

Book Reviews

Schuessler, Michael K. *Foundational Arts: Mural Painting and Missionary Theater in New Spain*. Trans. Leonardo Martínez Vega. University of Arizona Press, 2013. 304 pp.

In *Foundational Arts: Mural Painting and Missionary Theater in New Spain* (originally published in Spanish in 2009), Michael K. Schuessler demonstrates that “the subject matter of some of the mural programs executed in monasteries and the open chapels constructed by the three principal missionary orders in New Spain were inspired by a reinterpretation of [. . .] printed matter, and by a literary discourse, gleaned from books and other didactic materials that European friars imported to New Spain” (15). While he is not the first to note the existence of “bookish architecture” (his term for architectural and artistic elements taken directly from printed materials such as frontispieces and engravings) (5), he is the first to establish the religious play *El juicio final*, written in Nahuatl by Franciscan friar Andrés de Olmos, as source material for particular images in sixteenth-century murals in the Augustinian church of San Miguel in Itzmiquilpan, Hidalgo, Mexico.

Theater scholars will be most interested in chapters 1 and 4 for their focus on *El juicio final* (remaining chapters are aimed more at art historians). The first chapter thoroughly summarizes New Spanish Nahuatl missionary theater and its pre-Hispanic, medieval European, and classical antecedents. The fourth chapter is a close reading of portions of *El juicio final*, through which Schuessler convincingly argues that the play directly inspired elements of the San Miguel murals. He highlights two specific confluences. Lucía, a native bigamist who burns in Hell for failing to atone for her sins, is the likely model for a female figure that appears three times in the murals. Both wear jewelry and clothing ascribed to the goddess Cihuacoatl in pre-Hispanic and colonial verbal and pictorial descriptions. Second, torture instruments described in Lucía’s hell are also depicted in the mural; particularly telling is the temazcal, or steam bath, which stands in for a tub of boiling water in play and painting (141-55).

Encountering these fascinating central claims, however, can be challenging. Extensive background information on things such as the state of the field could

be condensed or moved to footnotes. *Foundational Arts* reads like a collection of articles—perhaps because Schuessler previously published five articles on the topic—with introductory material and portions of arguments repeated throughout the volume. Definitions of terms better placed in the introduction appear in later chapters, causing the reader to temporarily question the book’s scholarly grounding. “Syncretism,” for instance, frequently appears in the introduction but is not problematized until chapter 1. Other editing issues include inconsistent translation of Spanish (e.g. San Miguel/Saint Michael, Fray José de Acosta/Father José Acosta), repeated use of passive voice (“It may be asserted that,” “As may be noticed”) and, rather more problematic, the interchangeable use of “Indians,” “Nahuas,” and “Mexicans,” which homogenizes heterogeneous groups of native peoples.

Overall, *Foundational Arts* is a valuable study that provides a thorough overview of early modern New Spanish “bookish architecture.” Schuessler compellingly shows that rather than isolated instances of borrowing from printed European sources, the murals and specifically the figure of Lucía/Cihuacoatl indicate “certain characteristics of a new, syncretic faith, one that reveals itself through a hybrid, or *mestizo*, iconographic representation” (17).

Heather Allen

University of Mississippi

Selman, Leyla. *Animales salvajes sueltos en mi mente*. Edición y estudio crítico de María Teresa Sanhueza. Ediciones Literatura Americana Reunida, 2016. 140 pp.

Los escenarios emocionales delineados por la dramaturga Leyla Selman pueden causar severa angustia a quien ose adentrarse en ellos. Acompañada de una excelente introducción de María Teresa Sanhueza, la presente edición de *Animales salvajes sueltos en mi mente* incluye tres obras breves —*Región, Zona y Lugar*— y demuestra sin lugar a dudas que Selman es una dramaturga esencial en el panorama teatral internacional, cuyo reconocimiento no tardará en llegar.

En la introducción, Sanhueza detalla los temas del teatro chileno actual (memoria y su relación con el pasado histórico, principalmente) y explica cómo Selman difiere de sus contemporáneos. Si bien el teatro de Selman continúa con la exploración de las diferentes facetas de la memoria y la historia, la dramaturga entiende “recordar como un hacerse presente, hallar un lugar, soñar, narrar, contar, escuchar, apoderarse de una imagen potente y fugaz y reconocer emociones y sentimientos” (23). Sanhueza desglosa no solo las características del teatro de Selman, sino que analiza detalladamente los muchos elementos intrínsecos que aparecen en las tres obras. La crítica presta especial atención a cómo Selman configura el espacio dramático en estas tres obras. Basándose en teóricos como Doreen Massey y Rob Shields, entre otros, la investigadora establece cómo el espacio en Selman “es más que un dispositivo estructural: construye, deconstruye y reformula el discurso teatral y, finalmente, se

convierte, además en un personaje más” (34). Los parámetros espaciales con los que Selman enmarca su universo pasan de ser coordenadas técnicas para transformarse en sintagmas emocionales que los personajes expresan y que afectan profundamente al espectador. Las tres obras que reúne la edición se pueden también estudiar bajo el prisma de la escuela de *ecocriticism* ya que el medio ambiente adquiere un papel privilegiado. A lo largo de sus obras, Selman expone una precisión meteorológica, para llamarla de alguna manera, que contribuye a crear un espacio donde el futuro y presente histórico que los personajes presentan se conjuga con la preocupación medio ambiental que afecta al mundo en general y a Chile en particular.

Los textos de Selman, además, rebosan inteligencia dramática desde el punto de vista textual. Aparte de los muchos elementos de metaficción que aparecen en las obras (personajes que se cansan de actuar), el texto siempre sorprende. Por ejemplo, la primera acotación en *Zona* empieza con la lista de las primeras 20 escenas (“Escena 1, escena 2 . . . escena 20 . . .”) para seguidamente informarnos que “Han ocurrido 20 escenas antes de la explosión” sin explicar nada. En otra ocasión, Selman titula la cuarta escena de *Región* “Censurada” y la escena simplemente dice “Esta escena está censurada” (61). La autora también crea un tejido intertextual que deambula confiadamente entre los más dispares ámbitos desde lo religioso a lo político-social: “Sobrevivieron a Soquimich, sobrevivieron a Pemta” (86), la batalla de Cancha Rayada (93) en *Zona* o las múltiples matanzas en la historia de Chile que Manuel enumera hacia el final de *Lugar*. Aparecen, asimismo, multitud de temas que se mencionan de pasada, como el bullying o el aborto, que los personajes mezclan con elementos y personajes de la cultura popular como Olivia Newton John, Alejandro Filio o Violeta Parra. Selman incluso integra un discurso de Michelle Bachelet que Ena en *Zona* leerá a los políticos muertos para que resuciten, mientras que al final de *Región* incluye un ensayo de Eduardo Galeano. Estas combinaciones de diferentes géneros e intertextualidades crean un espacio entre lo grotesco y lo trágico que confunde al espectador y que no le permite establecer conclusiones; simplemente continúa el juego dramático. Un espacio, un pasado, una memoria, nombres, acontecimientos que Selman une para “reconstruir, recrear y preservar una memoria que percibe viva; es el rostro y máscara de un Chile que lucha por encontrar su identidad post-dictadura” (Sanhueza 23).

Se trata de un teatro atrevido y arriesgado que nos conmueve sin comprender exactamente el porqué, que nos confunde y nos obliga a reflexionar sobre lo que somos, dónde estamos y cómo hemos llegado hasta este momento. Un aquí y ahora con el que Selman nos confronta impunemente. Con un teatro que si bien no produce respuestas, el silencio que provoca nos desvela la imperiosa necesidad de preguntar y, en nuestros días, ya sea en Concepción o en cualquier otro lugar del mundo, estas preguntas son más necesarias que nunca.

Anton Pujol
University of North Carolina-Charlotte

Cabranes-Grant, Leo. *From Scenarios to Networks. Performing the Intercultural in Colonial Mexico*. Northwestern University Press, 2016. 193 pp.

At the beginning of this book, we find the author walking Mexico City's *centro histórico* in the midst of a political turmoil. As Leo Cabranes-Grant meets and speaks to demonstrators on the streets, he manages to locate the places where some of the events studied in his book happened: the 1566 Ávila-Cortés conspiracy and the 1578 Jesuit festival of the relics, for instance. Cabranes-Grant's book proposes an intercultural networking model to analyze such events along with indigenous songs, dances, and literary texts, such as Sor Juana's *El divino Narciso*. His contribution to the field of performance and literary studies proves not only relevant to understand how the past is represented and performed, but also to realize how much of the pre-Columbian and colonial past is still alive in contemporary Mexico.

The author's "quest for such a living past" (xi) takes him to put forward a critical model based on Bruno Latour's Actor-Network Theory, which provides the theoretical tools to analyze intercultural networks by reassembling them. What Cabranes-Grant presents as an "affective historiography" deals with four representations of the past that took place between 1566 and 1690. In the first chapter, a 1566 masquerade in honor of Martín Cortés—the conqueror's son—turns into an imitation of an Aztec *mitote*, a ceremony that in this particular case is put to the service of Spanish descendants frustrated with a political milieu that was actively seeking to diminish their privileges. Thus, what the intercultural networking analysis shows is a performance of a traditional indigenous ceremony set up by Alonso de Ávila to affirm the reproduction of economic, political, and social structures such as the *encomienda* and to maintain the Spanish hegemony via the conquistador's family tree.

Cabranes-Grant advances the concept of "intercultural scenarios" to explain how a performance, such as the Ávila-Cortés masquerade, can be seen beyond the idea of a mere recording of the past to a becoming of the past through different lenses. Chapter two studies religious festivals, specifically a festival organized by the Jesuits in 1578 to welcome relics sent from the Vatican. In this case, the intercultural relates to translation, or to the impossibility thereof. The author focuses on the singing of a poem in Spanish and Nahuatl in the context of "colonial transactions," that is, in a moment of the performance in which the song is neither Spanish nor Indigenous, but something else that only can exist within the performance itself. Something similar happens in Chapter three, where Cabranes-Grant studies a song from the *Cantares Mexicanos* in which geographical displacements lead to "circum-Atlantic networks." If in the 1578 festival what we see is a dialogue set up in a new, intercultural space, what we have in the *Cantares Mexicanos* is the indigenous world re-adjusted to the post-conquest world.

Performance, posits the author, is "the suspension bridge that links being to becoming" (85). The last chapter is perhaps where the reader will find this assertion employed to the greatest possible advantage. In Chapter four, Cabranes-Grant takes

on sor Juana's liturgical drama *El divino Narciso*. With keen intelligence, he puts in dialogue philology and performance studies to read a literary text at the threshold "between its incarnation and its virtuality" (131). Cabranes-Grant's conclusion to this chapter could be applied to the whole study: performances of the past are not merely representations of such past, but bodies re-enacting time and space for the representation to become reproduction.

Jorge Téllez
University of Pennsylvania

Guerrero, Eduardo. *Jorge Díaz: El anarquista insomne. Biografía de un hombre de teatro*. Ediciones Universidad Finis Terrae, 2016. 417 pp.

Eduardo Guerrero ha escrito numerosos libros y ensayos sobre Jorge Díaz; además ha editado y anotado varias de sus obras. Indudablemente es el especialista más informado sobre el autor reconocido como uno de los más importantes dramaturgos latinoamericanos contemporáneos. Sus obras se representan tanto en España como en América Latina.

Guerrero explica que este libro es el producto de 40 años de investigación, en los cuales el propio Díaz (1930-2017) contribuyó, enviándole materiales tanto en el plano biográfico como académico. El libro está organizado cronológicamente en seis capítulos que el autor llama "actos". Comienza con el nacimiento de Díaz en Argentina, la infancia en Chile y la vida universitaria. En el segundo, se centra en la década de los sesenta, su inicio como dramaturgo, su colaboración en el grupo teatral Ictus y la partida a España. En el tercero, los enfoques principales son la década de los setenta, la conformación del Teatro del Nuevo Mundo y sus incursiones en el teatro infantil, aunque no son exclusivos de este periodo. En el cuarto, se enfoca en la década de los ochenta, el Teatro de Hoy y la obtención de premios. En el quinto, cubre la década de los noventa, cuando ganó el Premio Nacional de Artes de la Representación y su regreso a Chile, además de sus incursiones en el género narrativo. Por último, en el sexto, se enfoca en el "nuevo milenio", su enfermedad y su muerte.

En cada una de las secciones hay descripciones biográficas muy detalladas, en muchos casos apoyadas por documentos entre los que se utilizan fragmentos de frecuentes cartas a su sobrina María Teresa Salinas o al mismo Eduardo Guerrero. Esta correspondencia proporciona información inédita funcional a su producción teatral, así como a su vida personal. De la personal, por ejemplo, es simpático su recuerdo de adolescente cuando estudiaba en el Colegio Miguel León Prado, tiempo del que afirma: "Me gustaba competir y ser el primero del curso; me gustaba correr más que los demás" (39). Más conmovedor e impresionante es la descripción que hace de cómo cuidaba a la hermana enferma de su amigo de muchos años. Con respecto a su producción teatral, en cada instancia Guerrero la sintetiza, cita comentarios del propio Díaz y de diarios y otros críticos que se han referido a ella. Este aspecto es

especialmente importante en relación a las obras no representadas o a las recientemente publicadas. De las que han sido puestas en escena incluye comentarios de los directores y actores de las mismas, reseñas críticas de periódicos o citas tomadas de las cartas del mismo Díaz.

El libro es una valiosa contribución a la investigación sobre el autor, la historia del teatro chileno en cuanto a las puestas en escenas, grupos teatrales, actores y directores y otras actividades vinculadas a las prácticas teatrales desde los sesenta a la actualidad. A la vez, muestra algunas instancias del teatro español y el teatro latinoamericano en España. Guerrero proporciona la visión de un dramaturgo que vivió de su dramaturgia y de un escritor igualmente fascinante en sus escritos no dramáticos: memorias, cartas, reflexiones y observaciones al pasar. Además de la extensa y completísima bibliografía (437-57), el libro incorpora *Anexos* con documentos y escenas no incluidas en las ediciones de algunas de las obras y en el medio del libro Guerrero inserta una sección de fotografías. *Jorge Díaz: el anarquista insomne. Biografía de un hombre de teatro* es un libro indispensable para los investigadores de su obra, del teatro chileno y del teatro español contemporáneo.

Juan Villegas

University of California, Irvine

Saborío, Linda. *Embodying Difference: Scripting Social Images of the Female Body in Latina Theater*. Fairleigh Dickinson University Press, 2013. 157 pp.

In the introduction to her new book on Latina Theater, Linda Saborío provides a clue to her methodology when she quotes a character in Linda Nieves-Powell's *Yo soy Latina*, who says to the other women, "We come in too many colors, too many different backgrounds, from the ghetto and the suburbs. Unity ain't happening here" (xi). By using concrete examples from different Latina playwrights, Saborío finds a commonality through the staging of Latina bodies, starting with icons like the "Brazilian Bombshell" Carmen Miranda and later Jennifer López, that is, women with "larger curvaceous bodies" or beauty queens with a Latin twist delivered as merchandise in a global market. Saborío points out that if the Hispanic Barbie doll—premiered in 1983—were a real woman, her measurements would be 18-18-34, she would be six feet tall, weigh 100 pounds, and wear a size 4. And to paraphrase Honest Sancho, a character from Luis Valdez's *Los Vendidos*, "this model came in various shades of brown, including Naugahyde."

Saborío uses Latina body types—different shapes, colors, sexualities—as a means of "celebration and empowerment." The dramatists explored in the book are a pantheon of Latina writers spanning generations, including Dolores Prida (*Beautiful Señoritas*), who parodies social images of Latina bodies, Milcha Sánchez-Scott (*Latina*) and the struggles of being a "brown" actress on a white stage, and Cherríe Moraga's "queer mestizo" in *Watsonville*. She also discusses Josefina Lopez's

immensely popular *Real Women Have Curves*, whose plus-sized bodies contrast sharply with the dresses made for skinny, rich, white women, and performance artists Nao Bustamante and Coco Fusco (*Stuff*), whose work exposes “cleverly packaged [. . .] exotic beings easily consumed by foreign customers” (143). Religious objectification is covered in Anne Garcia-Romero’s engaging play, *Santa Concepción*, which “defies formalized religion as male entitlement” (143).

There is also a thought-provoking discussion of Latina artists and the Virgen de Guadalupe and their portrayal as fighters, icons, and symbols of cultural resistance. It is no coincidence that artists like Yolanda Lopez, who graduated with a Master’s degree from UC San Diego in the early 1980’s, came out at the same time as many playwrights, like Prida and Moraga, were writing their groundbreaking plays. The seven Latina dramatists featured in the book are the embodiment of our mothers, sisters, and wives.

As someone teaching U.S. Latino theater at a Hispanic-serving university, I regularly use Josefina Lopez’s *Real Women Have Curves* and Dolores Prida’s *Beautiful Señoritas* as examples of not only good playwriting, but work that educates and enlightens. *Embodying Difference* is a welcome addition that compliments the work of previous historians and critics, such as Yolanda Broyles-González, Jorge Huerta, Alicia Arrizón, and Alberto Sandoval Sánchez. I certainly intend to use this informative book in my classes.

Carlos Morton

University of California, Santa Barbara