

## Book Reviews

**André, María Claudia, ed. *Seven Plays by Argentine Playwright Susana Torres Molina*. Trans. María Claudia André and Barbara Younoszai. New York and Ontario: The Edwin Mellen Press, 2006: 228 p.**

This compilation of plays written by Torres Molina ranges from the years 1977 to 2005 and includes translations of her best-known works: *Strange Toy*, *That's All That*, *Mystic Union*, *Siren's Song*, *Paradises Lost*, *Zero* and *She*. André's edited anthology provides the first large-scale collection of Torres Molina's plays available in translation, and as such, has offered the English-speaking public unprecedented access to this playwright's work. The benefits of this contact between Northern and Southern hemispheres cannot be underestimated, and André's labors will most certainly broaden the scope of appreciation for Torres Molina's talent.

The plays are arranged in chronological order and offer the reader a glimpse into the evolution of Torres Molina's style, as it develops from established structures and theatrical conventions toward a more experimental style; one that has been influenced by the image-based spectacles of Japanese Butoh forms. In addition, the book includes a preface by Jean Graham-Jones, an introduction by André, and André's interview with Torres Molina. To conclude the book, André has incorporated a bibliography, divided into primary and secondary sources on and about Torres Molina's plays. André's additional information should be helpful to those encountering her work for the first time. However, those already familiar with the playwright's work will notice that the introduction relies heavily on the observations of other critics without offering any new insight into Torres Molina's drama. This seems an unfortunate oversight given the unique opportunity to present this dramatist to a new audience and reflect on a career that spans nearly thirty years. Equally disappointing is the interview, which has already appeared in another journal. Fresh insight would have further enriched this contribution to Torres Molina's body of work. On a final note, the translations, for the most part, read effortlessly in English. Nevertheless, there does exist a fair amount of typographical errors and several inaccuracies in translation, which will be obvious to native-speakers of English.

In this collection, the first two plays, *Strange Toy* and *That's All That*, contain the most concrete plots. The first is a metatheatrical work in which three characters repeat, invent and ultimately dismantle their roles as dowager sisters and a traveling salesman to explore their anxieties about control, violence, and appearances. The second play follows a group of male friends as they move through four periods in life, showing their closeness, hostility, nostalgia and hypocrisy. The following plays, *Mystic Union*, *Siren's Song* and *Paradises Lost*, can all be grouped under the rubric of "experimental" for their lack of narrative storyline and stage directions, and for their emphasis on the importance of message over a linear development of action. *Mystic Union* is a tri-part look at the emotional and psychological impact of HIV/AIDS on a woman, her male lover and the prostitute from whom he contracted the disease. *Siren's Song* is a four-part monologue, in which a character moves through the stages of desire, loneliness, meaning and passion, in order to find and define the divide between soul and body. In *Paradises Lost*, a man and woman contemplate the complex meaning of their relationship, the definition of love and their sense of fulfillment as they hover on the brink of a break up. The final two plays, *Zero* and *She*, combine the sensibilities and styles of Torres Molina's previous works, uniting the traditional with the experimental. In *Zero*, Torres Molina again plays with the notion of performance, though here it is experimented with in the form of gender roles and sexual desire as a woman hires a gay male prostitute. Like the first play *Strange Toy*, *Zero* is also metatheatrical as it calls attention to role-playing and the breakdown of clear boundaries between "reality" and illusion. Finally, *She*, which is comprised of a series of eleven brief *tableaux* between two male characters, relates the story of two men in love with one woman and the power struggle that ensues to find out the truth about her love, her affairs, and each other, despite the lies they have all been telling.

In sum, André's collection of Torres Molina's works in translation reminds us of the wealth of talent that still remains unknown outside of Latin America. Despite some of its minor flaws, this anthology will contribute greatly to the reckoning of this debt.

Sarah M. Misemer  
Texas A&M University

**Bulman, Gail A. *Staging Words, Performing Worlds: Intertextuality and Nation in Contemporary Latin American Theater*. Lewisburg, PA: Bucknell UP, 2007: 276 p.**

Whether the focus has been on theatre or narrative, questions of nation have been prominent in literary criticism in recent years. *Staging Words, Performing Worlds* takes a new approach to the topic by examining intertextuality in Spanish

American drama to show “how the incorporation of a precursor text into a play-text can rewrite a national discourse, a discourse that may not be apparent without such an intertext” (16). The book comprises a theoretically oriented introduction, four chapters, each dedicated to works of one country, and a brief conclusion.

In her well-researched introduction, Bulman reviews contemporary theories of nation and intertextuality and proposes to study nation as text. For her intertextuality is a technique that enriches both the precursor and the new text as it broadens readings of both the play itself and the culture/nation it represents. Recognizing that the differences between the precursor and the new text are as important as the similarities, she posits that nation evolves in each individual and collective articulation.

Chapter 1 is dedicated to Mexico and analyzes two plays: Victor Hugo Rascón Banda’s *La Malinche* (1998) and Maruxa Vilalta’s *En blanco y negro: Ignacio y los jesuitas* (1997). Bulman looks at seven intertexts in the Rascón Banda play and argues that the Malinche figure evokes a nation that has historically blamed the other (rather than the self) for its problems. Similarly, she posits that Vilalta uses historical texts to propel Ignacio into present day Mexico and that by taking the historical texts out of context, manipulating and distorting them, Vilalta forces the receptor to question the very notion of “truth.” Thus, the focus of her play becomes representation and interpretation themselves.

Chapter 2 examines César Rengifo’s *Un fausto anda por la avenida* (1979), with its intertext of the Faust story, and Néstor Caballero’s *Con una pequeña ayuda de mis amigos* (1983), with its multiple intertexts from music, literature, movies, etc., to conclude that both plays use foreign intertexts “to rescript and restage the problems, the practices and the potential that dwell in their own national story” (121). The Caballero work is seen as a depiction of a Venezuela “fearful of losing its independence and identity because it has betrayed itself and sold out to global interests” (114) and the Rengifo text as a questioning of good and evil and the need to reflect upon who should define what is good for the nation.

In Chapter 3, the longest of the study, Bulman turns to Argentine playwrights Eduardo Pavlovsky and Rafael Spregelburd. She reads the former’s *Poroto: Nueva versión para el teatro* (1999) against the dramatist’s earlier versions of the same story to conclude that the three texts move from the story of a fragmented individual to the story of a collective struggle for national identity. Analyzing the first three plays of Spregelburd’s *Heptalogía de Hieronymus Bosch* (*La inapetencia* [1997], *La extravagancia* [1997], and *La modestia* [1999]) in relation to Bosch’s *Tabletop of the Seven Deadly Sins* (as well as other intertexts, Chekhov among them), the critic describes the plays as portrayals of the “complexity of living in a global world of ever-changing boundaries and limitless configurations” (161). She adds that the dramatist uses the early painting not for its religious themes but to focus on the self-absorption of his characters, who are trapped within themselves in a confusing world. Each play suggests that we create our own hells and that any sense of belonging (national or otherwise) is illusory.

Chapter 4 focuses on Cuban plays but, in what I find an original twist, not on plays written on the island but rather on those written by Cubans exiled in the U.S., and posits that the three texts analyzed use intertextuality to focus on exile and its impact on the transnational Cuban community. For Bulman, each text recuperates silenced voices and tells the other story of the Cuban revolution. The plays considered include *Las hetairas habaneras: Una melotragedia cubana basada en Las troyanas de Eurípides* (1977) by José Corrales and Manuel Pereira, *Un hombre al amanecer* (1989) by Raúl de Cárdenas, and *Otra historia* (1996) by Pedro Monge. Their intertexts range from Greek tragedy to the writings of José Martí to Lydia Cabrera's *El monte*.

Throughout Bulman's approach offers insightful readings of the texts themselves as well as careful analyses of the use of the intertexts to comment on questions of nation. This volume is a valuable contribution to the ever-expanding field of Spanish American theatre as well as to theories of nation and intertextuality.

*Sharon Magnarelli*  
*Quinnipiac University*

**Diéguez Caballero, Ileana. *Escenarios liminales. Teatralidad, performances y política*. (Serie Siglo XX, director: Jorge Dubatti). Buenos Aires: Editorial Atuel, Colección Biblioteca de Historia del Teatro Occidental, 2007: 223 p.**

Ileana Diéguez Caballero, teatróloga cubana radicada en México, retoma en este volumen su tesis doctoral presentada en la UNAM y reelabora el concepto de liminalidad del antropólogo Víctor Turner para pensar las tensiones y fronteras entre arte y vida, en el contexto de las nuevas manifestaciones de la escena latinoamericana.

En principio, plantea un estudio sobre la teatralidad, lo que no significa un estudio específico sobre el teatro. Es así como considera aquellas manifestaciones que se ubican en los bordes de lo teatral, que lo expanden y lo desbordan, generalmente relacionadas con diversas estrategias de las artes visuales. Por lo tanto, va a referirse como campo de estudio a las "prácticas escénicas," ampliando el concepto de dramaturgia, referido ahora también, por ejemplo, a la creación preformativa. Sostiene entonces a la performatividad como aspecto fundamental de la teatralidad, en tanto puesta en práctica de imágenes a través del cuerpo presente del actor. Las creaciones escénicas que estudia estarán, en tal caso, mínimamente ligadas a la dependencia de un texto previo, reconociendo en Artaud los primeros planteamientos de creaciones escénicas que priorizan la dimensión visual.

El rol que asigna al investigador teatral, sobre todo con respecto a estas producciones marginales son en principio dos: por un lado, documentar el material para que no perezca en lo efímero de la representación; por el otro, dar visibilidad

a manifestaciones culturales que permanecen ocultas ya sea por causas políticas, económicas, o sociales, replanteándose entonces cuáles son hoy las estrategias documentales del teatro. Para ello recorre la teatralidad latinoamericana actual, centrándose en las prácticas escénico-políticas de Argentina, Colombia, México y Perú. Algunos de los artistas y las formaciones estudiadas son el grupo Etcétera, los “escraches” de la Agrupación Hijos, el Periférico de Objetos, Yuyachkani, el Colectivo Sociedad Civil de Lima, Mapa Teatro, así como las expresiones populares de resistencia y protesta con motivo de las recientes elecciones mexicanas. Se centra en la zona geográfica latinoamericana porque afirma que aquí, la necesidad de mantener vivo el teatro como acto de convivencia fue decisiva en la búsqueda de nuevos temas, formas de escritura y producción escénica.

La investigación se abre del campo específicamente estético, para adentrarse en el estudio de gestos simbólicos, que ponen en la esfera pública deseos colectivos y construyen formas alternativas de politicidad. Estas manifestaciones, si bien no tienen un fin estético, según Diéguez Caballero producen igualmente lenguaje. Es por ello que estudia las teatralidades híbridas, artes preformativas, carnavalización del espacio social, escarches, instalaciones, intervenciones urbanas y expresiones de los nuevos sujetos políticos y los movimientos populares. Esta estatización de las prácticas políticas revestirían propósitos muy diferentes a los desplegados por los sistemas hegemónicos.

La mirada sobre la teoría que la autora propone pretende alejarse de la figura de “caja de herramientas” o “marco,” reubicándola como una “feria conceptual” para así poder apropiarse de los conocimientos (independientemente del campo de estudios que provengan) con el fin de analizar la complejidad de manifestaciones artísticas de la cultura viviente. Considera a la teoría entonces, como ejercicio de pensamiento, como mirada política y como acción metafórica que produce un extrañamiento de la mirada ante lo artístico, lo que permite definir su naturaleza. Esto le da acceso para polemizar con la neo-canonización contemporánea, esgrimiendo como argumento la hibridización de las artes escénicas contemporáneas. Se opone a la visión de la semiótica como propedéutica para los estudios teatrales, enfatizando la necesidad de una mirada crítico-teórica más allá de las posiciones tradicionales que consideran al teatro como un sistema de signos autosuficiente. Con ese fin, amplía la noción de texto para así poder hablar de la escena como espacio de cruce. Retomando a Derrida y a Sontag propone más que una hermenéutica del arte, propone una erótica del arte que permita vincularse de otra manera con lo político.

La base teórica reposa en dos conceptos: por un lado la idea de lo liminal, desarrollada por Turner, en sí asociado a las nociones de hibridización, contaminación fronteriza, *excentris* y zona transdisciplinar, trabajados por diversos autores. En todos estos casos, la liminalidad es una situación de margen, de existencia en el límite, portadora de cambios y transformaciones. Genera situaciones de caos potencial y de inversión de status, que operan como regeneradoras. Lo liminal, además, apunta a

la relación entre el fenómeno y su entorno social. Sostiene que cualquier intento de estudiar las manifestaciones artísticas / estéticas desvinculadas de la relación con dicho entorno anulan al sujeto enunciador y reducen la complejidad del acontecimiento. De esta manera, lo liminal importa como condición desde la cual se vive y se produce arte, y no únicamente como estrategias artísticas de cruce, siendo el actor un ente liminal entre el arte y lo real. Las experiencias de alteridad que promueve contribuyen a formar nuevas posibilidades de *communitas*, entendida ésta como un espacio otro, una anti-estructura en la que se suspenden las jerarquías y las relaciones entre iguales se dan espontáneamente, sin legislación. La otra columna que sostiene el estudio de Diéguez Caballero es la noción bajtiniana de la arquitectónica como acto ético y la forma estética de los actos éticos. Por ello trabaja con manifestaciones artísticas que pretenden mejorar la comunidad y relacionan al arte con la protesta, con la estatización de los gestos colectivos de resistencia y con las calidades de la memoria.

*María Natacha Koss*

*Universidad de Buenos Aires*

**Milleret, Margo. *Latin American Women On/In Stages*. Albany: SUNY P, 2004: 263 p.**

Margo Milleret's *Latin American Women On/In Stages* convincingly puts to rest the misconception that women have contributed little to the history of Latin American theatre. From the original corpus of 120 woman-authored plays Milleret collected for her research, the study analyzes twenty-four plays by eighteen playwrights (b.1940-1960) from the following countries: Argentina, Brazil, Chile, Costa Rica, Mexico, Puerto Rico and Venezuela. If, as Milleret argues in her introduction, "Domesticating Drama," the theatre constitutes a site where women have been "domesticated," or, subjugated, then she also persuasively shows that female dramatists during the latter half of the twentieth century have made great strides in "domesticating" the theatre by making it a place where women's spaces and experiences can occupy center stage.

The plays included in this study showcase women on theatrical stages and their constantly evolving identities in different stages of life. Accordingly, the book is organized along the contours of a conventional female life cycle; Chapter 1 looks at male-female relationships during women's formative years, Chapter 2 focuses on mother-daughter relationships during the child rearing years and Chapter 3 examines aging during middle age and menopause. Each chapter includes comparative close readings of the plays through the lens of a wide range of theories about gender from the social sciences and the theatre. In Chapter 1, for example, Milleret uses research on marriage and family and theories of theatrical space treat the themes of romantic love, sexual politics and gender bending in the context of heterosexual love relationships. She argues that plays by Ana Istarú, Inés Margarita Stranger, Consuelo

de Castro, Leilah Assunção, Sabina Berman, Estela Leño, and Thais Erminy critique patriarchal male-female relations and show how reclaiming the domestic space of the home is paramount in asserting female identity and equitable gender relations.

Concepts from female developmental psychology and scholarship on the cult of motherhood in Latin America frame Milleret's argument in Chapter 2. In this section, she scrutinizes the intergenerational mother-daughter relationship as another site of female socialization. Milleret contends that in plays with rebellious daughters by Isis Baião, Ana Istarú, Thais Erminy, and Rebecca Bowman, "patriarchal mothers" impose traditional gender roles and the mother-daughter relationship is ultimately destructive, whereas in dramas by Pilar Campesino, Maria Adelaide Amaral, Susana Torres Molina, and Diana Raznovich, older mothers and daughters find ways to renegotiate their relationship and to expand their definitions of female social roles. Chapter 3 charts new terrain by identifying a group of plays that stage the taboo subjects of aging and sexuality. Milleret studies societal messages about aging and physical appearance in works with middle-aged protagonists by Lidia Rebrij and Isis Baião, the playful search for new identities by women who refuse the sexless stereotypes of postmenopausal femininity in plays by Mariela Romero, Leilah Assunção, Gabriela Fiore, and Teresa Marichal, and women grappling with final acts of affirmation or reconciliation at the final stages of their lives in plays by Carlota Martínez and Isis Baião.

The scope of *Latin American Women On/In Stages* is a strength and a limitation. On the one hand, because the study casts a very wide net, Milleret is unable to give equal weight to the unique social, historical and political contexts of the plays under study, or to the authors and their location in their respective national literary traditions. On the other hand, the book's breadth and its strong and creative comparative focus yield a wealth of observations that uncover important thematic and aesthetic commonalities in woman-authored Latin American plays. In this regard, the book represents an extremely valuable resource that offers a useful methodology for analyzing feminine viewpoints in Latin American theatre.

*Camilla Stevens*  
*Rutgers University*

**Montemayor, Carlos and Donald Frischmann, eds. *Words of the True People/ Palabras de los seres verdaderos, Anthology of Contemporary Indigenous-Language Writers. Volume three/ Tomo tres: Theater/Teatro. Austin: U of Texas P, 2007: 290 p.***

*Palabras de los hombres verdaderos/ Words of the True People* es el tercer tomo de una antología de teatro indígena editada por Montemayor y Frischmann. Tal como sus dos volúmenes anteriores, este tomo contiene ensayos introductorios,

junto con las respectivas versiones en castellano e inglés de los textos en su lengua de origen maya. En los ensayos introductorios, Montemayor reflexiona sobre los aspectos lingüísticos y filológicos de los textos antologados en cuestión, mientras que Frischmann se enfoca en los aspectos biográficos y contextuales de las obras y sus autores.

En su ensayo introductorio: “Buscando el equilibrio: teatro indígena en la conjunción de milenios,” Frischmann nos lleva a pensar en un equilibrio, o el inicio de un ajuste de cuentas, para por lo menos reconocer una tradición teatral no tan reciente, con raíces estéticas muy profundas y, una eficacia e interacción con sus públicos de enormes proporciones. La puesta en equilibrio de la que nos habla Frischmann se expone con claridad al final de su estudio:

¿De qué se trata el teatro indígena, entonces, en esta conjunción de milenios? Es sobre todo una búsqueda de equilibrio. Si los sacerdotes mayas y aztecas prehispánicos procuraban perpetuar el universo a través del ritual y la danza, los dramaturgos y actores indígenas actuales persiguen el mismo fin a través de su arte [. . .] los dramaturgos indígenas buscan el balance, el equilibrio y la armonía entre géneros, generaciones, vecinos, religiones, etnicidades, lenguas y culturas. (72)

A pesar de estar de acuerdo con este análisis, creo que también es momento de hacer un balance en el otro sentido, y – quizás sí – plantear un equilibrio; no sólo en lo que corresponde al universo del teatro indígena, sino en relación con las enormes condiciones de desigualdad con la que se realiza el teatro en comunidades rurales e indígenas del país.

Por su parte, Carlos Montemayor estipula que el teatro se ha desprendido de la danza, como titula precisamente su ensayo introductorio: “El teatro, que alguna vez fue danza.” No concuerdo con esta afirmación, ya que los vínculos entre danza y teatro no sólo son parte de una tradición que va más allá del siglo XVI, sino que en el teatro actual, la danza suele formar parte del lenguaje escénico, sin contar que un buen número de los ejecutantes participan también de manera activa en fiestas y danzas tradicionales de sus propias comunidades. En su descargo, Montemayor pone varios y muy buenos ejemplos del viejo teatro maya y, desde luego, de las danzas, como las relacionadas con el *Rabinal Achí*, la danza drama viviente más antigua que se conoce de las culturas indígenas de Mesoamérica.

Cuando el Estado mexicano y diversas instituciones dedican cifras millonarias al desarrollo del arte escénico urbano y orientado al consumo de una clase media mexicana ilustrada, no cabe duda que este tercer tomo de *Palabras de los seres verdaderos* es un ajuste de cuentas, ante la desproporción e inequidad con que las políticas culturales del Estado mexicano tratan a las manifestaciones culturales en el medio rural e indígena. Reconocer la existencia palpable, en formas textuales, de manifestaciones teatrales indígenas contemporáneas en algo ayudará a respetar y valorar lo que las culturas indígenas forman parte del horizonte cultural del México



del siglo XXI. Y más aún, espero que en su mayor difusión y conocimiento algo aprendamos de ellas que nos ayude a descolonizar el teatro en México.

El trabajo de Donald Frischmann y Carlos Montemayor, en este tercer volumen y, en general, todo el trabajo de realización de esta vasta antología de literatura indígena mexicana contemporánea es una gran labor. Frischmann muestra las pautas de su conocimiento sobre algunas manifestaciones de teatro indígena actual, en particular en su mayoría de la dramaturgia de las regiones mayas del territorio mexicano. Después de este volumen sobre el teatro maya, se espera ver en el futuro cercano algún estudio sobre el teatro de las etnias de Guerrero y Oaxaca hasta llegar a los grupos del norte, como Pápagos, Mayos, Tepehuanes. Pero eso no nos quita el gusto de felicitar a los creadores de estas magníficas obras de reflexión y divulgación de la palabra indígena: Donald Frichmann y Carlos Montemayor.

*Alejandro Ortiz Bullé Goyri*

*Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco*

**Quackenbush, L. Howard. *Las razones del caos: Antología del teatro del absurdo y la vanguardia hispanoamericanos*. Tlaxcala, México: Universidad Autónoma de Tlaxcala/ Brigham Young University, 2007: 417 p.**

The difficulty in identifying particular works of Spanish American theater as being vanguardist or absurdist is that one must use terminology based on European theater operating within social, cultural and political environments very distinct from those of Spanish America. Nonetheless, there exist uniquely Spanish American vanguardist and absurdist forms, both influenced by yet divergent from their European predecessors. In the annotated anthology *Las razones del caos: Antología del teatro del absurdo y la vanguardia hispanoamericanos*, Howard Quackenbush traces vanguardist and absurdist movements through plays from Spanish America illustrating how European theatrical modalities have been utilized, incorporated and renovated in order to create works that address the social and political realities of the Americas.

*Las razones del caos* features twelve plays published from 1950 until 1995 that are representative of the extensive production of Spanish American dramatic texts that incorporate absurdist and vanguardist modalities. While maintaining a broad chronological and thematic scope, the selected plays are organized under two overarching classifications: forms of the Spanish American vanguard, which contain absurdist elements and works that Quackenbush considers demonstrative of the Spanish American Theater of the Absurd. Preceding each section, an introduction places the subsequent plays within their cultural and political contexts. Furthermore, each primary selection includes a brief biography and bibliography of the playwright. Additionally, insightful stylistic/structural commentaries, particularly useful to those

with a limited background in vanguardist and absurdist theater, follow each play.

The anthology begins with an introduction to Spanish American vanguardist theater, outlining the influence of its precursors in post-World War I German Expressionism, the Soviet Avant-Garde, Artaud's Theater of Cruelty, and the early Spanish American vanguards. Following this introduction is the section entitled "Formas de vanguardia con reminiscencias absurdas," which includes Emilio Carballido's *La zona intermedia: auto sacramental*, Elena Garro's *Un hogar sólido*, Haffe Serulle's *El gran carnaval*, and Virgilio Piñera's *Dos viejos pánicos*. These four works exhibit linguistic incoherency and challenge the spectator to actively participate in the production of meaning. Quackenbush justifies the inclusion of these works by stating that "desde la perspectiva verbal, las obras de vanguardia establecen un puente lingüístico-conceptual entre las influencias artísticas del 'avant-garde' con las formas del Teatro del Absurdo" (145). Interestingly, while many of the works classified as vanguardist are staged prior to those which are grouped as Spanish American Theater of the Absurd, Quackenbush emphasizes that vanguardist theater is still being written and staged today.

After the section on the Spanish American vanguards, there is an introduction to the Spanish American Theater of the Absurd, which follows its development from European Modernist and Expressionist roots through to its continued appearance today. After establishing this historical context, Quackenbush outlines how the structure and tonalities of absurdist theater differ from those of traditional Western theater. The first two plays in this section, Carlos Maggi's *Esperando a Rodó* and Iván García Guerra's *Fábula de los cinco caminantes*, are those that most appropriate the linguistic and thematic characteristics of the European Theater of the Absurd, both self-consciously paying homage, in particular, to Beckett's *Waiting for Godot*.

The following five plays highlight the variety of ways in which absurdist concepts have been incorporated to speak to the cultural and political realities of Spanish America. While these plays all fall under Quackenbush's classification of Theater of the Absurd, each is identified by a thematic title that specifies absurdist techniques used to address social and political concerns. Defined thematically as "el absurdo hispanoamericano con trasfondo social cruel," Rodolfo Santana's *La farra* is a work that uses the absurd and elements of Artaud's Theater of Cruelty to protest social degradation. Jorge Díaz's *El cepillo de dientes o Náufragos en le parque de atracciones* is an example of "el absurdo circular de juegos y de conflicto" in which commercialism, superficiality and egocentrism distort and damage interpersonal relationships. Classified as "el auto del absurdo," Juan José Arreola's *Tercera llamada ¡tercera! O empezamos sin usted* is an absurdist example of the *auto*, the genre identified and studied extensively by Quackenbush.

Illustrating how the absurd can be used to engage a variety of themes, Eduardo Pavlovsky's *Tercero incluido* and *Cerca: melodía inconclusa de una pareja*, classified as "La guerra del absurdo y el psicodrama absurdo," explore

the psychological and physical violence committed during Argentina's Dirty War. Identified as "el absurdo para la sociedad hispanoamericana contemporánea," Isaac Chocrón's *Tric Trac* uses linguistic games and anti-mimetic action to reflect a society and government as illogical and absurd as their fictional stage settings.

Given the extensive thematic and chronological scope of this project, it is not a surprise that Quackenbush has included many of the same selections as his annotated anthology *Teatro del absurdo hispanoamericano* (1987). The introduction to the section on the Spanish American Theater of the Absurd as well as the stylistic/structural notes and biographical information provided for Carlos Maggi, Virgilio Piñera, Juan José Arreola and Rodolfo Santana are reproduced with only minor changes and updates. Nevertheless, *Las razones del caos* is a complete work of scholarship that provides the reader with informative historical and theoretical contexts in addition to a wide-ranging variety of plays by well and lesser-known Spanish American playwrights. It is a welcome anthology that demonstrates the importance and continued vitality of Spanish American vanguardist and absurdist theater.

*Brian T. Chandler*

*University of North Carolina, Wilmington*

**Ramos-García, Luis A. y Beatriz J. Rizk, eds. Nelsy Echávez-Solano, colaboradora. *Panorama de las artes escénicas ibérico y latinoamericanas: Homenaje al Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz*. Cádiz-Minneapolis: Patronato del FIT de Cádiz y The State of the Iberoamerican Studies Series, U of Minnesota, 2007: 257 p.**

Desde 1986, el Festival Iberoamericano de Teatro en Cádiz ha devenido uno de los encuentros de mayor reputación en el mundo escénico latinoamericano y español. Aunque su importancia es múltiple, según permite concluir el propio volumen, se puede subrayar dos características que hacen al FIT singular. En primer lugar, Cádiz ha marcado para los artistas iberoamericanos una vía indispensable de mutuo conocimiento: "Nuestro teatro necesitaba un punto de encuentro" (247), sentencia con claridad la recientemente desaparecida Edda de los Ríos, colaboradora del libro. En segundo lugar, Cádiz es un espacio que alienta la producción de conocimiento sobre el teatro de nuestra comunidad cultural, específicamente latinoamericana. Juan Villegas lo plantea así: "Un festival internacional con espectáculos de América Latina y España es [. . .] una oportunidad única para el investigador de teatro del mundo hispánico" (4). En ese sentido, el libro recientemente editado es efectiva presentación de esa doble riqueza, y contribución directa a la continuación de lo que podemos llamar la tradición artística y crítica del FIT de Cádiz.

Según manifiestan en la Introducción, los editores se plantearon el libro como un “proyecto de crítica latinoamericanista desde este lado del Atlántico” (xii), reuniendo quince contribuciones originales de críticos teatrales vinculados a la historia del FIT o interesados en registrar la vigencia del encuentro como portal de la escena iberoamericana. Los articulistas se han desplegado en diferentes sentidos, desde diferentes perspectivas y agendas investigativas, haciendo uso de una libertad sobre la que los editores pueden reclamar crédito. Al renunciar a un eje temático o teórico predominante, el libro expone casi de manera rizomática, diversos viajes de indagación teatrológica motivados por el teatro iberoamericano. No es menor mencionar que entre los contribuyentes hay varios de los nombres fundamentales en la investigación teatral hispánica en la Academia de los Estados Unidos.

A pesar de la diversidad, es posible hallar algunas tendencias en los artículos. Así, tenemos los que realizan panoramas generales sin circunscripción nacional, como el trabajo historiográfico sobre el FIT de Osvaldo Obregón, donde además se conecta al Festival con previas experiencias europeas y latinoamericanas; o el relato de la evolución del trabajo investigativo vinculado al Festival, iniciado y desarrollado por Juan Villegas. En otro sentido existen trabajos dedicados a países específicos, aunque también allí hay varias ramificaciones a considerar. Hay cuatro trabajos que se proponen como recuentos de participación, como el que realiza acuciosamente Mario Rojas sobre el teatro chileno, como una indagación ideológica sobre los productos. George Woodyard hace lo propio con el teatro mexicano y su extensa participación en el FIT, con interés central en el registro de esa memoria. Un poco más testimonial, pero igualmente completo, resulta el trabajo de Yana Elsa Brugal sobre la presencia cubana, donde además se aportó información sobre el contexto teatral que dio origen a las propuestas del festival. También Marta Ávila se propone revisar varias producciones de Costa Rica, enfocada en la llamada danza escénica.

Otros artículos se concentran en grupos o autores específicos, no sólo registrando su presencia en Cádiz, sino intentando discutir a la vez su vigencia en el canon teatral latinoamericano. Es el caso de los trabajos de David George sobre Macunaíma y Antunes Filho (Brasil), Lola Proaño-Gómez sobre el grupo ecuatoriano Malayerba, y Roger Mirza en un penetrante ensayo sobre la dramaturgia sociopolítica de Mauricio Rosencof (Uruguay). Luis Ramos-García se enfocó en el trabajo del reconocido grupo colectivo peruano, Yuyachkani enfatizando el tema de la selección e inclusión de grupos teatrales latinoamericanos a Cádiz.

Finalmente, con objetivos distintos, tres trabajos se plantean como teorizaciones teatrales a partir del trabajo artístico iberoamericano. Beatriz Rizk discute la intervención política y la presencia de la mujer en el teatro de Colombia, así como Rosalina Perales problematiza las fronteras entre el ritual religioso y la actividad escénica sobre el trabajo de La Zaranda (único grupo español considerado en el libro). Por su parte Gustavo Geirola entrecruza psicoanálisis y experiencia política con la poética de Bartís y Pavlovsky (ambos de Argentina), para entregar

---

una teorización de la actuación como presencia fantasmática y ruptura del sentido representacional.

Considero que la lectura invita a apreciar este libro no sólo como un homenaje cordial al FIT, sino además como una suerte de “corte transversal” a la crítica teatral latinoamericanista reciente. Y esta apreciación no concluye sino que replantea cuestiones sobre la profesión y el Festival mismo. Y finalmente, como lo demuestra la acertada inclusión de Edda de Los Ríos como autora del último artículo del libro, se abre una oportunidad para registrar también las poéticas de los artistas presentes en Cádiz, especialmente sus multifacéticas lecturas de un encuentro que supone tiempo compartido y memoria común.

*Carlos Vargas-Salgado*  
*University of Minnesota*