past—taking place in various locales including the outer area of the Coliseum, the interior of the Forum, and other undefined places. Although the interaction between the characters is developed through traditional dialogue, letters written by these characters to each other offer a view of their intimate thoughts, emotions, and concerns they might be unable to express in person.

While EL, around 50, spends his days in character as Julius Caesar in the vicinity of the Coliseum and the Forum, ELLA, around 30, works as a tour guide in the same area. Each passionately interprets Roman history although ELLA perceives herself as a second-rate historian, and EL suffers the humiliation of having to clownishly pander for tips from tourists. The frustration they experience with their respective jobs underscores issues of personal identity as each strives to attain a more reputable status: ELLA hopes to become a "real" historian at the university, and EL rationalizes that in his street role as Caesar, he also serves as a neighborhood vigilante. Each elaborates his/her story in an effort to validate his/her identity, and in the process attempts to create his/her legacy.

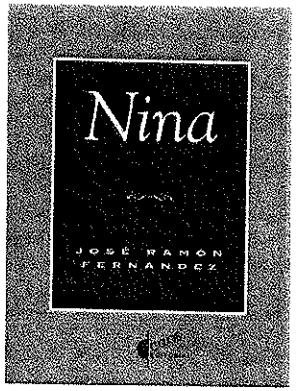
Through intense, psychological encounters and letters, EL and ELLA work through their feelings of guilt, anger, and resentment. EL longs to be a protective father and desperately tries to gain his daughter's respect, but ELLA clings to her independence, rejecting any need for a father in her life. The drama reaches an existential plane in the five vignettes in present time when they engage in a "game" whereby the "winner" commits suicide while the surviving character must forever keep the memory of the deceased alive. Each character aches with the pain of an unsatisfying life as well as the desire to be reborn through a glorious memory.

Heras explores notions of life, death, free will, and memory, and he seems to suggest that not only do all roads lead to Rome in the metaphorical sense, but that at some point along the way we must all confront the reality of our existence and find ways to make it more meaningful.

The Universidad Complutense's attractive edition of *Todos los*

caminos contains high quality color production shots and a critical, perceptive prologue by José Monleón.

Susan P. Berardini
Pace University



José Ramón Fernández
Nina
Translation by Sarah Maitland.
Madrid: Caos Editorial, 2007. 58pp

Translators perform a difficult linguistic dance of rendering a text beautiful and pleasing in the target language without losing faithfulness to the deeper meaning. Sarah Maitland artfully meets this challenge in her 2007 English translation for Caos Editorial of José Ramón Fernández's Lope de Vega award-winning 2003 play *Nina* (also available in a 2007 Spanish online edition that updates the 2004 version published by *Estreno*: 30.2). Maitland's translation was used for a dramatic reading directed by Iain Reekie at the Rose Theater of London's Rose Bruford College on May 11, 2006. Both language editions include a biography of Fernández and an essay by him about the play.

Fernández (Madrid 1962) is an atmospheric playwright who displays considerable poetic sensibility and innovative skills in the use of stage directions; cultural and literary allusions and intertexts; and the power of gesture, suggestion and silence. He adds traits in *Nina* of the play's Chekhovian intertext, *The Seagull*, and O'Neill's *Long Day's Journey into Night*. To her credit, Maitland retains these characteristics in colloquially

rendered English, replete with contractions that enhance the dialogue's informality, along with phrasing and vocabulary that are refreshingly contemporary and youthful like the main characters, Nina and Blas.

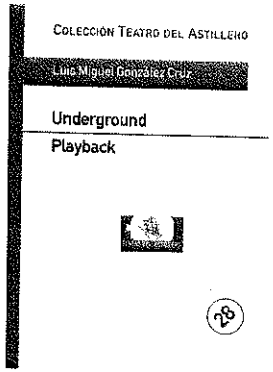
Differences between the 2007 English and Spanish versions are few and principally culturally determined. Maitland omits the song title "Devórame otra vez" that, while bringing to the Spaniard's mind and heart the remembrance of things past, probably would not resonate with an English audience. While she might have found an English language equivalent, since American pop music is universal her decision doesn't detract from the play's temporal specificity. Maitland also eliminates a few of the colorful expletives that characterize Spaniards' speech. She might have translated more of them, but this is not an easy decision since the different "semantic weight" assigned to swearing in Spain and in England might distract an audience. She translates correctly "Bastante no es suficiente" from O'Neill's play, rightly renders in Spanish the title to Azorín's play, *Brandy, mucho brandy*, and retains the universally recognizable film and music references, the latter including the playing of songs by Chet Baker, with whose shattered life both Nina and Blas identify.

It's important to note that the 2004 Spanish version has undergone some changes in both 2007 versions. These include adding four years to Nina's absence and several to Blas and Nina's ages, and thus perhaps strengthening the logic of their anxiety over time's passage; the elimination of dialogue that enhances understanding of the relationship between Blas and Esteban and of Nina's sense of failure; substitution of a window breaking with the more visually effective loss of electricity in the storm of the play's opening scene; and omission of a reference to a radio program of the Spanish jazz critic el Cifu. A few other passages have been cut or reorganized, ostensibly to enhance the dramatic pace and concentrate the action and emotional focus.

The English edition of *Nina* provides directors in English-speaking countries with a faithfully rendered text from which to stage Fernández's

gem of a play. Both editions are available in inexpensive downloadable versions.

Linda Materna
Ryder University



Luis Miguel González Cruz
Underground; Playback
Prólogo de Candyce Leonard.
Madrid: Teatro del Astillero, 2008. 179pp

Recipiente de prestigiosos premios teatrales como el Lope de Vega (1999) y el Calderón de la Barca (1995) entre otros, Luis Miguel González Cruz (1965, Madrid) exhibe crudamente una de las caras oscuras de la sociedad del bienestar en su obra *Underground*. Como unas de sus obras anteriores, el autor crea una reescritura postmoderna de un mito griego, en este caso de Orfeo, encuadrada en la realidad de los *sin techo*: trata de la recreación del inframundo, espacio que metafóricamente se relaciona con el título de la obra, en el que un Orfeo postmoderno y sidoso, trata de salvar y sacar a su Eurídice de ese mundo en donde la miseria no sólo es una cuestión económica, sino moral también. Inframundo en el que la perversión juega incongruentemente con el amor verdadero: de Orfeo por Cristal. González Cruz presenta una crítica de la degradación humana provocada por una sociedad avocada al materialismo y al consumismo, que desecha a quienes no pueden participar del orden socioeconómico, que está representado por el mundo "de afuera" y de arriba. Por otro lado, critica la inmunización de la sociedad y del Estado ante la terrible realidad de este sector de la sociedad que ha sido dejado fuera del progreso. La historia se

desarrolla en distintas estaciones del metro de Madrid que cubren la parte más progresista y rica de la ciudad. El final de la obra, que inesperadamente nos introduce en el ámbito de lo fantástico, termina reduciendo la problemática de los mendigos criminales a favor de entrar en su mundo violento, oscuro, y repugnante.

La acción de *Playback* (2006), otra obra del teatro alternativo, tiene lugar en el mundo punk, la droga, el sexo y la violencia de los años 60 y 70 del siglo pasado. Su estructura de saltos espacio /temporales repite escenas para estudiar la anatomía de la destrucción, ya sea en los 70 o en el 2001. La combinación de sexo, drogas, lenguaje vulgar-ofensivo y violencia define a los personajes, a la vez que llena el mito que se ha creado en torno a los punks en general y a esos años en particular. El autor propone una relación entre el mundo punk con su "star" enajenado drogadicto, cuya vida y mundo vacíos se llenan sólo con químicos y anarquía, y la violencia del materialismo simbolizado por las Torres Gemelas. Son dos "estrellas" llenas de promesas pero que se caen pronto, dejando en sus huellas un eco de tragedia causado por su destrucción violenta. *Playback* es un texto dramático que se entiende mejor puesto en escena, cuando los dos breves pero importantes cuadros sobre las Torres Gemelas crean un impacto sobre el escenario y unifican las dos narrativas.

Rossana Fialdini Zambrano
McGill University

Luis Araújo
Mercado libre
Prólogo de José Monleón.
Madrid: AAT, 2008. 72pp
Madrid: CDT, 2009. 163pp

Mercado libre by Luis Araújo (Madrid 1956) earned the Premio Esperpento 2008 de textos teatrales and premiered in March of 2009 in Madrid's Teatro Español under the direction of Jesús Cracio, the same year that the Teatro Español published a color edition of the text with production photos and several thoughtful essays about the play and its thesis: the power that money buys and the abuse of that power.

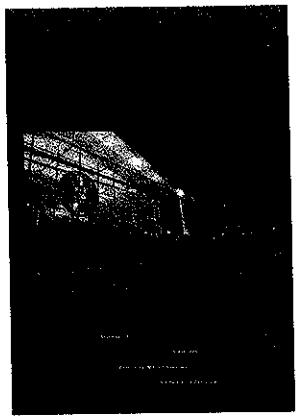
The two characters are A, a male corporate lawyer, and B, a female undocumented immigrant. A is ruthless in both his professional and personal lives, buying elections and bending the law when necessary and pursuing B, not as a man who craves sex but as a human being whose insatiable avarice and excess drive him to violence. B, first raped in her home country at the age of twelve, earns her living as a prostitute in the hopes of providing a better life for her three children. The author is less concerned about the issue of prostitution than about a human being made vulnerable by a democratic society that promises freedom while repressing it within a capitalist economy that emphasizes buying and selling to legitimize a power-structured hierarchy.

When B's two sons, aged fourteen and fifteen, are arrested for raping a schoolmate, the mother anxiously turns to the attorney for help and yields to A´s predatory nature to secure her children´s safety and their prospects for the future. The final action takes place one year later as A preens to the news media, explaining that the mother has disappeared, that "she is a poor woman who had no other solution than to prostitute herself in order to give her children a good life" (2008, 71). He willingly assumes the guardianship of the B´s three children out of what he hypocritically claims is his regard for humanity. In the final bone-chilling moments the audience can only assume that A´s excessive and violent cravings to have "Todo" (2009, 78) has resulted in B´s death.

The two editions are consistent in content and each is an attractive volume, but the 2009 version incorporates changes made for the stage production and thus departs from the author´s original vision of the play,

published in 2008 and including an insightful prologue by José Monleón on the human condition. *Mercado libre* is a prime example of the sting of the author's political commentary on social injustice.

Candyce Leonard
Wake Forest University



Barcelona Plays.
A Collection of New Works by Catalan Playwrights
Translated and Edited by Marion Peter Holt & Sharon G. Feldman
New York: Martin E. Segal Theatre Center Publications, 2008. 377pp

The striking color photograph of Barcelona's Teatre Nacional de Catalunya on the front cover of the collection creates a fitting introduction to four new Catalan plays translated by Marion Peter Holt and Sharon G. Feldman: *Salamander* by Joseph M. Benet i Jornet, *Strangers* by Sergi Belbel, *Barcelona, Map of Shadows* by Lluïsa Cunillé, and *It's Raining in Barcelona* by Pau Miró. Each play is preceded by an insightful introduction written by the translator, and each play offers a unique perspective of the city of Barcelona—the present focus of Catalan playwrights—while simultaneously creating characters whose dramatic conflicts are universal in nature and scope.

With language that varies from terse, almost minimalist dialogue to reflective monologues, the action of the 28 scenes of *Salamander* take place in various parts of the world. Claud, the protagonist, is a successful director of Hollywood melodramas whose biological father has just died. Although uninterested in looking for his biological family, Claud reluctantly agrees to do so when his new girlfriend—the former lover of his childhood friend and

rival—encourages him. His search leads him to Barcelona, the birthplace of his grandfather and locale of his next film project. *Salamander*'s underlying theme of extinction is displayed variously in the play by Dachau, the end of a Catalan bloodline, the suggestion that Catalan is a dying language, Claud's decision to film a Barcelona neighborhood whose cultural emblems hold no meaning for the immigrants living there, and by the rescued desert salamander that represents the endangered species of the drama's title

Strangers, subtitled *A Family Melodrama in Two Periods,* is a two-part work about a European family and their upstairs immigrant neighbors during the mid-1960s and then about forty years later. Ostensibly, the title refers to the upstairs immigrants during the two chronological periods; due to their social dysfunction and illness (cancer), however, the downstairs European family members are as much "strangers" to one another as to their neighbors. Through character doubling, repeated actions, and simultaneous staging, the two periods eventually intersect and the characters intermingle. Although Barcelona is never named explicitly as the city in which the action takes place, the sets of neighbors reflect the historical context of both Barcelona and Catalonia. Cultural difference is questioned throughout the work and ultimately undermined when an immigrant neighbor from upstairs purchases the downstairs apartment.

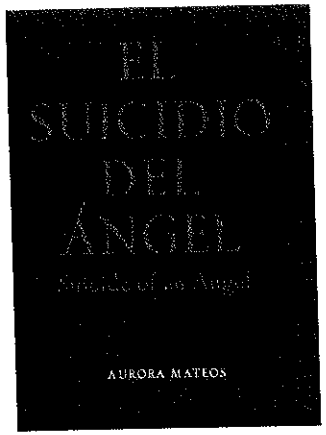
Barcelona, Map of Shadows is set in the present although it concludes with a flashback to the day in 1939 when Franco's troops marched into Barcelona. Simultaneous with the action of the play is a radio broadcast of Puccini's *La Bohème.* Each of the five scenes takes place in a different room in an old apartment in the Eixample neighborhood. HE and SHE are a married couple who ask three lodgers (WOMAN, YOUNG MAN, FOREIGN WOMAN) to vacate the apartment so the couple can be alone during the cancer-stricken husband's final days. A retired doorman at the Liceu Opera House, HE used the wardrobe room during his free time to transform his gender and identity, two issues that the couple discusses as they plan for his inevitable death. Although the play's title refers to the

guidebook on Barcelona that HE wrote, it simultaneously underscores the play's central theme of secret identities.

It's Raining in Barcelona portrays the relationships between Lali (a prostitute), Carlos (her pimp), and David (her client). Seven of the ten titled scenes dramatize their love triangle through dialogue while three others dispense with dialogue; one scene combines non-verbal action with a short, off-stage monologue. The incongruous and ironic pairing of poetic verses on candy wrappers and discussions of *Treasure Island* reflects Lali's growing dissatisfaction with her life. The recurring presence of a seagull may suggest freedom and hope, but the bird also links the characters to the port and the Raval district where the action takes place. As Lali contemplates change, Carlos and David negotiate her future.

Barcelona Plays is an attractive volume and a necessary addition to current study of contemporary Catalan theatre. The translations by Marion Peter Holt (*Salamander* and *Barcelona, Map of Shadows*) and Sharon G. Feldman (*Strangers* and *It's Raining in Barcelona*) make accessible in English four outstanding works by gifted playwrights, three of whom are recognized as established leaders of the Catalan stage and one a promising newcomer.

Barbara Foley Buedel
Lycoming College



Aurora Mateos
El suicidio del ángel/ The Suicide of an Angel
Traducción al inglés por Rick Hite.
Granada: La Diputación de Granada, 2008. 151pp

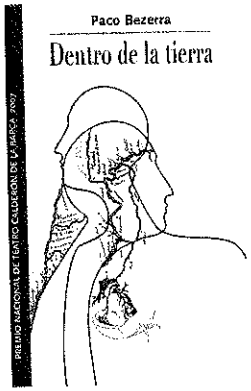
El suicidio del ángel (2008) de la dramaturga malagueña Aurora Mateos Rodríguez (1974) fue galardonada con el VIII Premio de Teatro Martín Recuerda en 2007, y publicada en versión bilingüe en 2008. La pieza, una historia de amor, como la misma autora refiere, está basada en el suicidio en 2004 de un muy buen amigo de la autora, Laurent—a quien la obra homenajea—y se contextualiza en un entorno geográfico-político igualmente roto, el del conflicto palestino—israelita.

El suicidio del ángel está estructurada en 12 escenas y se nos presenta "in medias res" con el protagonista en un fuerte estado nervioso y su compañera sentimental llegando en el momento en que él iba a tomar una decisión sin marcha atrás. Ilan, hijo único de una familia judía conservadora, conoce en una charla sobre la construcción del muro de Jerusalén a Iacha, una joven de religión musulmana. Desde entonces la pareja evoluciona en escena a través de constantes juegos y saltos espacio-temporales en medio de un ambiente destructivo y destruido, entre una habitación de París y el hospital psiquiátrico. Ilan no puede salir del mundo horripilante de la esquizofrenia que lo tiene prisionero y combate cada día para entender su existencia, mientras pasa por una plétora de medicinas psiquiátricas y hospitalizaciones que no le sirven de nada. El joven ha perdido autoridad sobre su memoria y las "trincheras" en que murieron Laurent e Ilan, citadas en la necrología al final de la obra, representan las zanjas figurativas de la vida donde encontramos al protagonista. Asimismo, el muro erigido en 2002 por Israel en el sur de Jerusalén, presencia constante en la obra, simboliza la entrada al mundo de la esquizofrenia de Ilan desde la cual los demonios de su enfermedad lo atacan y separan de modo inexorable a la pareja.

La obra evoluciona como un *collage* donde los personajes, la realidad política, vida y muerte se entrecruzan constantemente. El cosmos representado en la pieza es prismático y fragmentado, la memoria no es una fuente de estabilidad y construcción de identidad sino de derrumbe personal. Los personajes son a la vez autores y actores de su tragedia, una tragedia repetida en el ámbito político, socio-cultural, y sobre todo, en la mente

quebrada del protagonista; el efecto de esto, lejos de la catarsis del reencuentro con el pasado, es el reflejo de unas vidas fragmentadas, en medio de una historia y una sociedad en trauma. *El suicidio del ángel*, pieza de vigencia universal, nos lleva de la mano no sólo de la problemática del conflicto político palestino-israelita, sino también de la angustia del desequilibrio anónimo del mundo de la esquizofrenia.

Nuria Ibáñez-Quintana
University of North Florida



Paco Bezerra
Dentro de la tierra.
Prólogo de José Ramón Fernández
Madrid: Centro de Documentación Teatral, 2008. 102pp

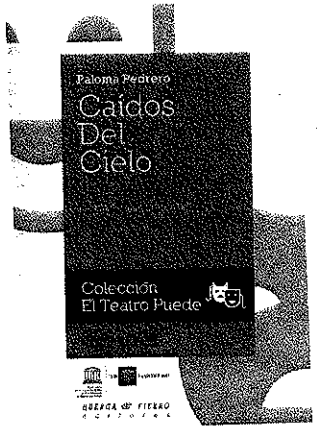
Dentro de la tierra by Paco Bezerra (Almería 1978) earned not only the Calderón de la Barca Theatre Award (2007), but also the prestigious 2009 National Dramatic Literature Prize. It is an ambitious play whose formalities such as stage directions, cast of characters, space and time do not follow conventional rules. The epigraphs and quotes from Herman Hesse, David Lynch, Marco Antonio de la Parra, García Lorca and Francisco Ayala point to another level of reality. While the setting is clearly specified in a greenhouse of "La Huerta de Europa," as Almería is known, the time, according to the stage directions, is linked to a dream where "we cannot decide when to fall sleep or when to wake up" (17). Further, the play is not divided into scenes or acts but is organized by titles as Bezerra indicates at the head of the list: "La historia contiene los títulos", eighteen in total.

This postmodernist play of social and personal dystopia revolves around Indalecio, the son of the owner of the greenhouse where the action

takes place. Indalecio is the author of a work also titled *Dentro de la tierra* and at times addresses the audience members to guide them through the very strange setting and unconventional structure of the play. Bezerra includes a myriad of stories that unfold slowly and are usually framed by bizarre actions. For example, while Indalecio's father and one brother are obsessed with developing a chemically improved tomato, Ángel, Indalecio's older brother walks around in an astronaut costume in order to prevent further irritating the mysterious wounds on his back that bleed profusely. Indalecio has sexual relations with Farida, an illegal Moroccan who hopes to escape North, deals hashish, and is close friends with Mercedes whose daughter suffers from achondroplasty. And that is just the beginning of Indalecio's dizzying world. By creating another layer of reality that defies conventional expectations, Bezerra pulls the reader or spectator into the play to experience the personal chaos of the protagonist.

Paco Bezerra's *Dentro de la tierra* unabashedly echoes a long list of playwrights including Shakespeare, Calderón, Tennessee Williams, Arthur Miller, Buero Vallejo, García Lorca and Valle Inclán. What makes the play exhilaratingly unique has little to do with its myriad intertextualities but the manner in which the playwright manipulates them to find his own singular voice and story. He crafts a precise yet jarring universe where the audience might be surprised, confused, repulsed or shocked, and always moved by the non-judgmental attitude of the author. An important feature of the play is how easily the language moves between the poetic and the realistic, the oneiric and the mundane, the now and the always. At one point, Farida, in her broken Spanish, reminds Indalecio that to write is like unraveling a mystery. She adds that there are no maps that take you to a hidden treasure nor is there an "X" that marks the spot. Bezerra's play is essential reading for those studying contemporary Spanish theatre.

Anton Pujol
The University of North Carolina-Charlotte



Paloma Pedrero
Caídos del cielo
Madrid: Huerga y Fierrro, 2010. 95pp

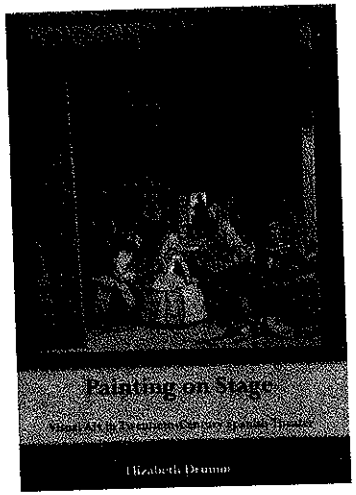
Caídos del cielo de Paloma Pedrero (Madrid 1957), ganador del Primer Premio de Talía de Teatro, encabeza la recién estrenada Colección El Teatro Puede, proyecto que cuenta con la colaboración de la Fundación Coca-Cola y el Centro UNESCO de la Comunidad de Madrid con motivo de promocionar el teatro. Junto al texto, la presente edición incluye una introducción esclarecedora por la dramaturga—y presidenta actual del Comité de Teatro del Centro Unesco—Juana Escabias, una bibliografía fundamental de la dramaturga, y un prólogo escrito por la Vicepresidenta del Gobierno de España, María Teresa Fernández de la Vega.

La obra se distingue por una integridad artística teatral que disfruta de la destreza técnica de juegos, espacios y conflictos. En ocasiones Pedrero rompe, y frecuentemente reúne, elementos estructurales y temáticos de varias y, a veces, antitéticas tradiciones dramáticas y alcanza a encontrar el hilo unificador de la experiencia humana que las enlaza, transforma, y reinventa: del sainete se rescatan imágenes de pícaros callejeros, sobrevivientes de un bajo mundo imperdonable y cruel y se vuelven a escuchar las descarnadas palabras salpicadas con sangre y dolor, y el humor agridulce de los seres acostumbrados al olvido; del romanticismo sale la lucha quimérica contra el sistema y el destino, y la creencia en la redención;

y del realismo se recupera la observación penetrante de los seres humanos y se captan los momentos precisos de la experiencia de la vida que los apremia o inspira. Hay uso de recursos hiperrealistas, otros brechtianos, y aun otros metateatrales. La obra nos reta a aceptar una situación escénica que se comparte entre la fantasía, la verosimilitud, y la realidad cotidiana y palpable.

Caídos del cielo sobresale por un dinámico compromiso social que trasciende los límites del escenario y acude a la responsabilidad social. El argumento central brota de un hecho real cuando por razones incomprensibles tres muchachos quemaron viva a una vagabunda, Rosario Endrinal, mientras dormía pacíficamente en un cajero de Barcelona. Pedrero, quien por muchos años ha trabajado con personas sin techo, decidió escribir un texto sobre aquella mujer. El alter ego de Pedrero se manifiesta en el personaje de la escritora/directora en la obra, quien se esmera por contar no tanto el escándalo de la muerte violenta de Rosario (Charito) sino la historia de una persona digna de ser recordada y no echada al olvido. Con la ayuda del fantasma de Charito, la escritora puede recuperar los detalles que la caracterizaron a Charito en vida, y que le ayudarán a crear el personaje de la obra. Existe no sólo una historia central, sino que se crea una colmena con trozos de vidas ajenas enlazadas por un tejido de adversidades. Estos testimonios se narran no en forma lineal sino a través de monólogos independientes cargados de suspiros y aún de humor, o en diálogos reveladores entre seres vivos y otros muertos. Son las voces despertadas de quienes habitan silenciosamente los rincones escondidos de nuestro barrio, sueño o consciencia. Al borrarse las divisiones entre ficción y realidad, se plantea toda la posibilidad de una confluencia de planos narrativos que fluyen sin interrupciones entre el mundo real y el de los ensueños. Sí, el teatro puede.

Iride Lamartina-Lens
Pace University



Elizabeth Anne Drumm
Painting on Stage (Visual Art in Twentieth-Century Spanish Theater).
Lewisburg: Bucknell UP, 2010. 198pp

Elizabeth Drumm se sumerge en la interrelación artística entre pintura y escritura, o *ekphrasis*, en su último libro, *Painting on Stage*. Ya desde el propio título se le anuncia al lector la conexión que se va a establecer entre cuadros y textos dramáticos: "what the confrontation between language and visual images in the theater communicates to its audience" (15). Tomando como base la teoría de la *ekphrasis*, Drumm analiza en profundidad ocho textos dramáticos para desvelar la conexión que todos ellos establecen con imágenes que, de una manera u otra, pertenecen al arte pictórico.

Para "abrir boca", Drumm se interna en las complejas *Comedias bárbaras* valleinclanianas y, partiendo del interés demostrado por el dramaturgo hacia los componentes visuales del teatro (a los que constantemente relaciona con las imágenes del cine), apunta hacia la importancia que suponía para Valle-Inclán "enmarcar", tanto visual como verbalmente, sus figuras dramáticas.

A continuación, y siempre siguiendo una línea cronológica, la investigadora nos presenta la obra de Rafael Alberti, *Noche de guerra en el Museo del Prado*, y su intrínseca conexión (a la que se alude en el subtítulo de la obra: "un aguafuerte en un prólogo y un acto") con los cuadros de Goya, especialmente los aguafuertes que integran su serie "Desastres de la

guerra", y cuyas figuras se convertirán en los protagonistas del drama albertiano. El dramaturgo no sólo va preparando al receptor, a lo largo de su obra, para la "recreación" vívida de los personajes goyescos en la escena principal de su texto, sino que, además, incluye los títulos de los cuadros como parte integral del diálogo con la intención de hacernos conscientes de que todo discurso en escena pertenece a "otro". El uso de *ekphrasis* en la obra de Alberti, concluye Drumm, logrará que las figuras de los cuadros pasen de ser "representaciones de la violencia" a "actos de violencia" respondiendo así a lo que Mitchell denomina "intelligent violence" (66).

Los dos capítulos siguientes, el tres y el cuatro, están dedicados a Buero Vallejo y sus obras, *Las Meninas* y *El sueño de la razón*, respectivamente. El dramaturgo toma prestados éstos y otros cuadros, tanto de Velázquez como Goya, para explorar el tema de la censura y su efecto en la producción artística. Sin embargo, como la propia Drumm señala, este tema sólo es el punto de partida hacia preocupaciones más universales.

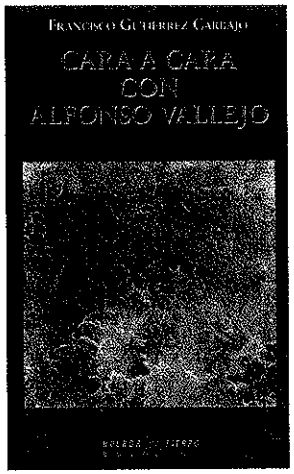
Con un salto, la investigadora se acerca al famoso cuadro de Picasso, el *Guernica*, y su reflejo en tres importantes obras de teatro: *Guernica* de Fernando Arrabal, *Guernica (Happening)* de Jerónimo López Mozo, y *Guernica y después* de Francisco Torres Monreal. Drumm demuestra, a través de un minucioso análisis de las obras, cómo estos dramaturgos adaptan la simbología más universal del cuadro a una realidad histórica particular y, asimismo, cómo la deconstruyen para lograr la incorporación del público a la propia representación.

Finalmente, Drumm nos ofrece una interpretación de *El color de agosto* de Paloma Pedrero en la que explora las diversas metáforas visuales del proceso creativo que la dramaturga despliega en su obra. Pedrero logra, a través de sus dos protagonistas femeninas, una, pintora profesional y otra, modelo, que pintura, representación y teatralidad difuminen sus límites y formen un todo homogéneo y armónico.

El libro concluye con una extensa y útil bibliografía sobre el tema y un índice en el que el lector encontrará rápidamente términos imprescindibles

para moverse en este terreno de la interpretación crítica.

Lourdes Bueno
Austin College



Francisco Gutiérrez Carbajo
Cara a Cara con Alfonso Vallejo.
Madrid: Huerga y Fierro, 2009. 317 pp.

Francisco Gutiérrez Carbajo's *Cara a Cara con Alfonso Vallejo* is a very interesting proposition: the author discusses the three aspects in the career of Alfonso Vallejo (Santander 1943), poetry, theatre and painting, by interviewing the author/artist. The study is meticulously organized around the three areas where Vallejo has developed his artistic endeavors, and the attractive book cover is one of Vallejo's own paintings: *Tiempo atrapado*. In his introduction, Gutiérrez Carbajo outlines the main themes in Vallejo's oeuvre and immediately brings forth some of the issues that the interviews/conversations explore. For those not familiar with Vallejo, they should know that he is truly a modern day Renaissance man. Not only is he a highly recognized playwright, poet and artist but he also a medical doctor, an esteemed neurologist who has held important positions in his field. It will not come as a surprise, then, that throughout the book the topic of science is constantly discussed. For Vallejo, science is not simply a pretext to include theories, but a blueprint to understand and produce art. This key detail puts him in a special category.

Unfortunately for theatre scholars, Gutiérrez Carbajo devotes more than three fourths of the book to Vallejo's poetry, perhaps because he published a study of Vallejo's theatre in 2001 (*Teatro Contemporáneo: Alfonso Vallejo*). Nevertheless, the theatre section in *Cara a Cara...* is very informative in terms of Vallejo's playwriting process, and it serves both basic and advanced functions: it contains an important primer of Vallejo's theatre and, second, it also opens new lines of inquiry that provide invaluable insights that will be of interest to those familiar with Vallejo's work.

The theatre section is structured around two topics: Characters and Dramaturgy. The reader soon realizes how methodical Vallejo's process is. In the first section, Vallejo talks in depth about how he constructs his characters and allows them to create their own world. From the moment he creates them until the end of the story, there is no map; they just inhabit their own particular world. He notes that the characters might be inspired by a newspaper article or a television news story, so there is a concrete background; but their journey and outcome are to be determined.

The conversations also shed light on Vallejo's view of contemporary theatre. He objects to the lack of unity, a key concept in his own playwriting, that characterizes many of the plays that reach today's stages. He criticizes plays that are plot-less, uninspiring, and filled with different characters that never add to a coherent presentation. According to Gutiérrez Carbajo, Vallejo's themes contain an element of optimism; a notion radically different from the uncertainty and disillusionment that dominates contemporary theatre.

In summary, the book is an excellent opportunity to (re)discover an important Spanish playwright. The only element that is missing from the book is a complete bibliography of the many dramatic and scholarly works that are mentioned throughout the theatre section.

Anton Pujol
The University of North Carolina-Charlotte

EL DRAMA ESPAÑOL DE LOS SIGLOS XX Y XXI: BIBLIOGRAFÍA SELECTA DEL AÑO 2008 (II)

José Manuel Reyes
Hanover College

La dirección de la revista recuerda a sus lectores que la bibliografía de cada año se publicará en dos partes: la primera (sobre textos dramáticos) aparecerá en el número del otoño y la segunda (sobre libros y artículos críticos, entrevistas y tesis doctorales) en el de la primavera. Debido a la necesidad de reducir su extensión, se suprimen además las reseñas de las secciones tercera y cuarta de la bibliografía. Salvo esa excepción, se siguen los mismos procedimientos utilizados los años pasados. Invitamos sugerencias o advertencias sobre posibles errores u omisiones.

LIBROS DE CRÍTICA (TEMAS GENERALES)

Batlle i Jordà, Carles. *Teatro y diálogo entre culturas*. Murcia: Ayuntamiento de Murcia, 2008. 132 págs.

Cordone, Gabriela. *El cuerpo presente. Texto y cuerpo en el último teatro español (1980-2004)*. Lausanne: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, Hispánica Helvética, 18. 2008. 471 págs.

Cornago Bernal, Óscar. *Éticas del cuerpo: Juan Domínguez, Marta Galán, Fernando Renjifo*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2008. 382 págs.

Díez-Canedo, Enrique. *El teatro y sus enemigos. El teatro español de su tiempo (artículos de crítica teatral)*. Estudio, edición y notas de Gregorio Torres Nebrera. Mérida: Editorial Regional de Extremadura, 2008. 469 págs.

Doménech, Fernando, ed. *Teatro Español (Homenaje a Ricardo Doménech)*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2008. 508 págs. (Incluye los siguientes trabajos relacionados con el teatro español del siglo XX y XXI: Sección 3, Valle-Inclán. "El teatro impuro: el carácter intergenérico del esperpento", por Dru Dougherty, 91-99; "La escena X de *Luces de Bohemia*", por Jesús Rubio Jiménez, 101-13; "Las escenas de crueldad de Valle-Inclán: prerrafaelismo literario, por Julio E. Checa Puerta, 115-25; "El patrono de más negra entraña (Valle-Inclán contra los gachupines)", por Fernando Doménech Rico, 127-34; "Caracterización y onomástica en la *Farsa y licencia de la Reina Castiza*", por Luis T. González del Valle, 141-44; "Tríadas en el teatro de Valle-Inclán, por Robert Lima, 145-51; "Ramón del Valle-Inclán: su relación con el Ateneo de Madrid", por José Luis Abellán, 153-59; "Sobre la recepción de Valle-Inclán en Francia", por Margarita Santos

Saz, 161-71. Sección 4, Federico García Lorca. "Lorca y el auto *La vida es sueño* de Calderón", por Fernando Plata, 175-83; "García Lorca y el azogue de los espejos", por Francisco Gutiérrez Carbajo, 185-95; "Te tomo la palabra, Federico", por Ignacio Amestoy, 197-208. Sección 5, República y Exilio. "*Los hijos de la piedra* de Miguel Hernández: su dimensión autobiográfica", por Eutimio Martín, 211-16; "Ricardo Doménech, Max Aub y el exilio teatral republicano de 1939", por Manuel Aznar Soler, 217-26; "Nombres propios del exilio teatral español: Max Aub y Rafael Alberti", por José Monleón, 227-42; "El teatro de Max Aub: un fantasma de papel", por Jerónimo López Mozo, 243-51; "Un texto de Casona sobre sus primeros pasos en el exilio", por Antonio Fernández Insuela, 253-64; "Alvaro Araúz y su retablo dramático de la guerra y el exilio", por José Paulino Ayuso, 265-78; "Los puntos sobre las íes", por José Ricardo Morales, 279-82. Sección 6, Antonio Buero Vallejo. "El expediente carcelario de Antonio Buero Vallejo", por Mariano de Paco, 285-89; "Sentido trágico en *El concierto de San Ovidio*, de Antonio Buero Vallejo, por Francisco Javier Díez de Revenga, 291-96; "Antonio Buero Vallejo, autor posmoderno. El ejemplo de *Misión al pueblo desierto*, por John P. Gabriele, 297-308; "Tres personajes clave de Buero Vallejo", por Martha T. Halsey, 309-19; "Sobre los 'efectos de inmersión' en el teatro de Buero Vallejo", por José Luis García Barrientos, 321-30. Sección 7, Temática abierta. "La mirada del extraño", por Ignacio García May, 333-40; "Documentos sobre los profesores de las enseñanzas teatrales del Conservatorio Nacional de Música y Declamación (1931-1939)", por Guadalupe Soria Tomás y Eduardo Pérez-Rasilla, 389-401; "El Festival Cero de Donostia o el espíritu del Odeón", por José Ángel Ascunce Arrieta y Mari Karmen Gil Fombellida, 411-28; "Gender Mainstreaming (Transversalidad en medidas de género): un reto para el teatro español en el marco de la creación en un espacio cultural europeo", por María Francisca Vilches de Frutos, 441-48).

Foguet i Boreu, Francesc y Manuel Aznar Soler, coords. *Teatre en temps de guerra i revolució (1936-1939)*. Lleida: Punctum, 2008. 201 págs. (Textos de la exposición).

Fuster del Alcázar, Enrique. *Teatro y literatura*. Madrid: Legados Ediciones, 2008. 188 págs.

Herreras, Enrique y David Rodríguez. *La casa de los obreros y el Teatro Talía: cien años de teatro valenciano*. Valencia: Teatres de la Generalitat Valenciana, 2008. 231 págs.

_____, y Rosa Molero, eds. *Visiones y revisiones sobre el teatro del siglo XXI*. Alzira: Asociación Cultural La Tarumba Teatre y Ayuntamiento de Alzira, 2008. 215 págs. (Incluye los siguientes trabajos: "Introducción: distintas miradas al teatro del siglo XXI, por Enrique Herreras y Rosa Molero, 17-30; "Expectativas temáticas y formales para el teatro del siglo XXI", por Eduardo Pérez-Rasilla, 31-57; "El