Poética* de Aristóteles comenzaba a ser releída y redescubierta por la filosofía hermenéutica y la crítica literaria. Consecuencia de ello es el hecho de que en el ya clásico libro de Fernando de Toro, *Semiótica del teatro* (1987), no se considerara la dimensión filosófica ni mucho menos la aristotélica. El autor igualmente señala la tradición actoral que explícitamente desde Grotowski y Barba ha suprimido la reflexión aristotélica,

rescatando sólo lo que es útil en la formación del actor ya que para estos autores “el actor es el objeto único del teatro.” Es aquí en este *impasse*, cruce de caminos de la postmodernidad y la modernidad, donde Alcántara ha querido situar su reflexión.

El autor piensa que los acercamientos de las teorías semióticas del lenguaje (teatralidad), al haberse construido en negación a Aristóteles, fueron atrapados por el estructuralismo, el cual redujo la teoría teatral a la mera expresión de significantes escénicos. En *Teatralidad y cultura* se muestra cómo los practicantes del teatro durante gran parte del siglo XX sólo pudieron oponerse a este reduccionismo semiológico con las ideas de Antonin Artaud (o de otros autores que partieron de sus presupuestos) en su interpretación del teatro como ritual sagrado. Esta dicotomía entre teatralidad semiológica y teatro sagrado no se contrapone a la teoría aristotélica. Por el contrario, para Alcántara, tanto estas dimensiones de la teatralidad y la dramaturgia como otras de nuestros días podrían encontrar en Aristóteles una patria común.

Es quizás aquí, en este afán totalizante por encontrar una unidad a la dispersión y a la pluralidad de nuestros días donde el libro pudiera perder brillo. No obstante, es importante señalar que es precisamente en esa fidelidad a Ricoeur por la reunión de lo disímil (Artaud y Aristóteles, teatro oriental y occidental, textualidad y teatralidad) donde reside, en mi opinión, el aporte de este pensador mexicano, un aporte basado en el convencimiento ético de la necesidad de la complementariedad en el pensamiento teatral contemporáneo: “Sorprendentemente, leer a Artaud a la luz de Frye, Ricoeur y toda la crítica literaria postmoderna, es redescubrir a Aristóteles. Y es redescubrir, también, la profunda similitud entre Artaud y Stanislavski” (105).

Teatralidad y cultura: hacia una est/ética de la representación no es desde ningún punto de vista un regreso ingenuo a la teoría aristotélica; por el contrario, es un riguroso intento por darnos los elementos para construir una teoría teatral que no ignore a la filosofía y por supuesto a Aristóteles. Para todos aquellos abrumados por la pérdida del carácter teatral, del *ethos* en la cultura postmoderna, este libro es con seguridad un aporte invaluable. En un mundo teatral globalizado y supuestamente multicultural (pero completamente ajeno al “otro”), el libro de Alcántara es un camino hacia la construcción de un discurso estético teatral que no se presente ajeno a la ética.

Gastón A. Alzate
Gustavus Adolphus College

***Dramaturgia del Norte. Antología.* Comp. Enrique Mijares. Monterrey: Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, 2003: 480 p.**

En su presentación Enrique Mijares efectúa no sólo un amplio recuento de lo que caracteriza a esta dramaturgia, sino además un apasionado llamado de atención

hacia quienes no reconocen aún la originalidad. Al mismo tiempo Mijares execra una actitud discriminatoria, provocada por el orden centralista característico a nuestro país, propiciador de modelos culturales hegemónicos, al revisar la trayectoria del teatro del Norte y los modelos dramáticos que lo caracterizan.

Diario del mediodía. Los titulares escandalosos de los diarios de la tarde, de los acontecimientos que alimentan la crónica amarillista, roja, son los que ha tomado Carlos Almonte para desarrollar una serie de situaciones que conforman la anécdota, la historia, que se nos relata en dos planos: el físico y el imaginario (la superstición), que se entrecruzan constantemente, propiciando los sucesos que tienen lugar sobre el escenario. Por el discurso, en particular el monológico, nos cuentan los personajes su historia.

Venado joven . . . venado viejo. En un relato épico con más de 50 participantes, Jorge Celaya recupera el imaginario, la cultura patrimonial regional de los indios yaqui de Sonora. Resultado de un estudio exhaustivo para mostrarnos la reminiscencia, la evocación y el presente de la historia de esta tribu del noroeste de nuestro país, mostrándonos sus raíces, forma de vida, carácter y sentido religioso. Relato en el que se entrecruzan el ensueño y la vigilia, en el choque de dos culturas.

Es mar la noche negra. ¿Tragedia, comedia, tragicomedia, farsa? Aquí se estrella cualquier intento por encasillar ortodoxamente el género de esta obra. Lo que tenemos ante nosotros es un relato vertiginoso, delirante y desquiciado, que sigue la estética del video clip, de MTV, con todas las referencias culturales que les son inherentes, teniendo como trasfondo la realidad virtual, regional.

Mira, paloma, tu vuelo. En el momento de una supuesta reconsideración de la Guerra Sucia nacional, Roberto Corella reconstruye la historia de la Liga comunista 23 de septiembre y su incidencia en el noroeste, recurriendo a las consignas y las ideas políticas y filosóficas de los guerrilleros, a través de una familia de luchadores sociales. De hecho nos encontramos con una obra didáctica, con una obra política de tesis.

Lomas de poleo (morir con las alas plegadas). No cabe la menor duda de que esta pieza de Edeberto Galindo sigue siendo la más lírica y paradójicamente estremecedora de todas las que se han escrito sobre las asesinadas de Ciudad Juárez. La belleza del discurso de cada una de las víctimas, y el candor con el cual van intuyendo lo ocurrido, hasta descubrirlo, resulta estremecedoramente sacudidor al prevalecer sobre los referentes concretos que se muestran con relación a estos crímenes atroces.

Expreso norte. En un relato alegórico, que tiene lugar en el plano de la realidad, Virginia Hernández nos presenta la síntesis de la esencia de una isla llamada California (Norte), pleno de referencias del cotidiano y de la cultura de las ciudades fronterizas, con una escritura dramático-escénica inquietante y nerviosa, a través de una deslumbrante construcción de personajes y situaciones y, sobre todo, del discurso.

Cartas al pie de un árbol. Discurso que por igual es utilizado y recreado astutamente por Ángel Norsagaray para contarnos el drama de sus protagonistas, en un punzante relato impregnado de humor doliente, en el que recurre a diversos tipos de diálogos, fundamentalmente perlocutorios, en los que el discurso monológico y las canciones hacen un papel importante.

La ley del rancho. Tiradas monológicas que por igual cumplen una función perlocutoria en los labios de Kid, el personaje central sobre el cual gira la anécdota que Hugo Salcedo nos relata al reproducir el microcosmos de los personajes habituales de un bar “gay.” Relato dramático, que no obstante el suceso trágico que tiene lugar, está determinado por el humor de las diversas situaciones equívocas en que se ven envueltos los parroquianos.

El clarín de la noche. A Manuel Talavera le es característico su interés por el imaginario local, por el mito, esta vez el de un “aparecido,” de una alma en pena en busca de reposo, cuya historia se encabalga a la amenaza de los fantasmas reales de la modernidad que acabará con la vida rural de los protagonistas. La historia se nos relata por medio de 45 escenas, imbricadas entre el sueño y la vigilia, incluso a veces hasta alucinantes.

Madero. Adolfo Torres Peña ofrece un tiempo de sueños a la vez que nos presenta todos los antecedentes comunes al drama histórico, a través de Sara Pérez, anciana, la esposa de Madero, quien nos cuenta sus recuerdos “de los catorce a casi treinta años.” Recuerdos contruidos a partir de la bibliografía consultada para ello.

Sepultados. Finalmente, Medardo Treviño nos cuenta una historia estrechamente relacionada con las desbastadoras fuerzas de la naturaleza de su región, para mediante un paralelismo con la vida cotidiana de la misma, mostrarnos las miserias de sus pobladores fronterizos, aferrados a las supersticiones. Estilísticamente el barroco grotesco, grueso, sin sutileza alguna – en particular el discurso –, para bien o para mal, transfigura el exceso del realismo mágico latinoamericano a través del asunto planteado.

Como podemos percatarnos, en estas obras encontramos todas las constantes formales destacadas por Mijares, mediante las cuales sus autores han asumido “por entero su vocación de analizar un pequeño trozo de realidad” (23). De manera que lo más importante, lo que particulariza a este teatro, son los asuntos, los conflictos, los personajes, el discurso, y demás características arriba mencionadas, por estar dirigido a un público con el cual se ha establecido un diálogo al que han aspirado muchos creadores.

Armando Partida T.

Universidad Nacional Autónoma de México

Exilios. 18 obras de teatro de autores argentinos, españoles y mexicanos. Prólogo por Bernardino Osio. Presentación por George Woodyard. Buenos Aires: Biblos, 2003: 189 p.

Como el título de este volumen indica, las 18 obras breves de autores argentinos, españoles y mexicanos corresponden a un proyecto colectivo de publicación de textos teatrales por parte de la Unión Latina, cuyo antecedente son los publicados anteriormente, correspondientes a autores argentinos y españoles – *Monólogos de dos continentes* y *Las noticias* – integrando, en esta ocasión, a seis dramaturgos mexicanos. Bernardino Osio, Secretario general de Unión Latina, sintetiza en su prólogo los objetivos y los alcances de este proyecto, en particular el fenómeno del exilio, que históricamente toca directamente tanto a españoles como argentinos, al igual que a otras nacionalidades de América del Sur. Es el exilio puesto de manifiesto en una misma lengua compartida por los países en cuestión porque: “exiliarse en la misma lengua es ‘exiliarse un poco menos’” (9).

A su vez George Woodyard en su presentación, “Desde Ovidio hasta el Olvido,” efectúa un recorrido sobre este fenómeno histórico y sus características, causas, dimensiones y alcances y muestra cómo se manifiesta en las actitudes individuales en tan diversas situaciones, concluyendo: “La persona que no sufre una suerte de exilio durante su vida es extraordinariamente afortunada. Casi todo el mundo, en un momento dado, siente la pena o el dolor de sentirse alejado, distante, enajenado de su ambiente” (13).

En el corpus argentino encontramos diversas manifestaciones del exilio, desde el costumbrismo y la nostalgia del emigrante, en *América* de Susana Gutiérrez Posse. En esta obra la diégesis proporciona los indicios de la añoranza de la patria, con un desenlace inesperado por una revelación sobre la perversión y lascivia de su compañero de aventuras, corruptor de sus nietos, final obligado para un gran telón. En un intento estilístico de intertextualidad, Jorge Huertas nos presenta en *La tierra del cielo* el exilio de ser mujer en el siglo XVI, con un desenlace sobre el autoexilio interno, del cual sólo se puede escapar emigrando a América.

Integrados y apocalípticos, refugiados inadaptados y adaptados a través de la pervivencia de las costumbres: el fútbol, y los asumidos a la cultura y lengua locales: *El ganso de Djurgarden* de Lucía Larangione. La guerra sucia, el exilio y la no realización amorosa, expuestos con admirable contención y economía del discurso dramático no aristotélico: *Destiempos* de Hector Levy-Daniel. El relato doliente, quejumbroso, el discurso reclamo, queja colectiva, sobre la tortura, la denuncia y la represión durante la tiranía: *Cautivas* de Susana Pujol. El autoexilio, la huida por un crimen contado a dos voces, en un solo discurso: *Punto de viraje* de Susana Torres Molina.

A su vez el exilio de España es expresado por el interno y externo de Él y Ella, por medio de la relación sexual, Él con su soledad a cuestras, Ella ejerciendo la

prostitución por razones económicas: *Dos exiliados* de Antonio Alamo. El exilio obligado a México y el retorno a la patria para seguir siéndolo; las condiciones de la expatriación a través del testimonio, del documento, con una larga lista de personalidades: *Sinaia (Travesía hacia el exilio)* de Guillermo Heras Toledo. El sometimiento ante el más fuerte, la relación amo/esclavo entre el nacional y el emigrante; la sumisión ante la prepotencia, expuesta en una peculiar situación dramática: *El buen vecino* de Juan Mayorga. El exilio de la vida cotidiana de los dos protagonistas y la recuperación de ésta por medio de la escritura dramática, sirviéndose de fragmentos e instantáneas del discurrir de la memoria: *Jaula* de Itziar Pascual. El exilio del anonimato, de personajes colectivos, generalizados, por medio del diálogo: *Borracho-Bomba* de Íñigo Ramírez de Haro. El destierro, el exilio del abuelo a América y la nueva emigración del nieto al norte por razones económicas; una situación inicial aparentemente real, que pasa al plano irreal, mediante la presencia del pasado, conformé cobra vida el exilio obligado del abuelo: *La frontera* de Laila Ripoll.

Al mismo tiempo los dramaturgos mexicanos muestran el exilio como referente histórico desde diversas perspectivas. Felipe Galván ofrece *Nunca para siempre*, en el que la anécdota, la tipificación, brindan los rasgos característicos a los personajes por medio de sus costumbres y del discurso. La pérdida de identidad en una búsqueda interior, en la separación y el desencuentro del exilio: Estela Leñero Franco y *La tragedia de Ismene*. La reseña trivial de un partido de fútbol entre adolescentes mexicanos y conosureños resulta bastante cuestionadora, respecto a la recepción reciente de los exiliados por parte de los mexicanos: Luis Mario Moncada y *Fuera de lugar. Exilio involuntario*, de Carmina Narro, es sobre un padre “gay” y las relaciones afectivas con su hijo, expuestas dramáticamente de manera concisa y consistente. David Olguín a su vez, en *Desembarco y despedida*, nos presenta el exilio en cuatro sueños, tonal y estilísticamente distintos, en los que la condenación al franquismo resulta ser el sujeto de la acción dramática, entretejiéndose por igual la referencia histórica, intertextual e intercultural. Por su parte, Hugo Salcedo, en *El otro*, exhibe a través del relato de su personaje único, Mifai (Hisen), los horrores de la guerra, del genocidio y de la barbaridad. Sólo hay que lamentar la ausencia de textos referentes al exilio actual de nuestros emigrantes connacionales. Como se puede percatar, las palabras de Woodyard han encarnado, y objetivado, a cabalidad en cada una de las obras incluidas en este volumen.

Armando Partida T.

Universidad Nacional Autónoma de México

Montes Huidobro, Matías. *El teatro cubano durante la República: Cuba detrás del telón*. Boulder, Colorado: Society of Spanish and Spanish American Studies, 2004: 738 p.

Con *El teatro cubano durante la República*, Matías Montes Huidobro documenta el desarrollo del teatro moderno en Cuba. Por medio de profundas investigaciones de los dramaturgos y sus obras, Montes Huidobro define los momentos que “frente a la fuerza ascendente de una minoría intelectual que luchó por hacer buen teatro y establecer un teatro nacional se oponen durante este período dos fuerzas corruptoras de la cultura: la politiquería y el materialismo” (1).

En la parte titulada “Toma de conciencia del teatro cubano (1902-1939),” Montes Huidobro comienza con el teatro nacional de José Antonio Ramos, siguiéndole con el melodrama y el naturalismo burgués de Alberto Insúa y Alfonso Hernández Cata. De ahí, torna la atención hacia el costumbrismo burgués y el romanticismo tardío de Gustavo Sánchez Galárraga. Después de comentar el teatro de Ramón Sánchez Varona y José Cid Pérez como también el drama rural, vuelve su enfoque a José Antonio Ramos para adentrarse en su período de transición entre el realismo y la vanguardia. Concluye esta sección comentando el radicalismo de Luis Alejandro Baralt y la nostalgia histórica de Felipe Pichardo Moya.

En la parte titulada “El teatro moderno entra en acción (1939-1959),” Montes Huidobro analiza *Esta noche en el bosque* (1939) de Carlos Felipe y establece que esta obra forja el “preámbulo de la modernidad” (ix). Flora Díaz Parrado, a quien le llama “dramaturga del subconsciente,” es la primera mujer que se comenta en este estudio. También incluye las influencias afrocubanas en Paco Alfonso, Carlos Felipe, Flora Díaz Parrado y Dora Alonso. El autor marca la nacionalización de la técnica de la metateatralidad con *El chino* de Carlos Felipe y afirma las contribuciones de Virgilio Piñera con *Electra Garrigó* y *Jesús*. Por medio de otros ejemplos del teatro cubano de la República, se destacan la conscientización marxista y la psicopatología teatral. Después de estudiar el teatro de Rolando Ferrer, Eduardo Manet y Ramón Ferreira, Montes Huidobro dirige el ojo crítico hacia su propia obra *Sobre las mismas rocas* (1951) y la cosmología del tiempo y el espacio. El autor prosigue con un análisis de la nacionalización del teatro absurdo en Cuba y el “choteo” del mismo por medio del dramaturgo Virgilio Piñera. Tres dramaturgos que aparecen como constantes en el desarrollo del teatro cubano de la República son Carlos Felipe, Virgilio Piñera y Ramón Ferreira, cada uno de los cuales ha nacionalizado alguna corriente en la isla durante este período. Al final del estudio, el autor añade unas claves cronológicas, una bibliografía activa y otra pasiva que permiten amplia contextualización histórica y crítica del teatro de la República.

El teatro cubano durante la República: Cuba detrás del telón provee un estudio extenso del período formativo del teatro cubano moderno. Montes Huidobro destaca las contribuciones de aquellos dramaturgos que perseveraron contra un

contexto histórico y social que no apoyaba el progreso del género teatral y pone de relieve los textos dramáticos con los que se nacionalizaron numerosas tendencias teatrales en la isla.

Lourdes Betanzos
Auburn University

Oyarzún, Carola, ed. *Colección de ensayos críticos: Jorge Díaz*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica, 2004: 189 p.

Colección de ensayos críticos, bajo la dirección de Carola Oyarzún, es el primero de una futura serie de libros especializados en dramaturgos chilenos. Para comenzar este camino crítico de investigación, el presente volumen se dedica al trabajo de Jorge Díaz, uno de los pioneros del impulso teatral en Chile. El motivo de esta compilación es dar acceso a las obras de Díaz y a la variedad de trabajos escritos por y sobre él. Sin embargo, me atrevo a agregar que este volumen va más allá de recoger bibliografía; incluye también nuevos ensayos críticos que afirman y consagran el valor tanto de su trabajo pasado como de su dramaturgia presente.

El libro consta de seis ensayos críticos, una cronología minuciosa y una amplia bibliografía, ambas compiladas por Jorge Díaz y Cristián Opazo. Los seis ensayos aparecen de forma cronológica según la obra que se trata. De modo que el primer artículo, “*Topografía de un desnudo* y el teatro latinoamericano de los sesenta” de Juan Andrés Piña, subraya la importancia de esta obra por su crítica social y política en una década de cambios abruptos y la ubica como instigadora social de un teatro comprometido dentro del marco latinoamericano. Para Piña esta obra responde a una tendencia social con “una mirada crítica, acusadora y a ratos demoledora respecto de la política tradicional, de los medios masivos de comunicación, de la intervención norteamericana en América Latina” (18). Eduardo Guerrero sigue la línea cronológica en su estudio sobre tres obras escritas durante el exilio en España. A través de *El espantajo*, *Los tiempos oscuros* y *Toda esta larga noche*, Guerrero analiza los temas centrales del golpe militar, la tortura, la censura y el vacío. En particular se enfoca en *Toda esta larga noche*, la cual desde los “niveles interpretativos” del título hasta su fuerte crítica social del gobierno señala a Díaz como dramaturgo comprometido con su país desde el exilio.

En el tercer ensayo, “Identidad tráfuga y memoria: dos caras de un mismo dolor,” Sara Rojo proporciona un estudio perspicaz y conciso sobre “la incapacidad tanto de la memoria como de la palabra para reconstruir la escena” (65). En *Toda esta larga noche* y *Ligeros de equipaje*, Rojo establece que, a diferencia de algunos que tratan de olvidar el pasado dictatorial chileno, Díaz asume y confronta este tema a través del dolor y el exilio, afirmando que la identidad se establece mediante una dinámica entre el espacio geográfico y las construcciones sociales que dan cabida a

la existencia humana (76).

En el siguiente artículo, “Los espacios en la escritura de Jorge Díaz,” Carola Oyarzún examina la poderosa manipulación de sensaciones que se crea a través de la clara y concisa información escénica que Díaz brinda en sus acotaciones. Según Oyarzún, el espacio teatral es transitorio y obras como *La otra orilla*, *Las cicatrices de la memoria* y *Ligeros de equipaje* brindan sentidos y percepciones manejados por el dramaturgo. Lo tráfugo o transitorio del teatro que estudian tanto Oyarzún como Rojo se percibe también en el recurrente evento que Díaz opera con la reescritura de algunas de sus obras. George Woodyard analiza este tema en su ensayo, “Nuevos textos para nuevos tiempos: el teatro de Jorge Díaz.” Según Woodyard, existe una “intertextualidad incestuosa” (114) que da cabida a la transformación y actualización de textos, brindándoles nueva vida y nuevas lecturas. Por último, Cedomil Goic, en “*La mirada oscura* de Jorge Díaz,” proporciona un extenso estudio analítico de una de las obras estrenadas en el año 2000. Goic se enfoca en los múltiples niveles de la obra textual y escénica y en la utilización de la conciencia social como una característica perenne en el teatro de Díaz.

Este volumen constituye un gran aporte al estudio del teatro de Jorge Díaz y da testimonio de la vitalidad del dramaturgo. Es una colección imprescindible, tanto por los nuevos ensayos coleccionados como por su bibliografía y cronología.

Paola Hernández
Northwestern University

Pellettieri, Osvaldo, director. *Historia del teatro argentino en Buenos Aires: La segunda modernidad (1949-1976)*. Vol. IV. Buenos Aires: Galerna, 2003: 656 p.

Written by Osvaldo Pellettieri and scholars from GETEA (Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires: La segunda modernidad (1949-1976)* examines various forms of theatrical expression in Buenos Aires and their relationships to one another. It begins with the final stages of the “primera modernidad” (1949-1960) and later divides the “segunda modernidad” into two parts: “ruptura y polémica” (1961-1967) and the advent of reflexive realism and “neovanguardismo” (1967-1976). Drawing from diverse theoretical perspectives, the essays cover historical and political events, playwriting, aesthetic movements, acting styles, theatre companies, reviews, and stage design, among other interconnected areas of dramatic production. Argentina’s ever-shifting theatre traditions are viewed as a series of “sistemas” and “microsistemas” that alternately conflict with and complement one another.

In the political arena, essays by Pellettieri, Laura Mogliani, Cristina Massa, Camila Mansilla, and Martín Rodríguez, among others, chronicle the various effects of Peronist nationalism/anti-intellectualism on dramatic production. Their essays

cover the height of Perón's power from 1946 to 1955 (when theatre companies were pressured to produce populist plays) to the backlash of the early 1960s (when Peronist plays were decidedly out of favor) and to the return of "justicialismo" in the official theatre of 1967-1976. While Peronism occasionally shaped "official" theatre discourse, anti-Peronism inspired the alternative Teatro Independiente movement, which became a forum for speaking out against the administration. For example, Pellettieri illustrates the "anti-peronista" sentiments of *El puente* (1949) by Carlos Gorostiza. In addition to governmental policies, internal conflicts play an important role in *Historia's* political discussion. Some of the essays point to quarrels within theatre companies, like those dividing members of La Máscara, while others explore larger-scale aesthetic controversies, like the realism vs. absurdism debate of the 1960s.

While *Historia* considers a wide range of theatre movements, three in particular stand out: the "nuevo teatro," reflexive realism, and the Argentine absurd. The "nuevo teatro" emerged in the 1950s as a reaction to antiquated forms of representational realism carried over from the "primera modernidad." The movement placed an emphasis on social justice through didacticism, black humor, and Brechtian influences. Its most representative authors are Agustín Cuzzani and Osvaldo Dragún. Yet Pellettieri makes a convincing argument that Dragún's work, while part of the "nuevo teatro," is not Brechtian. He views *Historias para ser contadas*, among other Dragún pieces, as a strategic, politically didactic reworking of melodrama. By the early 1960s, the "nuevo teatro" was eclipsed by reflexive realism. Employing original methods for representing reality, reflexive realism avoided the oversimplifications of previous movements, preferring instead to examine the complexities of politics, society, and psychology. *Historia* examines various phases of the movement's evolution, such as the original "realismo reflexivo existencial" of authors like Ricardo Halac and the "realismo reflexivo hiperrealista" of Juan Carlos Gené and his contemporaries. Finally, the much understudied "absurdo argentino" gained prominence in the mid to late 1960s as a reaction to reflexive realism. While Pellettieri pays close attention to Griselda Gambaro's influence, he also notes the individual contributions of Eduardo Pavlovsky along with many other like-minded dramatists. By the 1970s, however, Pellettieri notes that some of the Argentine absurd's most representative authors, like Gambaro, began reintroducing their audiences to realism.

As diverse acting methods surfaced to complement Argentina's changing theatre movements, Susana Cazap notes the impact of individual actors like Luis Arata, Olinda Bozán, Paulina Singerman, and Luis Sandrini. Pellettieri recognizes Sandrini as the creator of a sympathetic "porteño" personality (the Argentine equivalent of Chaplin's tramp). *Historia* also points out important changes in scenography such as the Teatro Fray Mocho's original use of color and rhythm and its decision to adopt an "escena desnuda" (141) for Dragún's plays.

Because it is necessary to study Argentina's theatre tradition in both local and global contexts, essays by Pellettieri, Cristina Massa, Ana Laura Lusnich, Delfina Fernández, Mirta Arlt, Martín Rodríguez, and Erica Ariela Schmirmajer, among others, discuss the reviews of national and international plays from 1949 to 1976. Understanding how foreign playwrights and theorists such as Artaud, Beckett, Ionesco, Miller, and Pinter were received is useful for gauging what Buenos Aires's audiences were willing to accept in each decade. This is equally valuable for understanding how spectators reacted to Argentina's own developing theatre movements, from Gorostiza's turn-of-the-century style realism to Dragún's "identificación compasiva" (Pellettieri 138) and the distancing strategies of Gambaro's early absurdist pieces. In fact, according to Pellettieri, Gambaro's *El desatino* and *El campo*, along with other plays by the rising dramatist, were initially misread by critics who were either unable to see past the aesthetics of realism and the "grotesco criollo" or otherwise uncomfortable with the theatre of the absurd, which had some difficulty winning over Argentine audiences.

In addition to the critical essays, this study contains a timeline of performances, photos of relevant productions, author/title indexes, a bibliography and Pellettieri's introduction, in which he explains the theoretical underpinnings of the entire *Historia del teatro argentino* series. The volume as a whole constitutes a comprehensive, informative, and stimulating analysis of a critical time in Argentina's dramatic history as well as an enormous contribution to the field of Latin American theatre criticism.

May Summer Farnsworth
University of North Carolina at Chapel Hill

Pellettieri, Osvaldo y Armida María Córdoba. *En torno a Teatro XX. Cuadernos de Teatro XXI*. Buenos Aires: Nueva Generación, 2001.

A la nutrida labor de investigación llevada a cabo por el GETEA (Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano) se suma en esta ocasión la publicación de *Cuadernos de Teatro XXI* que, como afirma Osvaldo Pellettieri en el prólogo, tiene como objetivo "el rescate de testimonios y reseñas del pasado teatral argentino" como así también dar cuenta "de eventos o análisis que por sus características exceden las páginas que puede brindarles *Teatro XXI*," revista que sale semestralmente de la Universidad de Buenos Aires desde 1995.

El ejemplar que inaugura la colección *En torno a Teatro XX* propone un acercamiento a un documento que es nada menos que un retrato – un "monumento" en términos de Marco De Marinis – de una década polémica y polemizadora, atravesada por el imperativo del cambio. Años que, en lo que respecta al sistema teatral argentino, encontraron su punto de ebullición en el enfrentamiento de dos

corrientes irreconciliables (el neovanguardismo y el realismo reflexivo) en torno a la pregunta del por qué y el para qué del teatro.

Atravesados ya los más oscuros años de la historia política argentina y aprendidas las consecuencias que la intolerancia acarrea, poco importa que por estos tiempos los protagonistas de la gran polémica desatada en el seno del sistema teatral argentino en la década del '60 relativicen sus antagonismos estéticos. No hay sólo madurez ideológica conciliadora. Hay otro país. Hay otra historia. Pero lo cierto es que la polémica fue fuerte y encontró en la revista *Teatro XX* el escenario privilegiado para desarrollar el interrogante vital sobre cuál debía ser la poética que el compromiso social debía adoptar.

Sobre este tópico versa la primera parte del volumen. En su ensayo, "Teatro XX y la polémica entre realistas reflexivos y neovanguardistas," Osvaldo Pellettieri se interna en los orígenes de una disputa visceral que terminó por dividir no sólo a los dramaturgos, sino también a los críticos, a los actores y hasta al público. Sin embargo, lejos de agotarse en una reseña de carácter histórico, el autor nos brinda las herramientas necesarias para que, en estos tiempos dominados por cierta tibieza ideológica comprendamos los alcances de aquella discusión abierta, pública, apasionada. Estos alcances, si bien cobraron tal dimensión merced a la "momentánea posición de privilegio de los teatristas," trascendieron lo puramente teatral invadiendo la esfera de la cultura, la política y la vida social.

Pellettieri aborda la ardua tarea de desentrañar las variables de la polémica a partir del hallazgo y análisis de los rasgos comunes que distinguían a los teatristas de la década del '60 en la Argentina, ya sea que adhiresen al privilegio del contenido (realistas reflexivos) o de la forma (neovanguardistas). Al mismo tiempo, expone las características que la discusión adoptó en la revista *Teatro XX*. Aquí, el autor hace aparecer a la mencionada colección en toda su dimensión, presentándola no sólo como un ámbito circunscrito a acoger la controversia, sino también como un participante activo y provocador que no escapó a las rupturas impuestas por el enfrentamiento. En efecto, al referirse a la entrega de premios que, al recaer sobre *El desatino* de Griselda Gambaro en 1966, puso en el tapete la polémica, Pellettieri refiere las significativas renunciaciones de Samuel Eichelbaum y Pedro Espinosa para ilustrar el rol dinámico detentado por la instancia crítica dentro de la disputa.

A modo de conclusión, Pellettieri profundiza la noción de la unidad ideológica entre realistas reflexivos y neovanguardistas. En tal sentido, la referencia a *La nona* de Roberto Cossa, a *Segundo tiempo* de Ricardo Halac y a *La malasangre* de Griselda Gambaro resulta altamente significativa por cuanto se trata de textos en los que, más adelante, se evidenciará el mutuo enriquecimiento, el "encuentro" postergado de los contendientes y, en definitiva, la productividad que la polémica tuvo en el sistema teatral argentino.

La segunda parte de este volumen es un índice general de la revista *Teatro XX*, organizado minuciosamente por Armida María Córdoba. La clasificación torna

accesible y práctica la labor de búsqueda rápida y completa de información. Su método de clasificación se basa en la elaboración de cuatro índices interdependientes que proporcionan diferentes vías de acceso a la colección. El lector hallará, además de la enumeración de la totalidad de los artículos que formaron parte de cada sección desde el primer al último número de la revista, la cita bibliográfica correspondiente y una breve pero consistente síntesis del contenido de cada uno de ellos. A continuación, se proporciona un índice general de *Teatro XX* que traza un sumario completo de la colección, para finalizar con la presentación de un índice de nombres y otro de obras. Huelga señalar la utilidad que este atento trabajo reviste no sólo para los investigadores y estudiosos del teatro argentino, sino también para los neófitos que deseen adentrarse en el universo del sistema teatral de nuestro país en los años sesenta.

Florencia Heredia
Buenos Aires

Podestá, José J. *Medio siglo de farándula (Memorias de José J. Podestá)*. Estudio preliminar y ed. de Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires: Galerna, 2003: 213 p.

Medio siglo de farándula es el primer volumen de la Colección Instituto Nacional del Teatro dedicada a rescatar los orígenes y la evolución del teatro argentino. Este libro es una reedición de las memorias (publicadas originalmente en 1930) de José Podestá, uno de los pioneros del teatro popular y uno de los pocos que documentan este primer período de la conformación del sistema teatral en Argentina.

En su estudio introductorio, Osvaldo Pellettieri hace un breve análisis en el que discute el lugar que estas memorias deben ocupar dentro de la historia del teatro argentino. Debido a la escasa documentación existente, esta obra de Podestá se ha considerado como la historia verdadera de este período. Si bien en este texto se pueden encontrar las raíces del teatro argentino, Pellettieri advierte que no es un recuento objetivo sino un texto híbrido, anecdótico, subjetivo e impresionista. Por lo tanto, es un documento destinado a crear una imagen artificial del autor y a defender su importancia en un momento en el que el teatro criollo se encontraba en decadencia y empezaba a ser reemplazado por un teatro nuevo e independiente. Como toda autobiografía, advierte Pellettieri, su versión de los hechos no es confiable. Podestá “explica y justifica su vida y su obra. Hace su apología y pretende testimoniar los hechos, exaltando su pasado, omitiendo aspectos de su vida teatral” para luego “asumir su papel de ‘creador’ del ‘teatro nacional’” (15).

La lectura del texto de José “Pepe” Podestá confirma las observaciones de Pellettieri. No obstante, a pesar de que no puedan considerarse como “historia verdadera,” es innegable que estas memorias tienen valor como documento histórico.

Desde las primeras actuaciones de Podestá en el circo – pasando por sus éxitos con personajes populares como Pepino 88 o con su interpretación de décimas como *El gaucho argentino* y *El gaucho oriental* – hasta llegar a la pantomima y posterior dramatización de *Juan Moreira*, el lector observa la evolución y el desarrollo del teatro popular así como su posterior desplazamiento desde la provincia hasta llegar a dominar el ámbito teatral de Buenos Aires en las primeras décadas del siglo XX. Como historia personal, el texto da testimonio de la pasión de Podestá por el teatro, de su creencia en ser el gestor de un “arte nuevo” y de su orgullo porque éste reflejara el “alma del pueblo” (94).

Medio siglo de farándula revela muchos aspectos importantes acerca de los cambios que va experimentando el teatro, los que sirven para reconstruir, así sea parcialmente, una época en la Argentina en la que el teatro se vuelve un espectáculo estructurado y popular. Este libro es relevante para los investigadores del teatro argentino, aunque hubiera podido alcanzar a una audiencia más amplia, no especializada, si se hubiera preparado una edición anotada del texto original.

Olga Arbeláez
Saint Louis University

Rascón Banda, Víctor Hugo. Comp. e intro. Enrique Mijares. Teatro de Frontera 12/14. Durango: Siglo XXI, Conaculta-Fonca, UJED, Espacio Vacío Editorial, 2004: 559 p.

Estamos de fiesta, pues ha salido a la luz el número 13 y 14 de la Colección *Teatro de Frontera*, que edita Enrique Mijares en Durango. Colección que se ha caracterizado por difundir la obra dramática de autores que atraviesan bordes conceptuales y estructurales, buscando en este espacio de incertidumbre nuevas formas de creación y participación entre los creadores y sus públicos. Una vez más Espacio Vacío y la Universidad Juárez del Estado de Durango ponen a nuestro alcance textos que revelan la diversidad y la vitalidad de la dramaturgia mexicana.

Víctor Hugo Rascón Banda es considerado uno de los dramaturgos más destacados de la escena nacional de nuestros tiempos. El contenido de este tomo es un compendio de las obras de este dramaturgo referidas al territorio norteño. Espacio geográfico de pertenencia de quien recrea en su obra a su tierra natal Uruáchic y en general a la problemática de los estados fronterizos. Las trece obras incluidas son una prueba fehaciente de las raíces norteñas del dramaturgo y un mapa que traza pasadizos, yacimientos y pasajes de acceso al universo rasconbandiano, firmamento habitado por ilegales, fugitivos, guerrilleros, montañeses, espíritus indios, mineros, serranos y tarahumaras. En su territorio de pertenencia excava para sacar aquello que duele, que avergüenza, que enorgullece, o bien, aquellos asuntos de los que se apropia para exponer y cuestionar.

Victor Hugo Rascón Banda es un acontecimiento en el horizonte teatral al concentrar obras que dan cuenta de 26 años de trayectoria, obras que eran de difícil acceso, pues fueron editadas hace ya varios años. Tal es el caso de *Los ilegales* editada en 1980 y 1981, *El baile de los montañeses*, publicada en 1982 y *Voces en el umbral*, editada en 1982 y 1983. También se incluyen textos de reciente factura como *El deseo*, *Hotel Juárez* y *Apaches*. En esta compilación, el autor ha transitado por diversas apuestas estilísticas. Las obras, varias de ellas premiadas, van presididas por el estudio introductorio de Enrique Mijares, que se convierte en guía de nuestro encuentro con cada obra.

La reunión de la tercera parte de la producción dramática de Víctor Hugo Rascón Banda, la referida al norte, es un regalo para quienes hemos disfrutado las puestas en escena de sus obras, para quienes se sienten representados en los textos y para quienes vírgenes descubrirán un teatro que pone el dedo en la llaga al tomar hechos que nos atañen.

Víctor Hugo, como sus antepasados mineros, se adentra en mundos subterráneos a la vez trágicos y apasionantes. Transita por fisuras verticales u oblicuas para taladrar con una re-significación del lenguaje en *Apaches* o *La mujer que cayó del cielo*. En la primera obra, el lenguaje se convierte en la posibilidad de transformación de las mismas frases en posturas encontradas. Por otro lado, en *La mujer que cayó del cielo*, el dramaturgo aborda el problema de la comunicación lingüística al recrear los problemas de entendimiento originados del uso del inglés, el tarahumara y el español. Rita Carrillo se convierte así en un ícono del desasosiego de nuestros días y de la infinita soledad producto de no encontrarse afin en ninguna parte. Cuando Víctor Hugo Rascón Banda detiene a Rita en la línea fronteriza, en el borde de dos realidades (México y Estados Unidos) sintetiza con maestría un enfrentamiento que duele hondamente y que es tema de muchas propuestas dramáticas norteadas.

Finalmente, el libro de Víctor Hugo Rascón Banda es una fuente con posibilidades infinitas para la escena y un encuentro gratísimo con esa dramaturgia mexicana que nos cimbra, que nos llega, que nos impulsa a seguir trabajando en la investigación y difusión de lo nuestro. Decía en 1990 Rascón Banda en su libro *De cuerpo entero* que estaba convencido que lo más difícil no era escribir y ganar premios, sino lograr que las obras se representen. Esperemos que este libro abra la posibilidad de generar nuevas puestas en escena.

Le agradecemos a Enrique Mijares su fiel labor de compilador y promotor del teatro del Norte. También le damos las gracias al maestro Rascón Banda por estas obras, por 26 años de trayectoria y por adentrarse como don Epigmenio Rascón mil metros bajo tierra con tanta honestidad en estas oquedades de latitud norte.

Rocío Galicia

Centro Nacional de Investigación Teatral "Rodolfo Usigli"

Stevens, Camilla. *Family and Identity in Contemporary Cuban and Puerto Rican Drama*. Gainesville: UP of Florida, 2004: 271 p.

Camilla Stevens examines two significant moments in the histories of Cuba and Puerto Rico from the perspective of plays about families. She argues that these two periods, from the mid-1950s to mid-1960s and the 1980s to the 1990s, offer rich opportunities to understand these Caribbean national communities through their theatre. Thus, the study is organized in two parts, with each island's plays about family addressed separately. Stevens places her dramas within their political and cultural contexts and links them to the development of national theatre. Drawing on a wide range of critical perspectives, she helps readers contextualize the personal worlds of families as represented in the plays and their connections to the broader political situations of each island nation. Stevens' premise, that families are metaphors for nation, allows her to examine the dramatic space of the home and the interpersonal relations inside it as critiques that link the personal to the political.

The four chapters contain common threads that Stevens uses to help explain why these two Caribbean lands are being studied in the same book. First, the two islands have been engaged in struggles to define themselves and their sense of nationhood since the 1950s. Second, the playwrights of both have employed the family as a meaningful trope for the discussion of identity at the individual and national level. Third, the plays from both islands have followed a similar trajectory from realist techniques to meta-theatrical and anti-illusionist approaches. Lastly, drama has offered a particularly meaningful and provocative venue in which to engage debate on the issues of self-definition.

The chapter on the early period of Puerto Rican dramas about families looks at four family plays that Stevens calls "failed family romances." These are *Vejigantes* by Francisco Arriví, *Un niño azul para esa sombra* and *Los soles truncos* by René Marqués, and *Cristal roto en el tiempo* by Myrna Casas. The failings in these plays speak to the inabilities of the characters to address issues of racial heritage and to recuperate the glories (and suffering) of a patriarchal agrarian past.

The chapter on the early period of Cuban dramas about families studies four plays about generational conflict. These are *Lila, la mariposa* by Rolando Ferrer, *Aire frío* by Virgilio Piñera, *El robo del cochino* by Abelardo Estorino and *La noche de los asesinos* by José Triana. In this chapter the image of "tearing down the house" represents fraternal and paternal conflicts that link the need to restructure the family with the need to restructure society. The first two plays reflect the period before the Cuban Revolution while the last two comment on the years following.

The chapter on the later decade of Puerto Rican dramas expands on the themes of the earlier plays by critiquing their nostalgic and paternalist representation

of identities or by destabilizing and mobilizing identities. The plays *Hotel Melancolia* by Antonio García del Toro and *Callando amores* by Roberto Ramos-Perea note regret in the loss of traditions while *Quintuples* by Luis Rafael Sánchez and *El gran circo eukraniano* by Myrna Casas reflect a desire to recover a sense of community.

The chapter on the later decade of Cuban dramas examines the project of creating revolutionary identities as part of the formation of a new socialist nation. The two plays that suggest how this transformation should take place are *La emboscada* by Roberto Orihuela and *Ni un sí ni un no* by Abelardo Estorino. The other two pieces are more critical in the sense that they suggest a less healthy state of the family: *Manteca* by Abelardo Pedro Torriente and *Vereda tropical* by Joaquín Miguel Cuartas Rodríguez.

The strengths of this work are many, including its careful and insightful presentation of the cultural context in which each decade's plays were developed, the new life given to such chestnuts as *Los soles truncos* and *La noche de los asesinos*, and the much-needed recognition accorded to Puerto Rico's important woman dramatist, Myrna Casas.

Margo Milleret
University of New Mexico

Versényi, Adam, ed., trans., intro. *The Theatre of Sabina Berman: The Agony of Ecstasy and Other Plays*. Carbondale: Southern Illinois UP, 2003: 169 p.

In this collection of dramatic works by the irrepressibly iconoclastic Mexican playwright Sabina Berman, Adam Versényi presents translations of four plays written between 1978 and 1983. As a translator, Versényi is adept at finding lively English equivalents for the absurdist ironies that Berman packs into her engaging dialogues. He seldom settles for automatic cognate-based equivalents, which can be so damaging to dialogic flow, nor does he try to resolve Berman's deliberate ambiguities. I noticed only one case of over-interpretation when he writes "that forsaken morning" (58) for "mañana despejada," perhaps trying to capture the mood affecting Trotsky and Natalia after a failed assassination attempt in *Puzzle*.

The reader confronting Berman's darkly ironic vision for the first time is assisted by the translator's succinct introduction, which draws our attention to Berman's fascination with embodiment and physicality through dramatic representations of the human body masked, stripped, tortured, and disappeared, as in the conflagration of an auto-da-fé at the end of the play *Heresy*. Equally helpful is the fine essay by Jacqueline Bixler, which provides a wider context for our appreciation of Berman's trenchant exposure of the myths that sustain the status quo in Mexico and elsewhere.

In each of these four plays, Berman sets up ironic relationships to undermine

the myths that erase and distort the significant existence of indigenous peoples, women, Jews, and others. In the range and depth of the topics she explores, Berman seems capable of single-handedly transforming the Mexican social and political landscape, empowering these marginalized segments of society by exposing the ever-shifting but permanently duplicitous layers of “official” Mexican history. No official segment of Mexican social/political mendacity escapes Berman’s scathing regard; in scene 5 of *Puzzle*, the press is pilloried when a chorus of reporters frenziedly swarms around Trotsky’s body in what amounts to a yellow-journalistic autopsy.

The first play in this collection, *The Agony of Ecstasy*, consists of three thematically interrelated one-act satirical pieces – *The Mustache*, *The Love Nest*, and *The Pistol* – that take aim at the gender-conventions rendering male/female relationships so neurotic and laughable. The full-length play *Yankee* is set in Puerto Vallarta. Bill, an Ugly American with a disintegrating personality, gradually insinuates himself into the lives of a family consisting of Alberto (a novelist), his wife Rosa, and their baby, by offering his services as a handyman. Despite his helpfulness to Rosa and his genuine interest in Mexican culture, there’s a sinister complexity in his subconscious desire to colonize this family.

Puzzle focuses on the mystery surrounding the 1940 assassination of Trotsky by Jacques Mornard. Berman handles the complex structure of her multiple reenactment of Trotsky’s assassination with remarkable fluidity, fading on-stage monologue into staged flashback, correcting (historically revising?) earlier enactments with contradictory reinterpretations, including one version enacted by characters who are unapologetically “fictional,” and presenting absurdly parallel official denials of involvement with Mornard unconvincingly delivered by officials from Russia, Belgium and Persia. The multiple versions of the assassination recall “The Death of Trotsky as Described by Various Cuban Writers, Several Years After the Event—Or Before” a chapter from Guillermo Cabrera Infante’s *Tres tristes tigres* (1965) [English translation, *Three Trapped Tigers* (1971) by David Gardner and Suzanne Jill Levine]. These hilarious accounts, had she read them, may well have suggested to Berman that the murky details surrounding Trotsky’s death would provide a perfect illustration of the kind of masking of the truth inherent in any official history.

The last play in this volume, *Heresy*, lays bare another buried history, that of the Jews persecuted by the Inquisition in seventeenth-century Mexico, often as a pretext for confiscating their property. Particularly effective is the torture room in act 3, scene 12, where Berman tilts the furniture and the characters 90 degrees to provide a dramatic corrective to the purposeful distortion of Mexican history by historians seeking “to homogenize and unify Mexico’s society” (Bixler, xxvi). This is

a gem of a book. Berman ought to become standard fare for production by university and professional theatre companies in the U.S..

Frederick H. Fornoff
University of Pittsburgh at Johnstown