

Book Reviews

Dubatti, Jorge. *Concepciones de teatro: Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, Col. Colihue Universidad, 2009: 214 pp.

En la “Introducción” de *Concepciones de teatro*, Dubatti afirma que este libro propone nuevas herramientas para desarrollar la teoría y la práctica de la Poética Teatral y la Poética Comparada, disciplinas en las que trabaja desde hace años. Denomina Poética “al estudio del acontecimiento teatral a partir del examen de la complejidad ontológica de la *poiesis* teatral en su dimensión productiva, receptiva y de la zona de experiencia que se funda en la pragmática del convivio” (5). Al considerar el teatro desde la Ontología (en sus diversos aspectos: ontología formal, material, histórica, humana), el estudio de la poética debe realizarse más allá de la estructura, en la triple articulación de Trabajo-Estructura-Concepción de Teatro. Llama Poética Comparada a un área del Teatro Comparado que estudia “las poéticas teatrales en su dimensión territorial-supraterritorial y cartográfica” (7). En ese marco introduce dos nuevas nociones: *concepción de teatro* y *base epistemológica*. La Poética Comparada afirma que, considerada en su territorialidad y a partir de su condición de trabajo humano, “toda poética teatral se sustenta en una concepción de teatro. A lo largo de la historia se han configurado diversas concepciones de teatro, por lo que no todos los acontecimientos teatrales de épocas diferentes, e incluso coetáneos (en el mismo momento histórico), pueden ser pensados y abordados de la misma manera. La concepción de teatro es parte constitutiva de la poética y condiciona la base epistemológica desde la que el historiador la comprende” (9).

Dubatti llama *concepción de teatro* a “la forma en que, ya sea práctica (implícita) o teóricamente (explícita), el teatro se concibe a sí mismo y concibe sus relaciones con el concierto de lo que hay/existe en el mundo (el hombre, la sociedad, lo sagrado, el lenguaje, la política, la ciencia, la educación, el sexo, la economía, etc.)” (9). Por otra parte, la *base epistemológica* para el estudio de dicha poética es el conjunto de “supuestos y consideraciones teóricas, metodológicas, historiológicas y analíticas que realiza el investigador respecto de la territorialidad de la poética; la determinación de la base epistemológica dependerá de su posicionamiento respecto

de la concepción de teatro” (9). Queda claro que concepción de teatro y base epistemológica están estrechamente ligadas, pero se distinguen de la última dos tipos: bases epistemológicas *complementarias* y *alternativas* (10 en adelante).

Con el rigor que lo caracteriza, Dubatti aborda en el libro dos grandes concepciones de teatro de vasta productividad en el teatro occidental y latinoamericano: la *objetivista* (cuyo exponente más representativo es la poética del “drama moderno”, y la *metafísica* (cuya organicidad se manifiesta en el drama simbolista). Destacamos al respecto los capítulos “El drama moderno como poética abstracta” (21-49) y “El simbolismo teatral como poética abstracta” (143-80). Con un lenguaje científico pero ameno, sin apelar a enfoques crípticos, Dubatti profundiza territorios ya transitados en sus obras anteriores, algunas convertidas en mojones insoslayables en el sendero del aporte teórico latinoamericano, como *Cartografía teatral. Introducción al Teatro Comparado* (2008) o *Filosofía del Teatro I* (2007). Con disciplinas, estudiadas por Dubatti a conciencia, como la Filosofía aplicada al teatro o el Teatro Comparado, logra con eficacia fijar los puentes de contacto históricos del drama moderno y el simbolista a partir de otras dos grandes concepciones: el expresionismo (125-40) y la vanguardia histórica (170-76) en el siglo pasado. Este libro supera los límites del texto de consulta, para transformarse en un disparador de ideas, un compañero que no concuerda con el conformismo, y nos incita a reflexionar. Con una rica bibliografía y cuidada edición, Dubatti nos deja con el deseo de leer nuevas producciones en esta dirección. Quedamos invitados a recorrer un singular trabajo, que interroga y acerca valiosas reflexiones de gran utilidad para la crítica y la investigación toda.

Carlos Fos

Centro de Documentación Teatral – CTBA

Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral

Hernández, Paola S. *El teatro de Argentina y Chile: Globalización, resistencia y desencanto*. Buenos Aires: Corregidor, 2009: 204 pp.

Este estudio de Paola S. Hernández, merecedor del Premio “Teatro del Mundo” 2009 (distinción que otorga la Universidad de Buenos Aires a través de la labor de cincuenta jurados especializados en teatro) en la Categoría Ensayística e Investigación, realiza una contribución muy destacable a los estudios teatrales por diversas razones. Primero, por su *focalización*: el problema de la globalización y su impacto en la producción teatral contemporánea, el fenómeno de la resistencia como acontecimiento artístico y social a la vez micro y macropolítico; segundo, por la riqueza de la *situación problemática* que despliega: el estudio comparativo de los campos teatrales de Argentina y Chile; tercero, por el *corpus armado*: obras estrenadas entre 1977 y 2001, de los argentinos Roberto Cossa, Mauricio Kartun, Eduardo Pavlovsky y Ricardo Bartís, y de los chilenos Egon Wolff, Marco Antonio

de la Parra, Benjamín Galemiri y Juan Radrigán. Hernández propicia el eje de análisis inter-generacional e inter-nacional (de acuerdo con la fórmula clásica X-Y del comparatismo): artistas (dramaturgos, directores) que comienzan a estrenar y consolidar su producción entre los años sesenta y ochenta, atraviesan las respectivas dictaduras y se insertan más tarde en el período actual de la Postdictadura. No abundan en la bibliografía de estudios del teatro latinoamericano los trabajos de Teatro Comparado, y son ciertamente indispensables para alcanzar una visión rigurosa de lo que sucede en materia teatral en el plano continental (en la conexión de “los” teatros latinoamericanos, de territorialidades que plantean diferencias y singularidades). Cuarto, por su *respeto de la complejidad*: retomando palabras del comparatista español Claudio Guillén, Hernández no impone un monismo mental sobre el pluralismo del mundo latinoamericano, sino que revela matices, subraya distinciones y contradicciones, y pone de relieve lo micropoético. Yendo de lo individual y localizado a la perspectiva unitaria, hace posible la *inteligencia de la multiplicidad*. Y esto es fundamental, porque excede lo teórico-metodológico e ingresa en el problema de la *ética* del investigador. En este sentido, *El teatro de Argentina y Chile* es un modelo de ética de investigación teatral. Hernández es plenamente consciente de ello: “Mi objetivo es demostrar que las obras seleccionadas exponen, corrompen y desarticulan ideas preconcebidas de la globalización... para dejar en evidencia el desencanto, el vaciamiento económico y las varias crisis de los personajes en cuanto a la identidad, la memoria y la historia” (14). Y agrega, de acuerdo al principio de territorialidad del Teatro Comparado: “El teatro genera una resistencia a la desterritorialización y, por ende, genera una estrecha relación con la política, su cultura y su sociedad” (14). El reconocimiento de la territorialidad del teatro la lleva además a reconocer la territorialidad de la crítica y la investigación: incluye el conocimiento analítico de la bibliografía que sobre los respectivos teatros se produce en los contextos argentino y chileno, así como una toma de posición sobre ella. Lo dicho: si la tarea del comparatista es de orden dialéctico, entre lo particular y lo general, entre lo micropoético y lo abstracto, Hernández lleva a sus últimas consecuencias esa visión de tensiones en un trabajo excelente de Teatro Comparado.

Las obras, muy bien seleccionadas, constituyen un *corpus* insoslayable del período: de Argentina, *La Nona* (1977) de Roberto Cossa, *Postales argentinas* (1988) de Ricardo Bartís, *Rojos globos rojos* (1994) de Eduardo Pavlovsky, *Desde la lona* (1997) de Mauricio Kartun; de Chile, *José* (1980) de Egon Wolff, *La pequeña historia de Chile* (1994) de Marco Antonio de la Parra, *Los principios de la fe* (2001) de Benjamín Galemiri y *El exilio de la mujer desnuda* (2001) de Juan Radrigán. Los cuatro capítulos del libro distribuyen los creadores estudiados por parejas productivas. En el caso argentino (Capítulos I y II), más allá del eje temático y formal, Hernández agrupa por vínculos de afinidad problemática e ideológica de maestro-discípulo: Cossa-Kartun, Pavlovsky-Bartís, los dos primeros vinculados por el cruce de la cultura popular, el realismo y la resistencia en el socialismo, los otros

por su relación en el “teatro de estados”. En cuanto a Chile (Capítulos III y IV), las parejas son Wolff-de la Parra y Radrigán-Galemiri: los dos primeros, conectados por la construcción de imaginarios sobre la nación chilena, desde el exilio, la relación internacional con Estados Unidos o los relatos de la Historia; los otros, por el impacto del mercado neoliberal en la existencia cotidiana.

En la “Conclusión”, de acuerdo a la dinámica dialéctica del comparatismo, Paola S. Hernández apunta a recuperar una visión totalizante del teatro latinoamericano. Retomando categorías de Lola Proaño en *Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano*, Hernández afirma que “El teatro de Latinoamérica presenta una vena política por la cual el escenario se apropia de significado para instigar, mover y hacer participe a su audiencia de eventos o hechos relacionados con su sociedad. Dentro del marco de los últimos veinticinco años, el teatro, además de ser fiel representante de un eje sociopolítico, ha sido también un vocero de las condiciones especulativas en que se encuentran Argentina y Chile con la globalización” (189-90). Y sienta con agudeza finalmente el más complejo de los interrogantes: “Explorar lo que significa la globalización en estos países desde sus vertientes económicas y políticas lleva a cuestionar si será fatal su baja participación competitiva en el mercado mundial, o si sólo se aprecia una cierta ‘globalización imaginada’ que lleva códigos y símbolos seductores a la vista, pero inalcanzables para la sociedad” (190). Lo cierto es que Hernández se adentra valientemente en las entrañas del monstruo-globalización, y sale triunfante en el desafío de comprender su lógica. Como su libro lo asevera, es imposible comprender el teatro latinoamericano de las últimas cuatro décadas, y especialmente en el período de Postdictadura, sin problematizar el diálogo de todas y cada una de las expresiones teatrales con los conflictos globalización-localización. ¿Teatro de globalización, de globalización localizada, de re-localización? ¿Teatro de los países globalizadores opuesto a un teatro de los países globalizados? Paola S. Hernández revela múltiples aspectos de esta compleja cartografía.

Jorge Dubatti

Universidad de Buenos Aires

Jaramillo, María Mercedes y Juanamaría Cordones-Cook, eds. *Más allá del héroe: Antología crítica de teatro histórico hispanoamericano*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2008: 494 pp.

La presente antología continúa el proyecto de María Mercedes Jaramillo y Juanamaría Cordones-Cook inaugurado por *Mujeres en las tablas: Antología crítica de teatro biográfico hispanoamericano* (2005). Esta primera antología recibió en el mismo año el Premio Teatro del Mundo del Centro Cultural Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires. El segundo volumen no sólo mantiene una unidad organizativa con respecto a su antecesor, sino que cumple con las expectativas con respecto a la calidad de la selección.

Como se indica en la introducción de ambos tomos, el criterio unificador del proyecto lo constituyen las teorías de Hayden White (planteadas en *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*), las cuales cuestionan la división estricta entre la supuesta objetividad científica de la Historia y la fantasía de la creación literaria. Este volumen presenta la dramatización de doce figuras masculinas claves de la historia latinoamericana que van del siglo XVI al XX. El criterio metahistórico es complementado nuevamente antecediendo cada obra teatral con un ensayo original escrito por un especialista, quien presenta además del texto y el dramaturgo en cuestión, al personaje histórico en su contexto político-social.

Con excepción del primer texto (*Tragedia del fin de Atau Wallpa*), el cual es una recopilación de una tradición oral inca, y el segundo (*Claver*, de Oswaldo Díaz, 1910-1968), las obras reunidas son escritas/estrenadas entre 1982 y 2004, por dramaturgos cuyo año de nacimiento oscila entre 1930 y 1965. Se trata en su mayoría de autores activos a partir de los años cincuenta, por lo cual predomina en la selección una fecunda síntesis entre la búsqueda teatral y la (re)interpretación de la Historia. En conjunto, estas obras “lleen vacíos, sugieren versiones diferentes de la anécdota personal e inscriben al hombre en su circunstancia” (xxvi). Los dos primeros textos se ocupan de la época colonial. *La Tragedia del fin de Atau Wallpa* testimonia el encuentro e hibridación cultural de dos mundos inicialmente antagónicos. *Claver* utiliza el formato de auto sacramental para recrear la vida de este misionero jesuita, quien protegió y evangelizó a los esclavos africanos llevados a Cartagena.

Las siguientes cuatro obras dialogan con los movimientos independentistas del siglo XIX. *Simón* de Isaac Chocrón, recrea cuatro encuentros entre un joven Simón Bolívar y su ex maestro Simón Rodríguez entre 1804-1805, decisivos para la posterior lucha bolivariana. En *Dados* (Néstor Caballero), el juego de dados entre Urdaneta (aliado de Bolívar y último presidente de la Gran Colombia) y su fiel compañero Clemente Gómez se convierte en la excusa para las escenas retrospectivas del campo de batalla. *Plácido*, drama histórico de corte realista de Gerardo Fullea León, recrea la vida del destacado poeta Concepción Valdés. La condición de mulato lo lleva a su fusilamiento en 1844, acusado de sedición contra la corona española. En *Miles: La otra historia del 98*, Roberto Ramos Perea presenta una versión pro-independentista que desarticula la versión yanqui del proceso que convirtió a Puerto Rico en un protectorado.

Los textos de figuras del siglo XX presentan la mayor diversidad en cuanto al oficio de los protagonistas. Tanto *Pancho Villa y los niños de La Bola* (Antonio Zúñiga) como *Amor pasado* (Víctor Manuel Leites) trasponen temporalidades al presentar un fragmento biográfico (del revolucionario mexicano y del escritor Horacio Quiroga, respectivamente) desde perspectivas múltiples. El texto de Marco Antonio de la Parra, *Matatangos*, desmitifica la figura de Carlos Gardel por medio de un tono paródico intensificado por el triplicado del famoso cantante. *El niño del diamante en la cabeza* (Enrique Mijares) presenta la vida del curandero conocido como “El niño

Fidencio”, yuxtaponiendo los años veinte con la crisis política mexicana de 1993 en que el candidato presidencial fuera asesinado. La masacre que el dictador dominicano Trujillo ejerció contra su vecino país es alegorizada (y farsificada) por Carlos Canales por medio de un juego de béisbol en *El generalísimo Brujillo*. Finalmente, en *Los fantasmas del héroe* (Cristina Escofet) la protagonista, desde una actualidad posmoderna y globalizada, dialoga con el recuerdo del Che Guevara y la utopía de los años sesenta.

La selección de textos ejemplifica el discurso teatral/literario como herramienta analítica en la construcción de la identidad latinoamericana: más que una amalgama de héroes y villanos, los personajes son examinados como seres complejos, en constante resignificación dialógica con el presente. Ambos volúmenes de la serie proporcionan textos valiosos (de otra manera de difícil acceso), idóneos para el diseño de asignaturas universitarias de teatro, y de interés tanto para el público general interesado en literatura como para especialistas. El valor total de este proyecto editorial, al conjuntar Historia, literatura y crítica, excede la simple suma de sus partes.

Alfonso Varona
University of Connecticut, Storrs

Mirza, Roger. *La escena bajo vigilancia: Teatro, dictadura y resistencia. Un microsistema teatral emergente bajo la dictadura en el Uruguay*. Montevideo: Banda Oriental, 2007: 372 pp.

Valiéndose de su extenso conocimiento y sus experiencias como espectador, docente y crítico teatral a lo largo de los últimos treinta años, Roger Mirza presenta en *La escena bajo vigilancia: Teatro, dictadura y resistencia* un estudio detallado, bien delineado y teóricamente sólido del discurso alternativo teatral que surgió como respuesta a las condiciones de represión y violencia ocasionadas por la dictadura uruguaya. Este libro representa un aporte original a la historiografía teatral uruguaya por su acercamiento polifacético al teatro en lugar de privilegiar el estudio de los textos dramáticos. El autor examina todo el fenómeno teatral compuesto de los espectáculos, las condiciones de emisión y recepción de los mismos (tanto por el público general como por la crítica), el trabajo de las compañías, actores y directores, la interacción entre los actores / personajes y el público y, como sugiere el título mismo de la obra, el contexto socio-histórico en el cual se desarrolló dicho fenómeno. Este abarcamiento amplio, que recalca la importancia del fenómeno espectacular en el cual se establece el vivo intercambio entre actores y espectadores, rinde una visión más completa del teatro contestatario bajo la dictadura y hace posible la elaboración de una nueva periodización del mismo.

Arraigando su análisis en la semiótica teatral y el concepto del teatro como lugar de encuentro comunitario, Mirza traza las transformaciones en el lenguaje que

se utilizaba en la búsqueda de una mayor comunicación con el público, así como los cambios en el tratamiento del héroe y la concepción del espacio. De acuerdo a este análisis y teniendo en cuenta el contexto político y social que incidió en la producción cultural, el autor propone tres fases principales en la evolución del teatro de resistencia durante la dictadura. La primera, de 1973 a 1978, fechas que corresponden a los momentos de mayor represión, se caracteriza por alusiones oblicuas a lo prohibido o lo innombrable en un esfuerzo por desafiar el control del estado y crear una solidaridad con el público. En la segunda fase o fase “canónica” (1979-1984) del microsistema, que en el juicio del autor produce las mejores obras, se enfatiza el uso del lenguaje indirecto y se manifiesta una autoconciencia del discurso de resistencia a través de declaraciones y reflexiones sobre la actividad teatral. Este segundo período abarca desde la primera etapa del régimen hasta el retorno a la democracia, pasando por el plebiscito decisivo de 1980. Finalmente, la fase “de elaboración y desilusión”, de 1985 hasta comienzos de los años noventa, coincide con la transición democrática que sin embargo dejó impunes a los militares y civiles responsables de las violaciones de los derechos humanos. Dentro de este nuevo contexto socio-histórico, aparecen nuevos rasgos tales como un lenguaje más directo y el cuestionamiento de figuras o mitos universales.

De importancia especial para las conclusiones de Mirza son las repercusiones del entorno socio-histórico en los conceptos del héroe y del espacio escénico. La apariencia en escena de espacios opresivos y amenazantes, así como la representación del personaje central como un antihéroe, pasan de ser características de la primera fase a vincularse en la segunda con “el doble deterioro” del héroe y del espacio opresivo que lo simboliza. Por otro lado, el teatro contestatario que se inicia en la etapa de democratización lógicamente propone espacios abiertos e indefinidos, mientras que la pasividad del protagonista-antihéroe se debe a su propia decadencia o desilusión y no a factores exteriores.

Además de los capítulos que plantean la base teórica-metodológica del estudio o que se dedican a una discusión minuciosa de cada una de las tres fases del microsistema, el libro facilita una visión útil del contexto político y cultural del momento, indagando temas como el teatro militante de los años sesenta que cedió paso al teatro de resistencia y el impacto de la censura en el campo cultural. El tratamiento nítido de estos temas a veces resulta en cierta repetición de material de un capítulo a otro, pero por otro lado hace posible que el lector, al buscar detalles sobre una obra en particular, encuentre un análisis contextualizado presentado con relación a la tesis del estudio.

Cabe destacar que este estudio cuidadoso ofrece también, en forma de apéndice, la valiosa “Cronología de estrenos teatrales en Montevideo: 1973-1984”, en la cual se enumeran todos los estrenos de obras uruguayas y latinoamericanas, más las adaptaciones y traducciones de obras extranjeras. Con su análisis riguroso, basado en investigaciones extensas llevadas a cabo en base a una rica variedad de

fuentes, este libro representa una contribución imprescindible al estudio del teatro rioplatense.

Ariel Strichartz
St. Olaf College

Misemer, Sarah M. *Secular Saints. Performing Frida Kahlo, Carlos Gardel, Eva Perón, and Selena.* Woodbridge, UK and Rochester, New York: Tamesis, 2008: 183 pp.

With *Secular Saints: Performing Frida Kahlo, Carlos Gardel, Eva Perón and Selena*, Sarah M. Misemer adds a significant tome to the ever-growing bibliography on performance studies. That the book is written in English and deals with three famous entertainment and political icons (and one music star renowned in a more limited regional context) hopefully means that it will enjoy a readership larger than the usual one for Latin American performance studies. Misemer re-reads the biographies of these four figures, to show how they are the product not only of others “performing” their “stellar” lives, but also of the stars’ own performances of themselves, both on and off their public and private stages. As Misemer underscores, “[t]he thread that unites all of these icons is their ability to represent secular ideologies and discourses through their own performances and this in turn makes them attractive on the stage for others to add and perform new interpretations” (15-16).

Secular Saints... covers a wide range of topics: icons and images; political and social history; performance and film studies; theatre semiotics, among others. In Chapter I, “(S)Ex-votos: ‘Miraculous’ Performances of the Body and Politics in Frida Kahlo,” Misemer focuses on Kahlo as an early performance artist, for the way that she used her body to write three narratives: the personal one, primarily of her accident and her turbulent life with Diego Rivera, that together are the script for Frida Kahlo, the woman; the artistic one, whose rich intertextuality with the personal narrative make them almost mirror images of each other; and the political one of Kahlo’s performance as a card-carrying Communist and a fierce Mexican nationalist; again, this narrative is so intertwined with the others that they are nearly impossible to separate. The chapter “Performing Palimpsests: Scraping Together Carlos Gardel,” looks at the multilayered identity that Gardel created for and of himself, through the mysterious and conflicting stories about his origins and early history, the lyrics he introduced to tango music and their implied reference to himself, through his dress and his films, his manner of speech and his “romanticized” private life. Like a palimpsest, then, one needs to scratch the surface repeatedly to get to the original, which the end has been permanently blurred by the many others layers covering it. As with Kahlo, Misemer sees Evita Perón (Chapter 3, “Corpse and *Corpus*: The Incorruptible Santa Evita”) as an early performance artist, with a corpus of roles and scripts, which together create

her double identity as saint and whore, as poor little country girl transformed into Cinderella, as champion of the masses and robber of state coffers. Unlike Kahlo, however, Evita's performance(s) had profound political repercussions for Argentina; as Misemer notes, "what is unique about Evita is the extent of her manipulation of the public through texts in which she describes the creation of her dual roles" (103). Perhaps her most manipulative performance was in death, when her body laid state to be worshipped and mourned by a devoted audience numbering in the hundreds of thousands, and then afterwards, when it began its surrealist journey from one place to another. "The Brown Madonna: Crossing the Border's of Selena's Martyrdom," looks at how the Queen of Tex-Mex shares with her fellow icons a dramatic death and subsequent mythologizing of her life. While alive all four were idolized (or in the case of Evita, reviled) figures; in death, they become sacred myths of contemporary popular culture, the secular saints to whom Misemer refers in the title of this beautifully written and well-researched study, which not only looks at these "saints" but also at a body of plays that recreate them as polyvalent signifiers for equally unstable, and therefore, forever fascinating (and exploitable), signifiers; for example, Alberto Castillo's *El espíritu de la pintora*, about a young man who is possessed by Frida's spirit; Carlos Gorostiza's *El acompañamiento* and José Ignacio Cabrujas's *El día que me quieras*, which recuperate the Gardel icon to make indirect political commentary; the French-Argentine playwright Copis's demonization of Eva Perón in the play of the same name; and Hugo Salcedo's celebration of the "brown madonna," in "*Selena: la reina del Tex-Mex*," among others. While certainly nowhere near as fascinating as the people who inspired them, Misemer's analyses of these texts show them to be worth the reading (or the viewing).

Kirsten F. Nigro
University of Texas at El Paso

Montes Huidobro, Matías. *Cuba detrás del telón I: Teatro cubano: Vanguardia y resistencia estética (1959-1961)*. Miami: Ediciones Universal, 2008: 397 pp.
Montes Huidobro, Matías. *Cuba detrás del telón II: El teatro cubano entre la estética y el compromiso (1962-1969)*. Miami: Ediciones Universal, 2008: 365 pp.

In the two initial volumes of *Cuba detrás del telón*, the dramatist and literary critic Matías Montes Huidobro accumulates a tremendous amount of information about the early years of post-revolutionary Cuban drama, spanning the decade 1959-1969. For the author, this period is the richest in Cuba's dramatic history, but also one where Cuban politics increasingly limit cultural production on the island, and Montes Huidobro was not immune to these restrictions. Volume 1 covers 1959-1961, a tumultuous three-year period for the island that began with the revolution's initial triumph and concluded with enormous changes for Cuban citizens and for the

island's international political relationships. This period ends with the Bay of Pigs invasion, as well as with Castro's famous speech "Las palabras a los intelectuales," in which he ambiguously outlined what Cuban artists would be permitted to express: "Dentro de la Revolución: todo; contra la Revolución ningún derecho." Within the year the literary supplement *Lunes de revolución* was closed by the state, an action which further motivated Montes Huidobro to leave that same year, in 1961.

What distinguishes these volumes from other critical works with similar encyclopedic breadth is precisely Montes Huidobro's ideological and physical break with much of his subject matter. Although the author was still in Cuba in the 1959-1961 period that Volume I covers, he is of course writing from a contemporary perspective, but with the memory of the frustration and anger that was building at that time. Even decades later, the pain from that moment of separation — a moment that stretches out and over the decades — is still palpable, and it informs the entire work. Montes Huidobro may have left Cuba in 1961, but by revisiting his and others' works from that period, and by reconstructing the cultural and political context of those years, it is clear that he also had to resituate himself within that context as well, however reluctantly.

Part of the pain of the frustrated cultural expression that emanates from the volumes stems from the author's unique perspective as an artist and critic who was forced to take his work elsewhere in order to avoid being blacklisted or censored. Montes Huidobro is close to the majority of the material included in these volumes because he has lived through the period himself, and because many of the playwrights included in the volumes are his friends. He writes from a place that is unique in its proximity — both personal and professional — to the events he describes, and it is especially valuable in what he offers in terms of his descriptions of the ambiance, conversations, tensions, and joys of writing and staging his works. As he states, "Durante estos tres años [1959-1961] participo activamente en el movimiento como crítico y dramaturgo, lo cual explica la doble función que mantengo en este libro como testigo y participante" (14). And essentially, that is the primary role of Volume I: to document Montes Huidobro's position as witness and participant in this exciting period in Cuban dramatic production.

Volume I is most successful when Montes Huidobro focuses on the plays themselves — especially the staging of those plays — because it provides the reader with a critical perspective about the staging of works from 50 years ago during Cuba's most significant theatrical boom. The 68 works (including 6 of his own) in this first volume are organized chronologically, and include authors such as Virgilio Piñera, José Triana, Rolando Ferrer, Carlos Felipe, Montes Huidobro, Manuel Reguera Saumell, Antón Arrufat, David Camps, Orlando Rossardi, Abelardo Estorino, Fermín Borges, Nicolás Dorr, and also Gloria Parrado and María Irene Fornés. The rather short sections dedicated to each work give the volume an encyclopedic feel. The volume is most successful when Montes Huidobro goes beyond a close textual read-

ing of the play at hand and focuses on interpreting the text as well as the dramatic interpretation of the work, when possible. Specifically, he gives an excellent overview of the transition from *teatro bufo* to *vanguardia* theatre taking place in Cuba at the time, and how information and trends developed. The influence of Artaud in the Cuban works of the time cannot be denied. In a section about Piñera's *El flaco y el gordo*, he notes that “el absurdo no es una moda del siglo XX, sino un hecho con una actualidad permanente” (23).

Although the sheer number of works and short sections make the volume look like an encyclopedia, it never feels encyclopedic in tone. Montes Huidobro takes the reader on a personal, critical tour of Cuban theatre from this period, and while he gathers together a staggering amount of information — much of it about works that might otherwise go unrecognized or be forgotten — the volumes are highly accessible. For these reasons, these volumes will surely be an important resource for any student of post-revolutionary Cuban theatre. Most notably, his perspective on the *vanguardista* theatre from the period — especially on theatre of cruelty and absurd theatre — gives great insight into the changes that were afoot in Cuba and abroad in theatre, politics and culture. He states that “El texto y la subsiguiente puesta en escena no son más que la materialización del engaño detrás del cual late la verdad, particularmente en el caso de la dramaturgia cubana” (129). For all of us who were not in Cuba during this dynamic period in the island's dramatic history, this volume evokes the intense changes to artistic production that were underway.

Cuba detrás del telón Vol. II

In Volume II, Montes Huidobro focuses on the period from 1962-1969, picking up where Volume I left off. It begins just after the close of the literary supplement *Lunes de revolución*, but just before the founding of the Unión de Escritores y Artistas de Cuba and their journal, *La Gaceta de Cuba*, which Montes Huidobro signals as a move that would simplify “el control de la censura” (11). He goes on to state that in the period covered in Volume II “el telón se descorre a partir de este momento. Al definirse la Revolución como socialista, marxista y leninista (es decir, castrista), la suerte estaba echada” (12).

From his perspective, the theatre of resistance that began to fervently disassociate itself from the state's socialist utopian project in the early 1960s was tied to the theatre written in exile. Because of the strength of the works written in the 1959-61 period, theatre of resistance “no iba a desaparecer, sino que bajo el más feroz de los ataques persistiría hasta el éxito internacional de *La noche de los asesinos* en 1965, que viene a configurar el nudo del desarrollo dramático del teatro cubano en los sesenta” (12). This play was at the center of Cuban drama (and politics) in this period because of its notoriously ambiguous political message, and also because of the strength of Triana's dramaturgical skills. Unfortunately, according to Montes Huidobro, it also stands out because of the lack of diversity of writing that was taking

place during the period. As Montes Huidobro's brief introduction indicates, "Al haber estado restringido el diálogo en Cuba por los principios normativos de la Palabras a los Intelectuales [...] el diálogo [...] se ha desarrollado, en el mejor de los casos, por señas, desde las dos orillas, distorsionado por el tiempo y la distancia, como si fuera un lenguaje expresionista" (13). Not that *señas* are anathema to theatre. In fact, they are often essential to its success and development and for a particular theatre to push its own boundaries into a new way of thinking or of seeing itself. However, as Montes Huidobro points out, when *señas* come at the expense of every other type of expression, they can have a suffocating effect over time.

In Volume II, Montes Huidobro again includes a large number of works, but with only 51 — compared to the 68 included in Volume I — the pace of the volume is much more contemplative and the author's explorations into the works go into greater depth. In this period of Cuban dramatic and cultural history, the divide between those who sided with or agreed to work within the revolution's goals, and those who did not was becoming more marked all the time. One of the principal differences between cultural production as seen in Volume I versus Volume II is the knowledge about where the revolution was heading and how artists saw themselves surviving and overcoming the changes and limitations outlined by the state. After 1961, and especially after "Las palabras a los intelectuales," it was difficult — if not impossible — to ignore the changes taking place in Cuba regarding freedom of expression, as well as Cuba's role in a world that was increasingly orienting itself relative to Cold War politics. The period of innocence and hope in the revolution's lofty populist goals were lost for a great many, and Montes Huidobro's retrospection in Volume II is no exception to that feeling of great loss.

New authors emerge in this period, such as José Brene, Héctor Quintero, Julio Matas, José Milián, Eugenio Hernández Espinosa, René Ariza, Eduardo Manet, Lisandro Otero, Jesus Díaz, Leopoldo Hernández, and José Cid. There are also longer sections on Estorino's *Los mangos de Caín*, Triana's *La noche de los asesinos* and on Piñera's later works, including *El no*, *Dos viejos pánicos*, *Estudio en blanco y negro* and *Una caja de zapatos vacía*, among others. These last three authors are especially important to this volume. Montes Huidobro eloquently describes how through Estorino's Adán the playwright "hace una síntesis alegórica de lo que representa el exilio," an increasingly important theme in Cuban life. Montes Huidobro also outlines how the work presents the role of the artist relative to his or her own personal history, and how *Los mangos de Caín* situates the artist's personal conflict to represent the subversive, or not, to be silent when faced with a hegemonic politics, or not. Triana's play was famously identified as counter-revolutionary, although the playwright insisted that his intentions were only as an artist working within and for the revolution, and as Montes Huidobro quotes him, the play was written in order to "Destruir las fantasmas, los mitos de las relaciones familiares" (98). More importantly, perhaps, is Montes Huidobro's examination of how this work exemplifies the

height of the *vanguardia* movement and how its international success put Cuba on the theatre map. Without *La noche de los asesinos*, he argues, the Cuban stage would not have seen *Los siete contra Tebas* by Arrufat, or *Dos viejos pánicos*.

Montes Huidobro's vast knowledge of Cuban theatre and his talent as a playwright are undeniable. In Volumes I and II of *Cuba detrás del telón* he has amassed what amounts to a life's work in the theatre and as a critic, but most importantly, he gives us insight into what it has been like as a man of letters to live through and succeed in that momentous and tumultuous period in history, but also the alienation that comes with exile. To be able to revisit Cuban theatre through Montes Huidobro's personal and intellectual lenses is a privilege, and these volumes constitute a unique and necessary contribution to criticism on post-revolutionary Cuban drama.

Bretton White

University of Wisconsin-Madison

Radrigán, Juan. *Finished from the Start and Other Plays*. Trans. Ana Elena Puga with Mónica Núñez-Parra. Evanston, Illinois: Northwestern UP, 2008: 193 pp.

In the opening paragraph of her "Translator's Note," Ana Elena Puga articulates her dilemma: "as a translator, do I too have a duty to bear witness...or would feeling such an obligation encumber productions with so much moral freight that they would sink to didacticism?" (xi). Puga's translation of six of the most powerful works by Chilean playwright, Juan Radrigán, strikes that important balance between introducing these now canonical texts to English-speaking audiences and interpreting their context so that these same receptors might reflect upon and react to the political, social, and human injustices they portray. With solid grounding in literary, cultural, and translation theories, the "Translator's Note" explains the deliberate and often difficult choices that translators must make to remain true to the playwright's intentions while they work to please their "foreign" audiences. "When faced with specific challenges in translating Radrigán, I found myself trying to create an accessible, entertaining play for a U.S. reader/spectator without falling into the easy trap of effacing the characters' nationality, which I felt would perpetuate the kind of cultural colonialism that Radrigán so opposes" (xiii). Thus, Puga describes how she transformed "the thick slang of the Chilean underclass," so predominant in Radrigán's works, into "an argot of underclass usage common to any number of ethnicities" (xiv), while simultaneously embedding the Chilean in a way that would not allow "the play(s) to be mistaken for nothing more than a protest against poverty" (xxi). Through a process of trial and error, the translator wrestled with words, speech types, and cultural information, always conscious of maintaining the integrity of Radrigán's text and trying "to preserve the rhythm of the original" (xv). She decided that an occasional Spanish word left untranslated, for example, "adds a welcome

level of complexity to representation” and might serve to “dislodge English from its position as dominant language, so that those who comprehend only English would at least very temporarily experience the sense of disorientation and powerlessness that subordinates, in terms of linguistic and often related economic disadvantage, live with every day” (xxv).

Puga’s “Introduction” details Radrigán’s personal life and sets it against a succinct, well-researched and meticulously footnoted history of the Chilean politics that frame his works, giving the reader a great sense of the man, the playwright, and his context. Continuing with her challenge to “bear witness,” Puga reads Radrigán’s plays as Latin American *testimonio*. “Though rooted in actual political injustice, *testimonio* may be fictional: it may take narrative or theatrical form, and it may use poetic language to help position the individual character as a synecdoche for his or her community” (xl). Puga reviews accepted and sometimes contradictory definitions of *testimonio* and analyzes its specific implications in theater, maintaining that “when *testimonio* is performed,... the confrontation between actor and spectator provides greater opportunity to challenge and subvert the official stories propagated by dominant elites” (xli) because it can “create the illusion that buried truth is being publicly revealed *for the first time*” (xlii). Her discussion and the translations that follow it expose the multiple struggles: those portrayed in Radrigán’s richly poetic expressions of good and evil and those of the translator attempting to recreate them for a foreign audience.

The plays translated in this volume — *Testimony to the Deaths of Sabina* [*Testimonios de las muertes de Sabina*]; *The Beasts* [*Las brutas*]; the trilogy *Funeral Drums for Lambs and Wolves* [*Redoble fúnebre para lobos y corderos*] (including *Isabel Banished in Isabel* [*Isabel desterrada en Isabel*], *Without Apparent Motive* [*Sin motivo aparente*], and *The Guest, or Tranquility is Priceless* [*El invitado*]); and *Finished from the Start* [*Hechos consumados*] — are among Radrigán’s most important works. Puga’s book, the first to compile and translate into English a collection of Radrigán playtexts, captures the playwright’s local and global messages on injustice and marginality and simultaneously highlights the texts’ linguistic and dramatic originality. In *Testimony to the Deaths of Sabina*, for example, the characters’ English dialogue depicts both the gender and the economic tensions that underlie their relationship. Receptors witness Sabina’s tenderness toward her husband when she asks, “Like if they take the stand away, you gonna feed me?” (22). Similarly, receptors sense her fear and loneliness when she pleads with Rafael, “You can’t go! If they come... [*About to cry*] If they come here...” (23). Puga’s tone is imbued with the gentleness, humor, and empathy that Radrigán intended as when Sabina remarks, “No one’s gonna remember me. No one’s gonna go see me or talk about me; I’m gonna die more than everyone else! I’m gonna die so much when I die!” (29). In *The Beasts*, the translator remains true to *Las brutas* by strategically guarding the repetitions which intensify the mystery and foreshadowing in the work. Puga’s language

underscores the fundamental tension between these rural women and the myth of the city that destroys them. The translations of the *Trilogy* plays and *Hechos consumados* also capture the tragedy and humanity of Radrigán's characters as well as the tone and the spirit of each play. Puga's facility with English words coupled with her keen knowledge of the subtleties and challenges of colloquial Chilean Spanish breathes life into Radrigán's Anglo characters while never erasing their Chilean identity.

This well thought out, elegantly presented collection of translated plays successfully straddles the blurry boundaries between original and translation, text and performance, art and life, theater and literature. Puga's knowledge of both Hispanic and non-Hispanic theater, from Chekhov to Shakespeare, Sam Shepard, and Brecht, injects her discussion of these works with a depth that can interest and inform her intended audience. Documentation of the plays' Spanish and English stagings alongside some performance photos further engages theater specialists in both linguistic spheres. *Finished from the Start and Other Plays* is a valuable contribution to Latin American and Anglo theater studies and could inspire an increasing number of US and British actors, directors, and theater companies to move more Radrigán plays from "page to stage" (xviii) to give them the international audiences they fully deserve.

Gail A. Bulman
Syracuse University

