

## Book Reviews

**Montes Huidobro, Matías. *Un objeto de deseo*. Miami: Ediciones Universal, 2006: 102 p.**

*Un objeto de deseo* es la última pieza teatral del conocido escritor cubano Matías Montes Huidobro. Escritor en todos los géneros, las obras de Montes Huidobro suelen distinguirse por su complejo desarrollo de conceptos mentales, frecuentemente alegóricos y de urdimbre irreal o fantasmagórica, en las cuales el tiempo y el espacio se desvanecen. Presentada en dos actos, *Un objeto de deseo* se desplaza entre lo imaginado y la realidad histórica. La obra retoma supuestos amores de José Martí y los entremezcla con los sugeridos en su única novela *Amistad funesta o Lucía Jerez* de 1885. Los comentarios preliminares sobre la escenografía sitúan la acción a finales del siglo XIX. Sin embargo, los únicos tres personajes de la obra – Carmen, Lucía y Pepe – son conscientes de estar muertos y en una ocasión se sitúan en el presente al dialogar sobre la situación actual en Cuba y de los posibles cambios si Martí hubiera estado vivo. De ahí que la acción se base en una gran reminiscencia de lo que pudiera haber pasado.

En esencia, la pieza es la escenificación de una especie de contrapunteo entre el personaje ficticio Lucía Jerez de la novela de Martí con Carmen Zayas Bazán, que representa la esposa de Martí en la vida real. Pepe, el tercer personaje, representa a Martí y a su *alter ego* ficticio Juan Pérez en la mencionada novela. Estas correspondencias quedan aclaradas al principio del primer acto, cuando tanto Lucía como Carmen las mencionan para que el público las reconozca. A lo largo de la obra, por boca de los tres, se intercalan varios poemas martianos, y a manera de apartes brechtianos lecturas de fragmentos del ensayo de Montes Huidobro “Lucía Jerez: una amistad funesta” sobre la novela de Martí y otros poemas supuestamente del dramaturgo. Al disputarse Lucía y Carmen el amor de Pepe, se mencionan otras mujeres que pudieran haber competido por su amor, incluyendo al personaje novelesco Sol del Valle y la persona histórica de María García Granados, quien supuestamente motivó el famoso poema martiano “La niña de Guatemala.” De interés es cómo los personajes ficticios y los que representan personas históricas se

desenvuelven en una obra teatral que también es ficticia, y en la intertextualidad que esta dinámica da lugar.

Los lectores poco informados encontrarán valiosas sugerencias en la breve introducción de Yara González y en los comentarios preliminares del dramaturgo sobre su obra. Según Montes Huidobro, el resultado final, o sea, la puesta en escena de la obra, “es un encuentro a niveles de ficción entre los tres personajes que, partiendo de la realidad, hacen teatro” (9). Aun los espectadores que vean la representación teatral sin beneficiarse de los comentarios del texto escrito podrían identificarse con la tensión dramática que producen los sentimientos y emociones de la condición humana con sus celos, envidias, ambiciones, traiciones y egoísmos, v.gr.: los celos de Carmen hacia la devoción casi absoluta de Pepe (Martí) a sus ideales o las conversaciones entre Pepe, Carmen y Lucía que escenifican la dualidad de las grandes personas, ilustrando la brecha entre el prócer u hombre-mito, y el ser humano de carne y hueso. Además, como se dijo, la identidad de los tres protagonistas queda establecida desde un principio en la obra (22-23). Dentro de esta dialéctica, es de interés notar cómo Pepe en su capacidad de su *alter ego* novelesco Juan Pérez, prefiere existir en lo ficticio por temor a los vivos (29).

En un plano individual, el protagonista Pepe es el objeto de deseo de las mujeres, quienes lo caracterizan de “rompecorazones” (35). En un plano colectivo también es el objeto de deseo para todos los cubanos, que quieren inventar a Martí según les plazca (51). El personaje de Pepe, sin embargo, revela la soledad de las grandes personas víctimas de resentimientos, traiciones y envidias, exclamando en una ocasión: “Los españoles me pusieron grillos en los pies, pero no faltaron cubanos que me pusieron grillos en el alma” (80). Hacia el final, Pepe identifica la Patria como su único gran amor. En conjunto, la índole intertextual de la obra, los innovadores recursos escénicos, el hábil manejo del contrapunteo en el diálogo, la interacción entre personajes ficticios y reales, y el tratamiento algo iconoclasta del personaje de José Martí proporcionan una obra que puede apreciarse a varios niveles. Los estudiosos del drama escrito encontrarán una interminable fuente de nexos intertextuales y transtextuales históricos y ficticios que investigar. Asimismo, los interesados en la versión teatral podrán valorar el logrado contenido dramático de *Un objeto de deseo*.

*Antonio A. Fernández Vázquez*  
*Virginia Tech University*

**Obras:** *José Gabriel Nuñez, CELCIT (2006):* 164 p.

A fines del 2006, y bajo los auspicios del CELCIT (Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral, Colección OBRAS), se bautizó en Caracas una antología teatral del venezolano José Gabriel Nuñez. La edición consta de cinco

textos dramáticos, el prólogo realizado por el crítico chileno Orlando Rodríguez, seguido de un memorandum del autor. Asimismo, al final de los textos, se incluyen selecciones de una tesina presentada por Juliana Cuervos y Milling Cabellos, “Erotismo y perversión en el teatro de José Gabriel Núñez.” Un acierto, sin duda, esta escogencia del CELCIT ya que si bien es cierto que el reconocimiento – nacional e internacional – de Núñez en el ámbito teatral es innegable (Premio Nacional de Teatro 2002-2003, premios Juana Sujo) es también verdad que buena parte de sus textos se mantiene inédita o diseminada en publicaciones esporádicas. Es tal vez esta falta de documentación lo que ha causado una ausencia de críticas formales sobre su dramaturgia.

José Gabriel Núñez (1937) se dio a conocer en la escena venezolana con una temprana obra, *Los peces del acuario* (1966). El inusitado éxito de esta creación, en la que aparecen rasgos del absurdo para enfocar el panorama urbano – con una fuerte carga de humor negro y un diestro juego del lenguaje coloquial – llevó al joven autor a una etapa de reflexión. Obras de denuncia social – algunas de “pancarta,” según el mismo autor – y de intimismo poético, será el resultado de este tiempo de cuestionamiento. *La casa del amor afuera*, *La visita del extraño señor*, *Tú quieres que me coma el tigre*, *El largo camino del Edén*, entre otras, forman parte de la etapa realista que será abandonada para retomar la vena paródica inicial – sin precedente en la tradición heredada – donde el humor cáustico y el lenguaje popular satirizan la vida citadina. Con esta reafirmación en sus atrevidos hallazgos, Núñez acuña su sello propio. Así, en 1973, con *Quedo igualito* – donde se incide en el tema de la deshumanización cuando una viuda de clase media no puede sacar de la funeraria el cadáver de su marido – seguido del collage *Adiós pues Caracas* (1976), donde se revisan estampas de la ciudad que fue, solidifica su impacto inicial. Punto clave para Núñez será el triunfo de *Madame Pompinette* (1980), monólogo sobre un hombre que usurpa las funciones de una escritora desaparecida y termina adquiriendo genuinamente – como en un “travestismo literario” – la visión y personalidad de ésta, lo hace acreedor a otro premio Juana Sujo y al prestigioso premio de CRITVEN (Círculo de Críticos de Teatro de Venezuela) en 1980, consagrándolo definitivamente dentro de la dramaturgia venezolana. Para entonces, por factores artísticos y vitales, el autor empieza una etapa de mayor liberación creativa caracterizada por el desenfado en el lenguaje y un enfoque insistente en la problemática de sus personajes femeninos. Bastaría recordar los cuatro excelentes monólogos que conforman *María Cristina me quiere gobernar...* (1983) así como sus populares “collages” de autores varios (*El teatro soy yo*, 1985) para corroborar los logros de la vena paródica que tanta popularidad le ha traído a Núñez. De la misma manera, y en sincronía con los principales centros teatrales de Occidente, Núñez experimenta con el “performance” o “happening.” *Fango Negro* (1985), espectáculo que se recrea durante el recorrido de un autobús y en el que participan por igual los espectadores que compran su boleto con la intención de ver una obra

como aquellos que les toca subirse al azar a lo largo del camino, se ha venido dando sin interrupción por 16 años en Uruguay demostrando así la habilidad lúdica de este dramaturgo.

*La cerroprendio y las mantis religiosa* (1999), incluidas en la antología reseñada, son dos muestras de la destreza de Núñez como monologuista. Es de anotar que, a partir de *Madame...* el autor ha venido concibiendo docenas de soliloquios y monólogos donde sus mujeres (alienadas, y tal vez de ahí la necesidad de expresar su voz aparte) conforman un intrincado kaleidoscopio de vidas autónomas. Por eso, el humor se vuelve un recurso imprescindible para señalar las contradicciones de la marginalización. Es a través de la burla y de la trasgresión como estas mujeres, de manera hiperbólica, rompen el molde para re-estructurar el canon social. Transgresora es Tatiana en *La Cerroprendio*, asumiendo gozosa su sexualidad exuberante, como lo es la elegante Valeria, viuda audaz, inventándose rumbos perversos para alcanzar una verdadera plenitud. Alejándose del enfoque psicológico, pero haciendo alusiones patológicas para subrayar la irracionalidad del conglomerado, Núñez diseña a sus personajes femeninos con trazos abruptos, vigorosos y esquemáticos, como un póster de Andy Warhol, donde las facciones sensuales de una Marilyn Monroe se vuelven grotescas por la acentuación de ciertos rasgos y el enfoque múltiple de los mismos. Así, Valeria y Tatiana recurrirán a decisiones radicales y descabelladas como única manera de superar su condición. Es de mencionar que el lenguaje ligero de estos personajes, congruente con las situaciones, se irá tornando cáustico y a veces crudo. En el desarrollo del texto se dan – casi voyeurísticamente – detalles, sutiles y directos a la par, sobre momentos cotidianos y situaciones íntimas presentando una delineación inusual y desconcertante de los personajes femeninos. Tratamiento este que, por cierto, no se da de igual manera en la producción de mujeres que escriben teatro al explorar temas análogos. Específicamente, la corporalidad y pormenorización de expresiones de sexualidad y sensualidad en estas creaciones son registradas exentas de carga emotiva, produciendo un cierto *detachment* o extrañamiento anímico con el que el lector/espectador podría replantearse los patrones de conducta habituales. Núñez logra captar con objetividad – desde fuera, como visto por “un tercer ojo” – como se van ensartando, de menudencia en menudencia y de gesto en gesto, las situaciones opresivas que deforman el papel de la mujer en el espacio doméstico y en la arena pública.

*Dos de amor* (2000), la única obra de la antología donde aparece un personaje masculino, es una re-escritura y re-organización de textos de conocidos autores internacionales – Darío Fo, Neil Simon y Jean D’ Hartog – que versa sobre la institución del matrimonio. Ingeniosa revisión ésta que incluye, no sólo las contradicciones inherentes a la convivencia cotidiana de la pareja, sino las alternativas a la intimidad sexual – real o inventada – de Ángel y Angélica, una pareja reconocible en nuestros días.

Núñez es economista de profesión y de ahí tal vez el hecho de que sus obras develen las fuerzas sociopolíticas de su mundo dramático. En *Pobre del pobre* (1998), otra de las piezas escogidas, se dará marcada relevancia a la estratificación de clases y se hará hincapié a la progresiva desaparición de la clase media. Imperio y María, no serán simplemente figuras antagónicas. Ellas encarnarán – en forma paródica – la clase alta y el proletariado. Vale puntualizar que la fecha en que fue escrita esta pieza coincide con el comienzo del capítulo político que aun vive la nación.

El título de la obra alude a una canción que hiciera famosa Felipe Pirela: “Pobre del pobre/ que vive soñando con un cielo/ Pobre del pobre/que llora sin un consuelo.” Bien ha indicado el autor en el memorandum de la antología que la obra es “la caricatura de la caricatura de un país que habían dibujado no propiamente sus artistas” (11). La acotación inicial ubica a los extraños personajes en un recinto decadente, con gasas y terciopelo, de estilo rococó. De principio a fin de la obra se planteará un agresivo y feroz duelo verbal sin que exista más razón que la diferencia de procedencia social: Imperio tiene actitudes principescas y María es una versión “folclórica” del pobre “sin imaginación, sin clase, ni arte.” La lucha entre ambas mujeres se dará en vehementes comentarios y juicios que versarán sobre asuntos cotidianos, como las modas y las comidas, pasando por los de tipo afectivo, sexual y emocional desembocando por fin en el contexto público: la definición de un país en desarrollo. Los parlamentos hacen derroche arbitrario de símbolos reconocibles pero dispares tales como Pedro Infante, Marx, Chachita, Andrés Bello, Silvana Mangano, Chopin, los charros y Lenin. Sólo cerca de los últimos momentos, cuando Imperio, ya exhausta, escribe un cheque para pagar la sesión a la instructora, el espectador toma conciencia de que ella es una estudiante que se esfuerza por obtener “un barniz, una nueva disposición existencial,” para cuando empiece “la reubicación social.” María es, en realidad, una astuta entrenadora de la “política del encuadre.” Vale mencionarse que en cierto momento de la obra hay un tono de ambigüedad en cuanto a las identidades de los personajes que podrían parecer intercambiables. Si así fuese, tendría un antecedente en la conocida obra del absurdo *Las criadas* de Jean Genet. Pero la inusitada conclusión, que aclara esta aparente ambigüedad y que da un doble giro a la pieza – muy acorde a los hallazgos del postmodernismo – manifiesta por entero un elemento lúdico sorpresivo. La ironía no ha sido sólo verbal, sino situacional ya que el espectador, desarmado de sus falsas pistas, apenas tiene tiempo para rectificar el rompecabezas individual antes de que las luces de la sala lo devuelvan a su realidad mientras se escucha la voz del cantante Pirela entonando “Pobre del pobre....”

La última obra, *Tómame una pepa de Lexotanil* (2004-2005) está basada en un caso real. La gestación de la misma, explica el autor en el memorándum, duró cinco años en los cuales los personajes empezaron a escapársele por senderos más allá de la vena humorística que intentó darles ya que lo “traicionaban en cada línea”

llevándolo hacia lo grotesco. En efecto, los personajes valleinclinascos de *Tómate...* adquieren una dimensión distorsionada que no está presente en sus anteriores creaciones. La figura central es una madre, viuda y venida a menos, “cómicamente patética.” Olvido constituye la creación más contundente de las figuras maternas, castradoras y dominantes, que Núñez ha venido desplegando desde su primera obra. Los once encuentros volátiles (“once dosis,” acota el autor) entre Olvido y su hija menor, Ausencia, se darán en un recinto doméstico cerrado. Gloria, la hija mayor, entrará casi a mitad del desarrollo y hará apariciones breves sirviendo de “facilitadora” en la interacción enfermiza de las otras dos mujeres.

En un primer nivel, la obra versa sobre la adicción a los antidepresivos a la que sucumbirán Olvido y luego, Ausencia, cuando ambas se ven confrontadas con una realidad económica y emocional para la que no están preparadas. En un afán por liberarse de la manipulación materna, asunto que cobrará importancia a lo largo de la obra, Ausencia saldrá a buscar trabajo y a explorar su bisexualidad recién descubierta. Al mismo tiempo, la figura de Olvido intensificará sus rasgos siniestros – en escenas parecidas a las de “¿Qué paso con Baby Jane?” con Betty Davis y Joan Crawford, señala la acotación – llegando a torturar psicológicamente a la hija adicta entonando tonadillas malévolas. Gloria – quien revela de manera lacónica que tiene conflictos sexuales en su hogar – se aleja de las dos mujeres dejándoles una ración considerable de Lexotanil. Cuando la madre se jacta de tener absoluto control sobre la caja fuerte donde se guardan las pastillas, sobreviene el final imprevisto. En la escena final queda Ausencia, desmoronada, llorando quedamente a su madre – a quien por primera vez no llama por su nombre – reclamando, fuera de sí, la aceptación y ternura maternas que nunca encontró. Margo Milleret, en *Latin American Women Writers: On/In Stage* (2004), implica en sus valiosas conclusiones que el cuestionar el rol enaltecido de la madre en la escena latinoamericana es un tabú. De ahí que pocos autores decidan incursionar en dicho terreno so pena de que sus obras no sean aceptables ni para tradicionalistas, ni para gente de avanzada. Y ese riesgo lo corre Núñez con esta creación. Las mujeres de *Tómate...* obran acorde a los moldes sociales habituales. Como grandes *close-ups* sacados de las películas irreverentes de Pedro Almodóvar, estos personajes se mueven impulsivamente, deformados por el condicionamiento cultural, pero llenos también de una violenta ternura y de una inagotable ansiedad de amar. En la complejidad de estas creaciones radica, precisamente, la posibilidad de cambio hacia un nivel crítico liberador.

Al realizar este raudo recorrido por la dramaturgia de José Gabriel Núñez, con el propósito de ubicar las cinco piezas recientemente publicadas, se pueden observar las variadas facetas evolutivas de su creación. Asimismo, queda claro que las exploraciones innovadoras de este autor coinciden, sin premeditación, con las múltiples propuestas del teatro occidental postmodernista, búsqueda esta que lo ha llevado desde la utilización de elementos del absurdo hasta la concepción del “performance,” para desembocar finalmente en un teatro irreverente y transformador

que gravita sobre conductas deshumanizantes aun por resolver. Es de esperar que esta nueva antología del CELCIT, *Obras: José Gabriel Núñez*, sea un estímulo para propiciar estudios críticos que tan interesante dramaturgia amerita.

*Susana D. Castillo*  
*San Diego State University*

**Pellettieri, Osvaldo, dir. *Dos escenarios: Intercambio teatral entre España y Argentina*. Buenos Aires: Galerna, 2006: 220 p.**

*Dos escenarios: Intercambio teatral entre España y Argentina*, uno de los más recientes volúmenes publicados por el centro de investigaciones GETEA reúne unos quince ensayos de diferentes autores sobre los puntos de encuentro, confluencia y divergencia entre el teatro español y el argentino. En un breve prólogo, el director de este proyecto, Osvaldo Pellettieri, anticipa que los ensayos en este volumen pueden dividirse en dos grupos: uno, de artículos que tratan sobre el teatro español en Argentina y el teatro argentino en España, su transmisión, adaptación y, sobre todo, su recepción. El segundo grupo reúne artículos acerca de ambos teatros en sus respectivos países y las relaciones paralelas, intertextualidades y diferencias en diversos momentos de sus particulares historias teatrales. Es preciso señalar, no obstante, que el grueso de la colección va dirigido al estudio e investigación del teatro español y sus repercusiones en el teatro argentino, particularmente de Buenos Aires, dada las olas migratorias de autores, actores y otros artistas escénicos procedentes de la Península en diferentes momentos de los últimos 120 años.

A grandes rasgos, el libro presenta los ensayos hilvanados cronológicamente, comenzando con la llegada del sainete español a la Argentina y su eventual transformación en sainete criollo a finales del siglo XIX. El estudio continúa a través de la actividad teatral de los 1930s hasta los 1960s, deteniéndose en algunas figuras del teatro español que tuvieron una presencia e influencia significativa en el teatro argentino, como Mariano Galé, María Guerrero, José Echegaray, Alejandro Casona, Rafael Alberti, Margarita Xirgu, Lola Membrives y Antoni Cunill Cabanellas, hasta llegar a las relaciones entre ambos teatros nacionales en años recientes.

El primer ensayo se enfoca en la relación entre el sainete español y su descendiente: el sainete criollo. Se utilizan ejemplos de ambos para ilustrar sus semejanzas y diferencias, y cómo la versión criolla, con sus variantes de contenido pero sobre todo estilísticas, desplazó a la peninsular.

El segundo ensayo destaca la participación de actores españoles que llegaron a Buenos Aires a finales del siglo XIX y principios del XX. El estudio se enfoca en Abelardo Lastra, Rogelio Juárez y, sobre todo, Mariano Galé y el uso que

hicieron estos actores de sus habilidades histriónicas para interpretar personajes tipos en obras criollas e incorporarse al quehacer teatral del momento

El siguiente estudio detalla la producción dramática de José Echegaray. Se incluye un resumen de las técnicas dramáticas, postulados y objetivos del romanticismo, el neorromanticismo y el realismo, su auge y ocaso en Europa. Se enfatiza que el teatro de Echegaray valoró la formación actoral y calidad interpretativa en el teatro de Buenos Aires.

La trayectoria como actriz y empresaria de la española María Guerrero es el enfoque del cuarto ensayo. Se enfatiza que en 1897 Guerrero llegó a la Argentina con su compañía teatral, que se convirtió en el estandarte del teatro culto hispánico y de la cultura española en Buenos Aires. Frente a la gran oleada de inmigrantes procedentes de toda Europa a principios del siglo XX, se romantizó toda herencia hispana como modo de reafirmar lo auténticamente argentino.

El enfoque del siguiente estudio es la producción teatral de los teatristas exiliados durante la Guerra Civil española en Buenos Aires. Se señala que aunque la inmigración generó competencia con autores y compañías nacionales, también trajo a Argentina a algunos de los mejores autores y artistas de teatro del momento, entre ellos Alejandro Casona. Precisamente, el sexto ensayo está dedicado a este dramaturgo, cuyo teatro dentro del “circuito profesional-culto,” se indica, dominó el ambiente teatral hasta los 1960s. Como contraste, el estreno de sus obras en España en esa misma década no recibió el favor de la crítica de su país.

Una variedad de análisis se centran tanto en la escenificación de la obra *El adefesio* de Rafael Alberti, su única pieza estrenada en Buenos Aires, como en la protagonista de la misma, Margarita Xirgu. Implícita y explícitamente se invita a estudiar más extensamente la trayectoria de la actriz: su poética actoral, y de los estrenos, recepción y repercusión de las obras de Federico García Lorca entre 1933 y 1934 en Buenos Aires.

Siguiendo con el tema de las actrices, Lola Membrives nos lleva a conocer la trayectoria artística desde la infancia de la actriz de padres andaluces nacida en Argentina, quien primero se destacó en el teatro popular y luego en el culto. Otros contribuyentes a este volumen destacan la vida y obra de Antoni Cunill Cabanellas en su natal Cataluña antes de mudarse a Buenos Aires, mientras que se proveen detalles sobre las esferas profesionales y teatrales porteñas desde donde hizo contribuciones de suma importancia para el teatro argentino.

Osvaldo Pellettieri destaca el diálogo desigual entre el teatro español y el argentino, dado el poco conocimiento de este último en la Península y se cierra el volumen con dos estudios que reflexionan sobre el estado actual del teatro, tanto español como argentino y las dificultades que el diálogo entre ambos ha enfrentado en los últimos años. *Dos escenarios* representa, sin duda, una aportación significativa



al estudio de la configuración teatral argentina, y particularmente porteña, del siglo XX.

*Jenny Lozano-Cosme*  
*Universidad de Wisconsin-Madison*

**Pellettieri, Osvaldo, ed. *Teatro y contexto teatral*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 2006: 319 p.**

Published as part of the series Estudios de teatro argentino e iberoamericano, this collection of essays gives testimony to the breadth and quality of critical investigation originally presented at the XIV Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino in August 2005, under the auspices of GETEA (Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano). Osvaldo Pellettieri's brief description of the objective of the annual conference, that of nurturing dialogue between theatre scholars and practitioners, aptly characterizes the spirit of the studies anthologized in this tome. In fact, the collection's potential greatest shortcoming – the lack of an explicit, unifying principle – is paradoxically its greatest asset: its polyphony of voices and perspectives. As in previous conference annals published in the series, the essays are divided into the following categories: theatre theory, Hispanic theatre, theatre in Buenos Aires, theatre in the provinces, and world theatre. However, despite these groupings, the reader may discern other points of contact among essays that span such categories – characteristics that are perhaps more pertinent to the goals of the conference. Specifically, some essays undertake critical analysis of dramatic texts and/or performances; others discuss the art and craft of acting (both technique and the context in which specific actors have worked); while still other contributors reflect on the connections among theory, practice and scholarship.

Among the latter group of essays, “El diálogo entre teoría, práctica e historia. Problemas metodológicos de los estudios teatrales” by Marco De Marinis directly addresses the role of theatrical technique and historiography in theatre scholarship, and in doing so frames the tenor of the volume overall. De Marinis takes as his point of departure Eugenio Barba's assertion that any scholarship on theatre that fails to consider the creative process of acting inevitably leads to superficial analysis, but goes beyond Barba's dichotomies theory/practice and seeing/doing by embracing a more inclusive concept of “hacer teatro”: one that involves not only producing spectacles, but also observing them, studying them and transmitting their history through scholarship. The author then affirms the importance of observing the acting process (“ver-hacer teatro”) for overcoming what Barba has dubbed “el etnocentrismo del espectador.” Finally, De Marinis argues that theatre scholarship

is incomplete unless it marries this consideration of technique with a thorough historical understanding of the work in question and the context of its creation.

The inclusion in the volume of essays treating the techniques and contributions of actors – among them Margarita Xirgu, Irene López Heredia, Enrique Santos Discépolo, María Podestá, Pablo Podestá, and Eleonora Duse – facilitates the connections among theory, practice and history emphasized by De Marinis. In “Teatro, diálogo y silencios: El dolor de las palabras,” María Esther Badin eloquently discusses Eleonora Duse’s conflicted relationship with words, which the actor herself describes in her personal correspondence. Duse rejected traditional rhetorical conventions, choosing instead to obligate each word to “nacer de nuevo” through speech, silences and gesture. This technique forced her to grapple with the limitations of language, a process that ultimately resulted in critical acclaim for her interpretations.

Finally, the volume’s critical analyses of texts and performances treat the works of playwrights from both Spain – Rojas Zorrilla and Sanchis Sinisterra, for example – and Latin America – Rafuls; Rosencof; Conteris; Escalante; Pavlovsky; and Spregelburd, among others. Jorge Dubatti’s essay “Relectura de *Flores de papel*: dramaturgia vertical y producción de sentido político” is representative of those studies that offer a new reading of canonical texts. Dubatti rejects previous interpretations of *Flores de papel* as an essentially absurdist work. Although he concedes that El Merluza lacks referential qualities typical in traditional realism, he argues that the piece ultimately cannot be classified as absurdist, given its situated nature vis-à-vis the socio-historical context of Chile. Instead, Dubatti posits that Wolff’s work offers a dramatic metaphor of a realistic situation: the violence underlying the relationship between Eva and El Merluza, which in turn represents the socio-economic and political tensions present in Chile at the time the work was written. Dubatti then goes on to conceive of *Flores de papel* as an example of “realismo vertical,” a concept elaborated by Wolff in which a realistic situation is condensed into a metaphor, thereby eliminating the justification of cause-effect relationships in the dramatic action.

To conclude, this volume offers a valuable contribution to the field of Hispanic theatre and, true to the goals of GETEA, will be particularly useful to both practitioners and scholars who wish to expand their respective fields of reference.

*Ariel Strichartz*  
*St. Olaf College*

**Reverte Bernal, Concepción. *Teatro y vanguardia en hispanoamérica*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2006. 192 p.**

The considerable amount of critical attention to the poetry and narrative of writers like Vicente Huidobro, César Vallejo and Miguel Ángel Asturias has eclipsed

their less investigated dramatic works. Concepción Reverte Bernal's study of plays by these and additional writers builds on a growing body of criticism on Spanish American vanguardist theatre. This book's strength lies in its comparative and interdisciplinary nature, as the critic is keenly attentive to considering each play within the framework of not only its author's life and larger body of work, but also international artistic tendencies. While offering astute commentaries, however, the chapters assembled in the book do not coalesce around an overarching critical position, and a guiding thesis is not clearly articulated from the start of some of them. At times, lengthy direct citations of previous critics also detract from Reverte Bernal's original insight; she diminishes her own critical voice, for example, by ending two chapters with prolonged excerpts from other scholars. These statements aside, the author's exhaustive research has generated perceptive readings of the plays and their contexts, and scholars will appreciate the extensive bibliographies that accompany each chapter.

The introduction lays the groundwork for the book's focus on dramatic texts written from the 1920s to the 1940s with a useful summary of general movements (*vis-à-vis* international avant-garde tendencies), key works and important critical assessments of Spanish American literary vanguardism. The chapter ends with an apt consideration of the relevance of vanguardist drama – and Reverte Bernal's study – to contemporary questions, such as how to create an intellectual and experimental theatre with wide appeal and the role of theatre amid increasingly mimetic technologies.

The second chapter examines what the critic calls the “Teatro de la crueldad de Vicente Huidobro,” focusing on two plays written in the early 1930s, *Gilles de Raiz* and *En la luna*, and emphasizing their debt to Antonin Artaud, Alfred Jarry and a range of European precedents. Huidobro recasts the notoriously sadistic protagonist of *Gilles de Raiz* as a victim of lovelorn madness, and the critic persuasively interprets this blurring of good and evil as symbolic of vanguardist heterodoxy in general and Huidobro's calculated affronts to bourgeois morality in particular. Her study of *En la luna* emphasizes the role of grotesque humor and metatheatricality in a political farce that, revealing a communist agenda, satirizes the descent of insubstantial democracies into absurd monarchies.

A shorter third chapter, “El drama-ballet *Cuculcán*, de Miguel Ángel Asturias,” underscores the cultural syncretism of Asturias's play. The critic meticulously describes an array of indigenous and Western influences – from Mayan performance and mythology to Baroque poetry, Surrealism and the Russian Ballet – fused in *Cuculcán* and cogently suggests that trying to impose narrative coherence on the play would counteract the alternative aesthetic crafted by Asturias.

The fourth chapter, “Releyendo a Vallejo: Vallejo como dramaturgo busca un camino personal,” begins with a detailed inventory of Vallejo's plays, all written in Europe between 1930 and his death in 1938 (but none staged during his lifetime).

The critic documents a range of artistic precedents, including the Russian theatre of the 1920s and 30s, the work of Luigi Pirandello and Romain Rolland, and Spanish American *indigenismo*, that prompted Vallejo's evolution from a writer of bourgeois to proletarian and finally socialist drama. She then analyzes Vallejo's negotiation of tensions between the individual, the family and the collective in three works, *Lock-out*, *Entre las dos orillas corre el río* and his final play, *La piedra cansada*.

The final chapter, "Sirenas acriolladas: Conrado Nalé Roxlo y Francisco Arriví," examines reinterpretations of the mermaid archetype in several vanguardist plays. The author first discusses figurative mermaids staged by Alejandro Casona and Jean Giraudoux in order to propose, by comparison, that those imagined by Nalé Roxlo and Arriví demonstrate a dramatic trajectory that rejects and then re-embraces realism. She characterizes Nalé Roxlo's *La cola de la sirena* as a distinctly Argentine manifestation of a fantastic theatre with proto-feminist undertones. Her examination of Arriví's *Sirena* focuses on the Puerto Rican writer's uncharacteristic adoption of social realism in a play that condemns the exploitation and destruction wrought by racism.

In omitting a general conclusion, Reverte Bernal misses a final opportunity to explicitly intertwine the distinct threads of each chapter. Nonetheless, this book offers richly contextualized readings of lesser-known plays and promotes further exploration of Spanish American vanguardist theatre.

*Leslie Bayers*  
*St. Mary's College of Maryland*

**Unruh, Vicky. *Performing Women and Modern Literary Culture in Latin America*. Austin: University of Texas Press, 2006: 276 p.**

How does a woman manage to slither out of the role of passive muse to male creator and claim the mantle of artist for herself? In this ambitious exploration of ten Latin American women writers active in the 1920s and 30s, Vicky Unruh skillfully wields a performance studies lens to illuminate what once might have been the sole domain of literary studies. Even better, the branch of performance studies dedicated to oral interpretation of literary texts fruitfully crosses with the branch devoted to the analysis of construction of gender and/or sexuality, producing a series of nuanced accounts of how these writers sometimes reproduced yet ultimately subverted gender stereotypes.

Unruh's study ranges from Argentina to Mexico to Cuba to Peru to Brazil and includes analyses of plays, poems, novels, essays and memoirs produced by an extraordinarily talented and determined array of women. Self-creation as artist, Unruh persuasively argues, involved performative strategies discernable both in writings

and in public personas generated through a wide variety of activities, including recitation, song, dance and participation in *tertulias*.

Some of the writers, such as the Argentines Alfonsina Storni and Victoria Ocampo, as well as the Brazilian Patrícia Galvão, are canonical figures who Unruh returns to with fresh insights into their lesser-known works. Others, such as the Cuban journalist Mariblanca Sabas Alomá and the Peruvian literary lioness María Wiese are almost unheard of outside their native countries. The overviews of the *oeuvres* of the lesser-known writers should be of great value to scholars in search of under-studied works.

Non-specialist readers, meanwhile, glimpse the disdain with which some Latin American women read European and US “New Women.” We learn, for instance, that in her memoir of her honeymoon cruise, *Croquis de viaje* (1924), Wiese bemoaned supposedly masculine Yankee feminists and mocked the “‘skinny’ and ‘agile’ English and American New Women who dance trendy jazz and foxtrots to the ‘brusque rhythms of the sour little music’ emitted by a phonograph’s ‘nasal voice’” (186). In a more ambivalent critique of Anglo-American feminism, Mexico’s Antonieta Rivas Mercado, despite her love of the shimmy and the fox-trot, and more substantively, despite her embrace of feminist ideals such as universal education, nevertheless argued that Mexican women’s contribution to society would be made primarily through their roles as wives and mothers (118-25).

Unruh’s analysis of the theatrical in non-theatrical writing is particularly illuminating and intriguing for its theoretical implications. For example, the close reading of Norah Lange’s use of synecdoche in her fictionalized memoir, *Cuadernos de infancia*, to create an “anatomical prose style” underscores subtle connections between the formal elements of the prose and the bodies on display both within and outside of it, suggesting that the work constitutes a kind of rehearsal for Lange’s later self-presentation before the male-dominated audience of her Buenos Aires literary salon.

Unruh deftly explicates the performative intricacies of these writers’ public self-construction as artists and women, whether declaiming from Buenos Aires rooftops as in Lange’s adolescent neighborhood shows, firing off wisecracks from under a table as in Nellie Campobello’s description of herself as a child in Mexico, or flashing the audience from the stage of a municipal theatre, as in Patrícia Galvão’s infamous flourish to a 1929 São Paulo declamation. One performance that Unruh chooses not to discuss, however, proves tantalizing: Rivas Mercado’s suicide in Notre Dame Cathedral. Aside from prurient interest, such a discussion might have furnished greater understanding of the theatricality of a life’s work capped by what Unruh describes only as “a final, tragic performance” (115).

One general area in which *Performing Women* might have even more profitably employed a performative lens is in the delineation of broad cultural conditions. While the introduction announces the influence of Richard Schechner’s

ethnographic approach to performance, analysis of the social drama seems quite narrowly restricted to the *misè-en-scene* of small literary circles. Some events are of course so large that they might be considered common knowledge. No need, perhaps, to rehash the dramatic events of the Mexican Revolution in relationship to Nellie Campobello's *Cartucho*. But other, less epic, political events seem to call out for analysis of performance and performativity. For instance, Unruh suggests that two characters in Rivas Mercado's unfinished novel *El que huía* resemble an actual orator loyal to the post-revolutionary failed presidential candidate José Vasconcelos, an orator whose ability to do things with words recalls Rivas Mercado's own hopes for her performances (132). Might some of the orator's campaign's performances be profitably scrutinized? Similarly, the Cuban dictatorship of Gerardo Machado (1925-33) is described by the single adjective "brutal" (136). Might analysis of some of his brutal performances have shed further light on the competing performances of Mariblanca Sabas Alomá, an anti-Machado journalist who landed in prison?

All quotations from the works discussed have necessarily been translated into English, without any accompanying citation of the Spanish or Portuguese-language versions, which creates an unfortunate sense of distance from the texts. While Unruh paints some masterful word-pictures of the writers in performance, photographs of the women, or even reproductions of a few of the magazine illustrations described, could have added a welcome visual dimension to the intellectual feast provided by *Performing Women*.

*Ana Elena Puga*  
*Northwestern University*