

Book Reviews

Morris, Robert J. *The Contemporary Peruvian Theatre*. Graduate Studies No. 15. Lubbock, Texas: Texas Tech Press, 1977. 98 pp. \$6.00.

Robert J. Morris is a recognized critic of the contemporary Peruvian theatre, which is the subject of his latest book. Not only has Professor Morris written a doctoral dissertation on the explosive 1946-66 period of Peruvian theatre, he is the author of six articles related to the same topic. The knowledge and depth which Morris displays in his book is best seen through his clarity of purpose, his succinct analysis of drama and his important observations of the works of fourteen playwrights, their place in the Peruvian theatre, and their contributions to the development of an active national theatre in the 30 years since 1946. The most attractive feature of this book is the effective synthesis of a well-defined historical perspective with brief yet detailed literary analysis of more than 40 plays, a convincing combination of critical elements which, in my opinion, presents an excellent and scholarly study, worthy of merit and future study by students of Latin American literature.

The format of *The Contemporary Peruvian Theatre* is derived directly from the basic tenet that "during the past three decades, the Peruvian theatre has been characterized by a sustained search for excellence and a constant renewal of its standards and goals" (p. 13); hence, the book is broken down into the following divisions: Preface, Introduction, Renaissance of the New Theatre, The Reality of Renewal: Part I, The Reality of Renewal: Part II, and a Bibliography. The Preface states the purpose of the book, which is to study the works of a selected group of writers whose contribution to Peruvian theatre since 1946 has produced certain impact on the direction this national theatre has ultimately taken.

The Introduction serves to highlight the period in question (since World War II) by presenting a brief 100-year historical overview of the Peruvian theatre prior to that time, a period which the author considers mediocre at best. Most critics today agree that the Latin American theatre in general began to flourish after World War II. It is not surprising, then, that Morris pinpoints the historical beginning of the present renaissance of Peruvian theatre to three plays, *Esa luna que empieza* (1946) by Percy Gibson Parra, *Don Quijote* (1946) by Juan Ríos, and *Amor, gran laberinto* (1947) by Sebastián Salazar Bondy. Soon thereafter theatrical groups were formed and literary contests were established. From this time on, more plays became characteristically universal, psychological, and poetic. The treatment of these initial plays and then others by Ríos and Salazar demon-

strate Morris' acute sense of literary criticism and analysis. Morris does not hesitate to show, while examining the plays in his book, both the merits and flaws of these works. Through his detailed insights we are shown the major themes and motifs running through the works of each writer. The author also describes, among other things, characterization, the elements of myth, the use of time, the importance of verse and prose, the use of dialogue and language, and structural elements. The author is adept at presenting a clear and concise picture of a writer's output and/or a particular literary period. In fact, Morris is even careful to bring out the importance of the public's reaction to the plays. Since he has researched this aspect of theatre history, Morris supports even further his analytical findings.

The author goes on to determine that by the early 1950's Peruvian theatre was generally characterized by poetic expressions of human values, the use of suggestion and symbol, and a certain preference by writers for monologue and short pieces. Curiously, however, as the author proceeds to show the development of a search for excellence and renewed standards and goals for a national theatre in Peru, it is necessary for him to single out a few individuals who, ultimately, have determined the direction and sophistication of Peruvian theatre since World War II. For example, the impact left by Sebastián Salazar Bondy through the fifties and to his death in 1965 can only be matched in a minor parallel sense by Ríos' production and popularity, or by an occasional single play of a spectacular nature written by a dramatist of less importance. Salazar Bondy was not only a dramatist but also a counselor, director, and producer. In fact, as Morris seeks to define the nature of this search for excellence in Peruvian theatre, we begin to see that even though Salazar was probably one of Peru's most talented playwrights, no one since his death in 1965 "has been able to challenge or equal his achievements as a dramatist" (p. 40). To be sure, Salazar's influence is well documented in Morris' book, proving what the author himself finally determined from his research: "Peruvian theatre since 1946 is best described as a personal effort. As the results of this study indicate, there have been no national or predominant trends or schools that warrant thematic or subject matter groupings of either authors or works" (p. 6).

It is not difficult, then, to align the stages of Salazar's literary career that Morris neatly develops to the stages of Peruvian theatre development from 1946 to the present. Morris sees basically three periods, the first initiating the renaissance with Gibson, Ríos, and Salazar, and continuing into the late 1950's with the growing popularity of successive works by the latter two writers. The chapter entitled "The Reality of Renewal: Part I," indicates that a new dimension was added to the book's basic tenet when, in 1958, a single play, *Collacocha* by Enrique Solari Swayne, surfaced to spark not only new interest in theatre but also to stimulate a sense of pride and accomplishment in play writing. Unfortunately, a number of critics have not seen this play in a very favorable critical light, and it might seem dubious to them to give so much emphasis to *Collacocha* when determining critical periods of national theatre development. In any case, Morris is on the right track and, according to his perspective, a climax in the renewal process was reached from 1958 to 1960. As a result, three writers—Jiménez Borja, Juan Rivera Saavedra, and Elena Portocarrero—emerged in the early

1960's whose common denominator was essentially a dedication to renovation.

Just as 1958 was a key year, 1965 has been singled out for many reasons. The year when Salazar dies, the year of an abundance of theatre groups, the year of a greater number of playwrights, works, and more opportunities, 1965 marks the end of the second phase of renewal. In order to best describe the period since 1965, Morris analyzes the drama of Julio Ortega, Alonso Alegría, Víctor Zavala Cataño, and Sara Joffré. Although these playwrights are innovators and nonconformists, they share the common goal of revitalizing national theatre through plays that are universal in design and appeal. The author of *The Contemporary Peruvian Theatre* judges two plays—*El cruce sobre el Niágara* (1969) by Alonso Alegría and *Historia de los tocadores de tambor* (1966) by Sara Joffré—to be perhaps the most significant dramas produced recently in Peru. The guiding principles for the four playwrights are brevity and poetic subjectivity. As a result, their plays show how for the first time brevity, universality, and poetic sensitivity have been combined with any success in the Peruvian theatre. Furthermore, these new dramatists have developed “in a logical fashion, one which is representative of the universally accepted norms in the theatre” (p. 62). Morris concludes that the most significant advances in the three decades of renovation since 1946 have been made in the third or latter stage, that is, since 1965.

Unfortunately, however, the future does not look bright. Of the four playwrights studied for their importance and contribution to this latter phase, Joffré dedicates most of her time to directing theatrical groups and has not written a play since 1970. Zavala's *teatro campesino* whose initial impact in the late 1960's was considerable in the rural areas, still lacks cosmopolitan appeal. Alonso Alegría's third play, *El terno blanco*, is long overdue (he is a professional artist and administrator). And, finally, Julio Ortega now resides in the United States, where he also pursues a career in teaching and scholarly research. Whatever the future may hold, Morris has effectively skirted the danger of making predictions. In the meantime, Robert Morris is to be commended for not only providing valuable insights to several contemporary Peruvian plays but also for presenting a convincing historical perspective that serves to demonstrate a slow but steady growth toward excellence in the national theatre of Peru today.

Dick Gerdes
University of New Mexico

Charles R. Pilditch. *René Marqués: A Study of His Fiction*. New York: Plus Ultra Educational Publishers, n.d. 243 pp.

René Marqués is indisputably Puerto Rico's number one writer. The recipient of numerous awards for short stories, plays, essays and novels, he has distinguished himself above everything else as a playwright. His dramatic production thus far of fourteen plays and one pantomime forms the most extensive corpus of any of his literary endeavors and is chiefly responsible for his literary reputation outside of Puerto Rico. Critical comment on Marqués' work in the form of reviews, articles and dissertations has been favorable and relatively frequent since the late 1950s. Charles R. Pilditch, emphasizing drama, wrote the first

longer study, his dissertation, on René Marqués. A revised version of this study is the book at hand, inaccurately subtitled *A Study of His Fiction*.

When students of literature are able to finally consult a book—the long awaited first book on a contemporary writer—, they expect to find critical and bibliographical information that is reasonably current and complete. Unfortunately, they will be disappointed by Pilditch's book. Although he makes the claim in his preface that the study will treat Marqués' literary production from the years 1948-1976, he covers in five of six chapters only two collections of short stories, eight plays and a pantomime, and one novel, which constitute Marqués' literary output for the period 1948-1960. In a final chapter of less than six pages he deals summarily with an equally large body of works published by Marqués since 1960: seven plays, one novel, two collections of old and new short stories, and a few miscellaneous items. The bibliography provided at the end of the book is similarly incomplete, listing only the books and articles cited in the text.

The text itself is divided into the six aforementioned chapters and a half-page conclusion. The first chapter deals with the short stories in *Otro día nuestro* and *Una ciudad llamada San Juan*. The next three chapters discuss three plays each, representing the "beginnings," the "maturity" and the "later stages" of Marqués' development as dramatist, and include in chronological sequence all the plays and one pantomime published between 1948-1960, from *El hombre y sus sueños* to *La casa sin reloj*. Thus two of Marqués major plays, *Los soles truncos* and *Un niño azul para esa sombra*, are treated in Chapter IV. Chapter V deals with the novel *La víspera del hombre*, while the disproportionately short Chapter VI forms a sort of appendix mentioning the "more recent works." I have not stopped to comment on the content of each chapter individually because there is an exhausting sameness to Pilditch's approach to his subject matter. This approach, which only perfunctorily recognizes genre distinction, consists of a detailed recounting of each "story" accompanied by explanations of its meaning which emphasize the works' reference to Puerto Rico's socio-political situation. Pilditch's discussions are generously punctuated with quotations from the text, while the final evaluation is frequently a statement by a critical authority. On the whole, the work lacks the self-assurance and critical perspicacity of a mature scholar.

While Pilditch gives correct and clear explanations of the works and provides much useful, though not previously inaccessible, information on Puerto Rico, the reading of his book is a tedious experience at best. An informed and perceptive reader can benefit little from it, for the author fails to address himself to questions fundamental to literary evaluation. His retelling of the literary work from beginning to end is even too simplistic an approach for the beginning student in need of critical models. Finally, the book may serve those uninitiated readers who want to know something about Marqués and Puerto Rico. This country's destiny, as Pilditch correctly and convincingly establishes in his analysis, is an urgent and continuing concern in Marqués' writings. On the other hand,

readers interested in Marqués as a literary artist and a writer who transcends his nationalist preoccupations will have to await a more definitive study.

Tamara Holzapfel
The University of New Mexico

Garzón Céspedes, Francisco. *El teatro latinoamericano de creación colectiva*. Recopilación de textos. La Habana: Casa de Las Américas, 1978. Serie Valoración Múltiple. 570 pp.

Francisco Garzón Céspedes, el compilador de este importante volumen sobre el teatro colectivo, dice en el prólogo que en el movimiento teatral latinoamericano actual hay dos corrientes: el teatro de observación, que es el tradicional, y el teatro de participación, que es el colectivo.

Esta colección de artículos trae, desde el punto de vista informativo y crítico lo que hay de definitivo y completo sobre el teatro de creación colectiva: artículos de Carlos José Reyes (Colombia), Atahualpa del Cioppo (Uruguay), Alberto Villagómez (Perú), Rine Leal (Cuba), Eduardo Vásquez Pérez (Cuba), Adolfo Gutkin (Argentina); una entrevista que Carlos Espinosa Domínguez hizo a Manuel Galich, dramaturgo guatemalteco y editor de la revista de teatro latinoamericano *Conjunto* (de la Casa de Las Américas); un debate sobre el teatro de creación colectiva con María Escudero, Alonso Alegría y Manuel Galich; y testimonios de varios directores de teatro colectivo, como Betita Martínez, María Luisa Cresta de Leguizamón y otros.

En el prólogo, Francisco Garzón Céspedes sitúa la aparición del teatro de creación colectiva en la América Latina en la segunda mitad de la década del sesenta. Dice también que la creación colectiva en el teatro no tiene el significado de un estilo nuevo sino de un conjunto de métodos de trabajo.

Betita Martínez nos ofrece en su artículo, "La creación colectiva de una imagen mucho más amplia, objetiva y comprometida con el pueblo," incluido en el libro, una sinopsis de los métodos de creación colectiva, así como los pasos a seguir para lograr una buena participación popular. Su trabajo es una de las mejores contribuciones al libro por la utilidad que presta a los directores de teatro que se interesen en adoptar el método colectivo. Además pone suficientemente clara la división y la diferencia entre el teatro convencional y el teatro de creación colectiva:

"El teatro convencional (teatro de creación individual) produce una conciencia dócil, la mentalidad del empleado, en los miembros. En otras palabras, el teatro convencional es un microcosmo de la sociedad capitalista y tiene carácter de clase.

"El teatro de la creación colectiva transforma a los miembros en agresivos sujetos de acción. No permite que ellos se encierren en su propia perspectiva, en su propia ideología. Aquí se induce el diálogo, la crítica y la autocritica. Entonces conviene repetir que la creación colectiva es una arma ideológica muy fuerte porque prepara el ambiente para el crecimiento de la conciencia de clase y la mentalidad de la clase obrera" (pp. 375-6).

Otro de los trabajos importantes compilados en el volumen es el testimonio de

Augusto Boal, dramaturgo y director de teatro brasileño, sobre la labor de alfabetización que hizo en Perú, utilizando el proceso teatral y el método desarrollado por otro ideólogo revolucionario brasileño, Paulo Freire.

Teresinka Pereira
University of Colorado

Instituto Boliviano de Cultura. *Teatro boliviano*. La Paz: Empresa Editora Universo, 1977.

En 1976 el Departamento de Teatro del Instituto Boliviano de Cultura llamó a su primer "Concurso de Obras Teatrales en un Acto," en el que compitieron dieciséis concursantes. El Jurado Calificador adjudicó el primer premio a Aida Castellanos y dos segundos premios a Zenobio Calizaya y Luis Llanos. Cabe decir aquí que, según costumbre en varios países hispanoamericanos, los autores presentaron sus obras bajo seudónimo y sus verdaderos nombres no fueron conocidos por el jurado hasta después de la adjudicación de premios.

El primer premio, concedido a *Jugando a soñar*, de "Gleba" (seudónimo de Aida Castellanos), es un galardón bien merecido. Contiene una trama sencilla, en un solo acto y escena, que demuestra que las aspiraciones idealistas de los jóvenes de la clase burguesa son derrotadas por el egoísmo y el materialismo de los adultos de la familia. El drama hace además alusiones muy directas al presente régimen militar boliviano. La obra termina con la disolución de un grupo de jóvenes idealistas, que seguirán luchando, cada uno solo y en condiciones muy adversas, por un ideal humanitario. Para subrayar el casi fracaso de estas aspiraciones, Blanca, la más idealista del grupo y enferma, da término al drama ensayando la "danza de la muerte."

Los otros dos dramas que compartieron el segundo premio son, en mi opinión, desiguales. *La leyenda de Supaycalle*, de "Toledano" (seudónimo de Luis Llanos), prácticamente no contiene trama. Es solamente la descripción de un pasaje de la vida de amoríos y aventuras de un personaje histórico de La Paz colonial, el corregidor don Lugo de Ayala. Tiene una escenificación nostálgica, de indudable atracción para el público paceño, y de poco interés para el exterior. Diferente es el otro drama, *Dad al César lo que es del César y a Dios lo que es de Dios*, de "Julio Obrero" (seudónimo de Zenobio Calizaya). Continúa este drama la ya centenaria tradición hispanoamericana de la literatura de protesta social, sólo que en este caso su vehemente denuncia va dirigida contra Dios y un Cielo sordos a los sufrimientos de los pobres del mundo. Manuel, minero, que por su miseria endémica ha tenido que robar para alimentar a sus hijos, es sumariamente juzgado por la justicia divina y condenado al infierno. Manuel se rebela y ataca a San Pedro, quien le ha comunicado la sentencia final. El drama termina con un reto del minero a Dios: ". . . hagan otra Biblia que hable de mineros y entonces me darán el verdadero juicio" (p. 47). El drama, de por sí gráfico y violento, termina por desgracia con toques melodramáticos que arruinan su efecto.

La trama de las tres obras de este libro es realista, sencilla y rectilínea, aunque *Dad al César . . .* es algo más compleja. Contiene un prólogo, un acto y un epílogo, cada uno con varias escenas. En una de éstas, el autor usó de la retro-

spección o "flashback," como también de un simbolismo elemental (el nombre "Manuel" para el pobre minero, por ejemplo, deja claro quién es el verdadero Cristo en la historia de la humanidad). Los tres dramas pueden llamarse universales, pues por su temática y su habla podrían representar a cualquier gente o pueblo del mundo.

Este primer concurso de teatro en un acto del Instituto Boliviano de Cultura debe haber dejado una sensación de satisfacción entre quienes lo organizaron. La obra de Luis Llanos es en mi opinión solamente discreta, pero las otras dos son de cierta calidad y, tratándose de obras primerizas de sus autores, auguran bien para el teatro boliviano del futuro. Cabe esperar que el Instituto continúe sus concursos, para que nos ofrezca un teatro nacional, si no de alta calidad y elegancia al principio, sí emotivo, variado y vital, como éste de su primer encuentro.

Evelio Echevarría
Colorado State University

The Center for Inter-American Relations
is pleased to announce that
The Puerto Rican Vanguard Theatre Group

TALLER TEATRO BONDO

will be in the United States from October 25-December 1, 1978
presenting 3 plays in Spanish:

1. *Esquisofrenia puertorricensis* by Papo Márquez
 2. *Los 3 asesinatos crapulosos, bongo, pongo, mongo* by Rodolfo Santana
 3. *El juego de la trampa o el juicio de la tranca* by Antonio Rosario Quiles
- Dates, time and places of performances to be announced

* * * *

Director Jorge Rodríguez and actor-dramatist Papo Márquez will be available for lectures (in English or Spanish) on Contemporary Theatre in Puerto Rico and Latin America.

If you are interested in inviting TALLER TEATRO BONDO and/or Señores Rodríguez and Márquez to visit your institution, please contact:

Professor Gloria Waldman
315 Ave. C.
New York, New York 10009
Telephone: (212) 475-1863

IV Sesión Mundial del Teatro de las Naciones

En el mes de julio se realizó en Caracas la IV Sesión Mundial del Teatro de las Naciones, organizado por el Centro Venezolano del ITI, conjuntamente con el Consejo Nacional de la Cultura (CONAC) y el Ateneo de Caracas. Al festival asistieron 52 compañías de 30 países (incluyendo a Venezuela), así como 200 invitados especiales provenientes de todos los continentes.

En el marco de esta IV Sesión, se destacó la vasta programación de los Eventos Especiales, planificados y realizados por el Centro Venezolano del ITI: cuatro coloquios de una duración total de quince días, con participación de treinta países; una exposición mundial de teatro con participación de trece países; una muestra de "teatro en el cine" con algunas de las más importantes experiencias teatrales del mundo; una muestra de teatro en *videotape* con los mejores trabajos realizados por Peter Stein; un taller teórico-práctico sobre la teoría de Stanislavsky y otro sobre Brecht; y un taller sobre Teatro de Búsqueda (el actor en busca de su identidad) que se está realizando en estos meses dirigido por Sylvain Corthay, compañero de trabajo por muchos años de Peter Brook.

El Centro Venezolano del ITI, encargado en 1977 de la presidencia del Comité Permanente de Teatro del Tercer Mundo, se propone organizar un Centro Internacional de Información Teatral (CIIT) que facilitaría especialmente a los países del Tercer Mundo romper con su aislamiento en cuanto a los acontecimientos del teatro mundial. El CIIT tendrá como medio de divulgación dos boletines: el primero, en español, recopilará los acontecimientos más importantes de la escena internacional para su difusión en los países de habla hispana; el segundo, en francés, divulgará en el exterior todo lo concerniente al teatro de Venezuela y América Latina en general.

Para este fin el Centro Venezolano del ITI solicita colaboración, como es el envío de artículos de prensa, revistas, fichas técnicas, fotos, programas, direcciones, curriculums, etc. Favor dirigir envíos a esta dirección: Centro Venezolano del ITI, Apartado 51-456, Caracas 105, Venezuela.

Herman Lejter
*Secretario General del Centro
Venezolano del ITI*

Special Theatre Issue of *Texto Crítico*

Texto Crítico, Año IV, No. 10 (mayo-agosto 1978)

Director: Jorge Ruffinelli

Donald L. Shaw, "La técnica dramática en *El gesticulador* de Usigli"

Margaret Sayers Peden, "Emilio Carballido: *Fotografía en la playa*"

Tamara Holzapfel, "Vicente Leñero: El teatro como institución moral"

George Woodyard, "Villegas: La experimentación con la forma"

Jacqueline Eyring Bixler, "Zoon Theatrykon: Héctor Azar y la búsqueda teatral"

Sandra M. Cypess, "¿Alguien ha oído hablar de ellas?" (Una revisión de las dramaturgas mexicanas)

Juan Bruce-Novoa, "El teatro campesino de Luis Valdez"

Pedro Bravo-Elizondo, "*Ranquil* y *Los que van quedando en el camino*"

René de Costa, "*Stéfano* de Discépolo: El humor negro en el grotesco criollo"

Gerardo Luzuriaga, "Las máscaras de la crueldad en el teatro de Roberto Arlt"

Leon F. Lyday, "La vida es una samba" (*Dr. Getulio, Sua Vida e Sua Gloria*, de Dias Gomes y Ferreira Gullar)

Erminio G. Neglia, "El hecho teatral contemporáneo en América Latina"

Robert J. Morris, "Las tres últimas décadas del teatro peruano"

Francisco Beverido D., "Teatro en el teatro: Dos casos cubanos"

L. Howard Quackenbush, "Albee y el teatro hispanoamericano del absurdo"

Angélica Prieto, "Los autores hablan: Azar, Leñero y Villegas"

Precio por ejemplar: US \$4.00

Suscripción anual: US \$11.00 (Tres números)

Apartado Postal 369, Xalapa, Veracruz, México

Caracas '78: Teatro de las Naciones

GENEVIÈVE ROZENTAL

Elegir a Caracas como sede de la 4ª sesión del Teatro de las Naciones, que siempre se verificara en Europa, era un desafío a los venezolanos. Así lo interpretó el Presidente de la República, que manifestó un interés que rara vez conceden los jefes de Estado al teatro. Además de presenciar las funciones de apertura y clausura, con las cuales ni los mexicanos ni los españoles le añadieron gloria a la memoria de Valle Inclán con sus montajes convencionales, el Presidente recibió un espectáculo en su residencia.

Aprovechando la presencia de excelentes actrices y cantantes, Carlos Jiménez compuso un recorrido por la América Latina de las mujeres y de los negros. Se aplaudieron, entre otras, a la uruguaya Dahd Sfeir que tomó sus riesgos denunciando injusticias y opresiones; a la colombiana Fanny Mickey, de rico temperamento cómico; a la argentina Cipe Lincovsky, capaz de pasar del desparpajo callejero a la frivolidad refinada muy clase alta o a la tragedia. A América Alonso le tocó ilustrar la chispa nacional, mezclada de emoción, con un poema de Aquiles Nazoa, y al teatro negro de Barlovento dar testimonio de la vitalidad de la cultura negra en Venezuela.

En ese período preelectoral, los venezolanos disfrutaron en sus pantallas de televisión del espectáculo integral y del discurso del amo de la *Casona* a favor de la libertad y del teatro. Desafío para Venezuela, también era ese festival un desafío de América Latina a las metrópolis culturales tradicionales.

No más que un mes antes se había celebrado en París el primer coloquio universitario dedicado en Francia, quizás en Europa, al teatro latinoamericano—respuesta a Roger Callois que había declarado: “El teatro latinoamericano no existe.” En 1978, sí hay que hacerse cargo; existe tal teatro y Caracas se está volviendo su capital, no por abrigar la vanguardia de los movimientos dramáticos, sino por ser lugar de encuentro y de libre palabra.

Desde 1972, el Teatro de las Naciones ya no es un festival donde cada país presenta los espectáculos que le parecen más aptos para reforzar su prestigio,

sino un centro internacional de investigación, de creación, de confrontación y de formación. Para cumplir con tales requisitos—y se ha cumplido con todos—, cuatro equipos, en principio coordinados, patrocinados por el Instituto Internacional de Teatro, han preparado sus programas. El Festival propiamente dicho con sus 32 grupos, además de los 13 venezolanos, dependía conjuntamente de dos entidades: el CONAC estatal y el Ateneo, asociación que organizó los tres festivales anteriores.

La programación del “Tercer Rostro” reunía espectáculos de investigación, “one man or woman shows,” talleres y conferencias de acuerdo con los objetivos de formación integral del teatrista que se ha fijado el CELCIT (Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatrales). Los tres rostros del actor son el suyo, el maquillaje y la máscara. Por fin, los acontecimientos especiales: grandes coloquios, talleres de larga duración, proyecciones de películas. Estos estaban a cargo de un reducido equipo reunido alrededor de Nelly Garzón y Humberto Orsini. Y no hay que olvidar la exposición: El Gran Teatro del Mundo. Se le ofrecía al visitante un recorrido fotográfico, amenizado por algunos trajes del teatro venezolano desde la colonia hasta la última temporada, las máscaras de Donato Sartori, heredero de la tradición de la Commedia dell’Arte, las marionetas de encajes de cuero del teatro griego de sombras, una muestra dedicada a Brecht, con maquetas de escenografía, trajes, carteles, etc., una mediocre colección fotográfica del teatro húngaro y una presentación de Valle Inclán, clara, bien compuesta y dispuesta por Ricard Salvat.

Como todo festival maduro, ha tenido éste su manifestación “off,” ilustración de los descontentos de ciertos venezolanos de que se invirtiera un dineral en un evento internacional, cuando se dejaban sin solucionar las dificultades locales y una escuela de actuación sin equipar. Reuniendo grupos aficionados y de teatro en la calle, resultó muy diferente de las muestras “off” que se suelen improvisar en Europa a base de iniciativas y riesgos financieros de cada grupo. Se verificó en una sala normalmente equipada, de manera coordinada y, según parece, con cierto apoyo oficial.

El Festival tuvo sus estrellas y sus descubrimientos, pero ninguna revelación mayor y ninguna tendencia dominante. En cuanto a los experimentos, nada nuevo. Parece que la vanguardia está en la resaca, buscando en todas partes nueva ola. Han triunfado los polacos del grupo Cricot II dirigido por Tadeusz Kantor con *La clase muerta*, una obra fascinante sobre la niñez, el envejecimiento y la muerte, creada a base de imágenes tan conmovedoras como sencillas, que han impresionado ya a muchos públicos en el mundo. Otros grupos ya aplaudidos en varios países, como el Khathakali de la India meridional, el Bread and Puppet con Juana de Arcos, la Mamma de Nueva York con *El arquitecto y el emperador de Asiria* de Arrabal, bien montado por Tom O’Horgan con los excepcionales actores que requiere este texto, y *Ubu rey*, dirigido por Peter Brook, tuvieron merecido éxito.

El público derrumbó puertas y barreras, invadiendo hasta los escenarios, sentándose en el suelo o quedando de pie durante horas. ¡Era más útil saber repartir codazos y patadas que tener boleto! Desgraciadamente, este simpático entusiasmo desapareció al finalizar el acontecimiento, y pocos días después del

Festival, se podían ver en salas medio vacías algunos de los mismos espectáculos contratados por la empresaria Conchita Obach.

Uno de éstos, *Flowers*, del grupo inglés de Lindsay Kemp, impresionó por su perfección profesional. Inspirado por *Nuestra Señora de las Flores* de Genet, este baile o pantomima, ya que no pronuncian una palabra los actores, se resiste como el libro a toda clasificación. Es un armonioso rompecabezas cuyas piezas pertenecen a todos los géneros, a todos los estilos de dirección teatral, mezclando lo comercial o lo trivial con lo más refinado. El mismo L. Kemp interpreta a Divina. Cuando no baila con frenesí, su actuación es de calculada lentitud. El menor parpadeo suyo es significativo. Hace pensar en los actores del No, capaces de parecer más femeninos que la mujer más coqueta.

La parte folklórica del Festival les correspondió a los músicos africanos de Mali y Niger, ya que Amin Dada no permitió salir a los de Uganda. También se aplaudió a los miembros de una tribu de la selva oriental del Ecuador, algo desconcertados ante un público internacional, y sobre todo a la prodigiosa Diablada de Oruro. Hay que imaginar a más de 200 hombres, bailando en las calles de una capital moderna, con sus faldas o sus capas de raso, ribeteadas de oro y sus grandes máscaras cornudas, de ojos saltones y vivos colores. En Oruro, la procesión satánica acaba inclinándose a los pies de la Virgen del Socavón, protectora de los mineros. En Caracas, terminó de modo inesperado; un avión militar vino de Bolivia a recoger a los diablos a toda prisa. El día siguiente, se verificaban allá las elecciones y nadie podía saber entonces que 220 votos más o menos no iban a tener la menor importancia.

Se relaciona con el folklore la representación del *Güegüense*, única comedia en idioma náhuatl que nos ha llegado del siglo XVI. Ricamente ataviados con mantos y tocados de plumas, pectorales y brazaletes de tobillos y muñecas, unos campesinos nicaragüenses dieron el espectáculo simbólico y grave del encuentro con sus raíces, su identidad y su dignidad. Desgraciadamente, resultó bastante monótono, ya que por respeto fiel a un texto lleno de reiteraciones no se ha sacado todo el partido posible teniendo en cuenta el público contemporáneo.

Para quienes ignoran la labor ininterrumpida del ICTUS en Santiago de Chile desde hace 22 años, *¿Cuántos años tiene un día?* fue la sorpresa latinoamericana del Festival. Se trata de una creación colectiva sobre la situación actual de los creadores y la tentación del exilio voluntario. Parece ser exactamente el espectáculo catártico que necesitan hoy los chilenos: un planteo claro de la vida que llevan; la ocasión de desafiar colectivamente a las autoridades y de compartir tan sólo para dos horas cierto riesgo; una respuesta a los que sueñan en irse—"Un hombre sin raíces es como un país sin historia"; y para los que ni sueñan, el consuelo de sentirse heroicos—"Por muy poco que se pueda hacer, hay que hacerlo, porque nadie lo va a hacer por ti." Además de ser conmovedora y de gran valentía, la obra rezuma este humor, propio de los pueblos oprimidos que tratan de conjurar miedos y sufrimientos por la risa.

En una planta de televisión, un equipo trata de grabar una imposible emisión. A cada rato, surgen problemas de censura, trabas administrativas y amenazas sobre los periodistas. Uno de ellos, que regresa de Europa, para donde salió hace años a hacer carrera, echa sobre este mundo la mirada ingenua del que aterriza al planeta del miedo.

Los medios técnicos se ven usados de modo discreto, al servicio del drama. Nos proyectan los *video tapes* filmados por los reporteros del canal: encuestas anodinas en el hipódromo, el mercado, y el aeropuerto, que nos demuestran cómo todo de repente se vuelve "subversivo." Los actores interpretan sus papeles con total identificación; están haciendo su sicodrama, noche tras noche, desde seis meses en Santiago. ¡Ojalá les dejen seguir haciéndolo!

En el coloquio que se dedicó al tema, la creación colectiva resultó ser forma privilegiada del teatro revolucionario: la que, en teoría por lo menos, desmorona las jerarquías así como la división de trabajo y estatuto entre creadores e intérpretes; la que no necesita los circuitos capitalistas de producción; la que permite asociar a la población a la elaboración de un espectáculo, y, por fin, la que suple la falta de textos populares.

El trabajo del Teatro del Escambray de Cuba ilustra estos principios. Unos teatristas que comparten la vida de una comunidad campesina elaboran sus creaciones colectivas a partir de encuestas y observaciones. Han puesto el teatro al servicio de la Revolución y cuidan la calidad estética en la medida en que es imprescindible para lograr eficacia. No valen nuestros criterios para unas obras que no se nos destinan. Habría que verlas en medio de su público. Por lo menos, hay que imaginarlo y abstraerse del ambiente internacional, sin lo cual incurriríamos en los juicios someros de quienes no han visto en *Ramona*, obra sobre el machismo, sino un melodrama, cuya heroína se salva gracias a la Revolución de un alud de desgracias. Otra valoración superficial fue el entusiasmo de principio de una parte del público por cuanto procedía de Cuba. Algunos lamentaron que no fueran los mismos campesinos que habían proporcionado el material de la obra a los que la interpretarían, subrayando cuánto profesionalismo aparecía en el montaje; paralelismo sugerido por escenas casi simultáneas entre la pelea de gallos y la violación de Ramona; la Revolución sugerida por el derrumbe de la tela que enmarca el área escénica y luego su reconstrucción; el desdoblamiento de Ramona en dos actrices, etc. . . . Otros, por lo contrario lo tacharon todo de simple, afirmando que esos intelectuales les estaban dando clases elementales a su público, considerándolo incapaz de entender complejidades. ¿Qué concluir de tantas divergencias? *Ramona* es un espectáculo honesto, cuidadosamente realizado, aunque sin hallazgos escénicos o estéticos deslumbrantes. Plantea con toda claridad el problema del derecho a la autonomía y a la felicidad de una mujer tradicionalmente sacrificada. Será por supuesto buena base de foro para después de las funciones.

Con los mismos planteos políticos, en un país de democracia autoritaria, la Candelaria de Colombia da el ejemplo de un teatro popular sin la menor simplificación, de un teatro pobre pero imaginativo que siempre encuentra los recursos técnicos adecuados: escenografías transformables, vestuario simbólico, cambios a la vista. El grupo ha ido perfeccionando su método a lo largo de cuatro creaciones colectivas y presenta montajes brechtianos en los que cada detalle ha sido analizado y colocado respecto al sentido general y a las relaciones dialécticas de todos los componentes de la obra.

Los 10 días que estremecieron el mundo despertó menos entusiasmo que su realización anterior, *Guadalupe, años sin cuenta*. Quizás porque la historia soviética aparece lejana de los colombianos a pesar del hallazgo de crear un

paralelismo entre Kerensky y el director del grupo teatral. A Santiago García, que además de director sabemos es un gran actor, le toca un papel de payaso que nos salva del aburrimiento, introduciendo en tanto raciocinio histórico, la dimensión del humor, del hombre que sufre y ríe de sí mismo.

La falla de las mejores creaciones colectivas, hasta el momento, radica en eso que, hablando un discurso homologado, casi no se dirigen al subconsciente o a la imaginación del espectador. No dicen más de lo que se ha querido obviamente significar.

O por el otro lado, los que se dedican a sugerir producen retoños de la vanguardia de los años 60, como esos *Funerales de la Mamá Grande* presentados por unos latinoamericanos radicados en Holanda. Pretenden oponer el poder abstracto que deshumaniza y aprisiona a los ciudadanos con el poder personal de la Mamá Grande. El resultado es hora y media de desplazamientos de actores vestidos de gasolineros nucleares sobre andamiajes en una luz verduzca, con acompañamiento musical tipo Pink Floyd. Gabriel García Márquez es un buen argumento publicitario. . . .

El Teatro Popular de Bogotá, con *Nuestra primera independencia*, evocación maníquea del rechazo de la metrópoli española, da testimonio de la vigencia del material histórico en los escenarios latinoamericanos. Esta revisión sistemática de la historia para limpiarla de las interpretaciones colonialistas, busca las raíces del presente y lecciones para transformar el futuro. Algunos han empezado a criticarla en el coloquio. Resulta a menudo un planteo intelectual, una justificación o una rehabilitación propia. Enrique Buenaventura, poco sospechoso de favorecer el regreso a la situación colonialista del olvido de la historia suya, aconsejó a los dramaturgos y grupos que se pusieran a buscar su identidad en el presente, estudiando al hombre latinoamericano de hoy.

El equipo Teatro Payró de Buenos Aires presentó *Visita*, de Ricardo Monti. Evoca los últimos retoños del teatro del absurdo: ambiente onírico, luz verduzca, mundo podrido que se desmorona. Parece ser una visita en el universo interior del autor. El investigador descubre en una mansión antaño lujosa a unos viejos—¿sus padres?—tan rancios como tiránicos, esclavizando a su doble: un enano taimado. El tema de la invasión, frecuente en el teatro desde el Cono Sur de Egon Wolff a Eduardo Pavlovsky, lo trata Monti al revés. El que se introduce en casa ajena, lejos de dominar a los amos de casa, aquí se encuentra como ratón en una trampa. Jaime Kogan ha montado esta pesadilla como máquina de precisión. Los actores comunican en sus extraños gestos la fuerza imparable de una lógica cuya clave nos queda disimulada. Los símbolos de la opresión ejercida por unas momias sobre un joven apasionan al público argentino desde hace meses, sin tener nada que ver con las creaciones colectivas, el teatro popular o el análisis marxista de la historia. Pero sin duda alguna estamos en América Latina.

Venezuela se hallaba representada por 13 espectáculos; un panorama incompleto ya que faltaban creadores de talento y experiencia, pero abundante para el teatro de las Naciones, que no tiene vocación ni costumbre de presentar amplia muestra del país organizador. La mitad de los grupos eran del interior. Han surgido como de 80 a 100 de estos grupos en los últimos años. Su trabajo es indudablemente positivo y quizás no merezcan el poco interés que les manifiesta

la crítica. Pero, hasta el momento, sólo en Caracas se han realizado espectáculos comparables con los que vinieron del mundo entero.

El candidato, versión libre del *Menú* de Enrique Buenaventura, es la última producción de Rajatabla, un buen trabajo expresionista en la línea de *El señor presidente*. Un armazón de andamiajes construye el espacio rectangular y permite colocar a los espectadores en dos niveles superpuestos. *El menú* narra la preparación y realización de un banquete organizado por damas de la alta sociedad para lanzar a su candidato electoral. Este, mero testaferrero, es un pobre diablo enmascarado. Los mendigos, obras sociales de las señoras y beneficiarios de las migajas del banquete tras humillante ceremonia de limpieza y desinfección, demuestran el engaño socio-político, tomando uno de ellos—el ciego—la máscara y la ropa del candidato. Buenaventura ha reunido aquí a los personajes mitos y símbolos de la sociedad latinoamericana. Con los mendigos a lo Buñuel, con las damas empigorotadas montadas sobre zancos, con los criados o enfermeras al servicio de los poderosos, con la Iniciada, mendiga alucinada a quien se ha transformado en pitonisa popular, y con el candidato fanteche, Rajatabla tenía un material ideal de interpretación. Esta se caracteriza por el distanciamiento, por la precisión del gesto enfatizado, y cierto aspecto mecanizado que transforma un poco a los actores en títeres. El próximo montaje de Carlos Jiménez será una creación colectiva sobre un caso real de corrupción administrativa.

José Ignacio Cabrujas se dedica a la exploración de esta Venezuela prepetrolera que ha desaparecido mientras se constituía un pueblo de nuevos ricos sin pasado ni raíces. Hoy los hijos que añoran el pasado de sus padres tratan de encontrar en él los fundamentos de una cultura nacional. Cabrujas, metido en el redescubrimiento de textos costumbristas, acaba de estrenar *Yo también soy candidato*, un sainete de Guinand, exitoso autor de los años 30.

El título de su propia obra, dirigida por él y producida por el Nuevo Grupo es *Acto cultural organizado por la Sociedad Louis Pasteur para el fomento de las Bellas Artes, las Ciencias y las Industrias de San Rafael de Ejido*. Empieza como una obra costumbrista que explotara con ironía la ola nostálgica y una variación burlona sobre el tema clásico del teatro en el teatro. Nos presenta a los miembros de una sociedad cultural pueblerina que cultiva las apariencias y finge interesarse por cualquier tema con tal de llenar el vacío de unas vidas fracasadas. Se proponen representar la vida de Cristóbal Colón. Más allá de las actitudes cursi, de la cultura empolvada, de las torpezas de actores aficionados mal preparados, de los chismorreos y del espionaje pueblerinos, más allá de los odios matrimoniales y de todos los ridículos, aparece el desamparo de cada uno. La farsa se hace mueca.

Si este Festival no aportó revelación del resto del mundo, dió a los latinoamericanos la oportunidad de afirmarse. Lo han hecho por la seriedad de su labor teatral, por lo coherente y lo unánime de sus planteos fundamentales. La mayor parte han superado la etapa de las declaraciones vengativas y de los a priori políticos. Se han adentrado en el análisis y la teorización de una práctica continua.

París, Francia

Historias para ser contadas (*Stories to be Told*), by Osvaldo Dragún. Directed by Lowell Fiet and presented at the Arena Theatre, University of Oregon, April 14, 15, 19-22, 1978.

Argentine playwright Osvaldo Dragún's biting comment on social and economic oppression, *Historias para ser contadas*, was performed very successfully by the University of Oregon Theatre Department in April of 1978. The play is composed of three vignettes linked together only by theme: "The Story of the Abscessed Tooth," "The Story of Our Friend Panchito Gonzáles Who Felt Responsible for the Outbreak of Bubonic Plague in South Africa" and "The Story of the Man Who Turned into a Dog." All three conform to the *commedia dell'arte* tradition in requiring only a few actors and a minimal stage setting—usually barren and highly stylized. The disproportionately long titles present an ironic contrast to the brevity and directness of the vignettes.

Written and first performed in 1957, Dragún's play focuses on such universal issues as unemployment, commercial exploitation and social mechanization. It demonstrates a spirit closely akin to that of street theatre, and reflects its salient characteristics: immediacy and spontaneity. In its *Lehrstück* form and concern with social and political questions, *Historias* is strongly reminiscent of Brecht's "Epic Theatre." It is both direct and unpretentious, blending humor with serious statement, and is intended to entertain as well as to deliver a political message.

Director Lowell Fiet made only slight modifications in staging *Historias*, adapting the standard English translation in order better to address local audiences. Live music was used to open the play, to provide transitions between vignettes, and to reinforce the dramatic action. With the exception of two hollow box-like structures, the stage was left bare, and its nakedness relieved only by a multicolor mural depicting a lone figure wandering through empty city streets. Other murals were rolled and unrolled (like windowshades) according to the story being presented, and muted colors reflected the city's sterile atmosphere.

Fiet's production was effective in utilizing only a few actors to play a variety of roles, and in increasing audience involvement in a more intimate, "pocket" theatre. In most cases, the four actors addressed the audience directly, presenting themselves as performers collecting stories, to be dramatized for interested passers-by. What Fiet did especially well was to capture the political relevance of the play, utilizing the theatre to reenact an ancient tradition—that of spreading the news and also discussing it in city squares and parks. The performance was enjoyable, the actors engaging and the dialogue lively. *Historias* was a successful attempt by Fiet and company to introduce an American audience to a contemporary and thought-provoking Latin American play, and to demonstrate the possibilities for popular political theatre.

Anne M. Pasero
Southern Oregon State College

U.S. Visit by La Compañía de Los Cuatro de Chile

La Compañía de Los Cuatro de Chile was in Houston, Texas, from October 16-21, 1978, performing several Chilean plays and a poetry recital. Their stay was sponsored by the Houston Community College System, the Institute of Hispanic Culture, and the South Central Modern Language Association Convention. The first day of their visit consisted of a performance of *Agamos el amor*, a comedy by Chilean Edmundo Villarroel, who is also the director of Los Cuatro. On the second and third days Houston audiences enjoyed performances of *El cepillo de dientes*, an absurdist piece by another Chilean, Jorge Díaz. *Neruda en el corazón*, a poetry recital accompanied by music, was the highlight of the fourth day. The group concluded their visit with a performance of the play *El abrelatas* (*Le Tourniquet*—Victor Lanoux), at the University of Houston. Los Cuatro de Chile, a professional theatre company, consists of three actors, Héctor Duvauchelle, Humberto Duvauchelle, and Orietta Escamez, plus director/playwright Edmundo Villarroel. All the music is composed and played by Félix Díaz. Los Cuatro's visit to Houston was just one stop on a tour of the United States and Canada.

Theatre Performances and Activities

El Grupo de Teatro el Bululú presentó *El interrogatorio* de Roberto Daniel Desaloma, el dramaturgo argentino. La obra fue publicada en *Conjunto*, No. 13.

El Grupo el Bululú presentó la obra infantil, *La historia de la muñeca abandonada*, una adaptación de la obra infantil de A. Sastre. Fue dirigida por Gilberto Martínez y Alvaro Cadavid. La obra de Sastre fue una adaptación del drama de Brecht, *The Caucasian Chalk Circle*.

La comadreja, obra infantil de Fernando González Cajiao, fue montada durante la temporada de 1978 en el Teatro Infantil Don Eloy.

Tres sombreros de copa, de Miguel Mihura, fue representado en Wichita State University, Kansas, el 8 de abril de 1978, bajo el patrocinio de Sigma Delta Pi, sociedad honoraria española.

The Teatro Campesino toured California and the Southwest from April through May, 1978, with a new version of *El fin del mundo*. In May, the group began a 3-month tour of Europe with *La carpa de los rasquachis/The Tent of the Underdogs*. In August they returned to help prepare for the Pacific Peoples Festival and a special tour of the migrant camps of the Central Valley.

The University of Denver (Colorado Seminary), Dept. of Foreign Languages & Literatures, presented the world premiere of *La abolición de la propiedad (The Abolition of Property)*, by José Agustín, from May 17-20, 1978. The play was presented two nights in each language and directed by the author himself. See Performance Review section for further details.

Gala, Inc.—Hispanic Theatre/Teatro hispano (Washington, D.C.) presented *La agonía del difunto*, a tragi-comedy of rural Latin America by Esteban Navajas-Cortes, from May 20-June 18, 1978. Direction: Enisberto Jaraba Pardo. English-adapted direction (*The Death-Rattle of Don Tino*) by Raúl Rizik.

The Ollantay Center for the Arts in Sunnyside, N.Y., presented two one-act Latin American plays during the summer of 1978: *El contrato azul*, a comedy by Pedro Bloch, and *Requiem por la lluvia*, a monologue by José Martínez Queirolo.

La Primera Semana Internacional del Títere, con la colaboración de la Unión Mexicana de Titiriteros, A.C. Tuvo lugar en el Teatro Hidalgo (IMSS) en

México, D.F. Participaron en el evento distinguidos titiriteros de Argentina, Canadá, Ecuador, Francia, México, y los Estados Unidos (representados por el grupo de la Universidad de Kansas, Terryl Asla, director). (Agosto 20 al 27 de 1978).

The Committee for Latin American Theater in Boston and the Hispanic Theater Co. of Boston held a Latin American Theater Festival in Boston from October 19-29, 1978. Participating in the event were the following: Teatro Bilingüe (Texas), Teatro Gala (Washington), Rafael y Vali (New York), Grupo Virazón (Boston), Hispanic Theatre Co. (Boston), Teatro Cuatro (New York), Teatro Acción (Boston), The Family (New York), Frank Dauster, and Augusto Boal.

The Chicano Theatre Program at California State University, Sacramento, will do a bilingual production of Isaac Chocrón's *Amoroso* for their 1978-79 season. The director will be Romulus E. Zamora. In the past, the Chicano Theatre Program has produced an original bilingual play entitled *La creación del mundo*, which was performed six times in March 1977, and a bilingual production of Emilio Carballido's *Yo también hablo de la rosa*, performed 7 times in November 1977.

"Le Theatre Latino-Americain d'Aujord'hui," colloque organisé par l'unité d'Enseignement et de Recherche de littérature générale et comparée, Sorbonne Nouvelle, en collaboration avec l'Institut Italo-Latino-Americain et l'Université de Rome la 5, 6 et 7 juin (1978) à Paris.

El Teatro de la Esperanza (the Theatre of Hope), a bi-lingual, bi-cultural Chicano theatre collective, was formed in 1970. The company has been selected as the American representative to Poland's Wroclaw Theatre Festival for fall 1978. The ensemble will perform *La víctima*, an original drama about a Mexican family settling in the U.S. in 1910 facing labor struggles, Depression, deportation and economic pressures. The play is performed in Spanish and English and uses musical narration in the form of *corridos*, *rancheras* and *boleros*.

La noche de los asesinos, by the Cuban playwright José Triana, opened at La Casa de las Américas in New York City on August 5, 1978. Galaxy, a multi-media center out of Boston, then toured the production in New York and Washington, D.C., returning to Boston for its opening Sept. 15 at the Galaxy center. The three-character play was performed by Teresa Brito, Ho Ferreira and Gabriel García, the latter also acting as director of the play. As an international group with strong ties to the Latin American community, Galaxy presents *La noche de los asesinos* in its effort to create an exchange of ideas, regardless of language. Galaxy also planned to open an English version of the same play in October.

Books, Articles and Publications Received

- Carballido, Emilio. *Tres obras*. México: Ed. Extemporáneos, 1978. (Incluye: *¡Silencio, pollos pelones, ya les van a echar su maíz!*; *Un pequeño día de ira*; y *Acapulco, los lunes*).
- Villegas, Oscar. *Santa Catarina*, en la colección *Premios Protea*, 1976. México: Editorial Extemporáneos, 1977, pp. 69-146.
- Chocrón, Isaac. *El jardín de los cerezos*. Caracas: Teatro Alberto de Paz y Mateos, 1977. Versión de la comedia en 2 actos de Anton Chejov. Fue representado en mayo de 1977 por El Nuevo Grupo, dirigido por Antonio Costante.
- Kirk, John M. *The Abolition of Property*, 1978. (Translation of José Agustín's *La abolición de la propiedad*).
- Martínez Arango, Gilberto. *El tren de las cinco no sale a las cinco en punto*, en *Revista Teatro*, Año VI, No. 12 (1977), 41-50. Aparece en la misma edición su *Dos minutos para dormirse*, pp. 51-59.
- Fernández, Guido. *Los caminos del teatro en Costa Rica*. San José: EDUCA, 1977.
- Garasa, Delfín Leocadio. *Ionesco y el teatro actual*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1977.
- Bravo-Elizondo, Pedro. "Teatro social-popular en Chile: 1971-73," *Literatura Chilena en el Exilio*, Vol. I, No. 2 (abr 1977), 2-3.
- Bravo-Elizondo, Pedro. "Reseña actual del teatro en Chile," *Richex*, Vol. I, No. 4 (oct 1977), 14-15.
- Woodyard, George. "The Dynamics of Tragedy in *Gota d'Água*," *Luso-Brazilian Review*, Vol. 15 (Summer 1978), 151-160.
- Brownell, Virginia A. "Martyrs, Victims and Gods: A View of Religion in Contemporary Brazilian Drama," *Luso-Brazilian Review*, Vol. 15 (Summer 1978), 129-150.
- Karvas, Peter. "Sobre la integración del drama," *Revista Teatro*, Año VI, No. 12 (1977), 7-14.
- Martínez Arango, Gilberto. "El hecho teatral y el teatro colombiano," *Revista Teatro*, Año VI, No. 12 (1977), 15-23.

- Morawitz, Charles. "Notas acerca del teatro de la crueldad," *Revista Teatro*, Año VI, No. 12 (1977), 24-40.
- Assardo, M. Roberto. "Temas existencialistas en *Nosotros somos Dios* de Wilberto Cantón," *Caribe*, II, No. 1 (Primavera 1977), 33-46.
- Santana, Jorge A. "Lyday, Leon F. and George W. Woodyard, *Dramatists in Revolt*. Austin: Univ. of Texas Press, 1976," *Caribe*, II, No. 1 (Primavera 1977), 155-156.
- Matas, Julio. "Frank Dauster. *Ensayos sobre teatro hispanoamericano*. México: SepSetentas, 1975," *Caribe*, II, No. 1 (Primavera 1977), 156-158.
- Febles, Jorge M. "Bravo-Elizondo, Pedro. *Teatro hispano-americano de crítica social*. Madrid: Playor, 1975," *Caribe*, II, No. 1 (Primavera 1977), 158-160.
- Montes Huidobro, Matías. "Alberto Baeza Flores. *Tres piezas de teatro hacia el mañana*. Costa Rica: Epoca y Ser, 1974," *Caribe*, II, No. 1 (Primavera 1977), 160-161.
- Muxó, David. "La violencia del doble: *Los siameses* de Griselda Gambaro," *Prismal* (Univ. of Maryland), No. 2 (Primavera 1978), 24-33.
- González Cajiao, Fernando. "¿Existió en Colombia un teatro precolombino?," *Gaceta* (Instituto Colombiano de Cultura), Vol. II, No. 20 (abr 1978), 28-35.
- "Rogelio Sinán," *Hoja* [Costa Rica], No. 13-15 (agosto-oct 1977).
- Circe de Matute. "La incomunicación y el teatro del absurdo," *Alero*, III, No. 27 (nov-dic 1977), 7-11.
- El Nuevo Grupo. Un nuevo teatro para Caracas*. Booklet explaining the history and ideology of El Nuevo Grupo. Also contains a series of photographs of plays they have presented and reprints of articles by Miriam Dembo, Isaac Chocrón, Román Chalbaud, José Ignacio Cabrujas. Junta directiva de El Nuevo Grupo: Isaac Chocrón, Miriam Dembo, Román Chalbaud, Elías Pérez Borjas, John Lange, José Ignacio Cabrujas, Rafael Briceño, Samuel Dembo. Directora de promoción: Esther Bustamante.
- Tenaz Talks Teatro*, Vol. I, No. 2 (Spr 1978). An informal report on Teatro Chicano by Jorge A. Huerta. All correspondence should be mailed to Drama Dept., Q-044, Univ. of California, La Jolla, Ca. 92093.
- Valembos, Víctor. "Presencia del teatro hispanoamericano en el Madrid de la posguerra," *Repertorio Americano* [Heredia, Costa Rica], Año II, No. 4 (jul-set 1976), 29-30.
- Segura, F. "B. Brecht: La resistible ascensión de Arturo Ui," *Reseña*, Año XII, No. 90 (dic 1975), 18.
- "Festival Internacional de Teatro Independiente," *Reseña*, Año XII, No. 90 (dic 1975), 19-20.
- Corrales, Juan Manuel. "Entrevista con Sergio Magaña," *La Palabra y el Hombre*, Nueva época, No. 23 (jul-set 1977), 22-24.
- Watson-Espener, Maida. "Observaciones sobre el teatro chicano, nuyorriqueño y cubano en los Estados Unidos," *The Bilingual Review*, Vol. V, Nos. 1-2 (Jan-Aug 1978), 117-125.
- Barradas, Efraín. "El machismo existencialista de René Marqués," *Sin Nombre*, Año VIII, No. 3 (1977), 69-81.

- Carrero, Jaime. *La caja de caudales*, incluido en *Sin Nombre*, Año VIII, No. 4 (enero-mar 1978), 63-99. (Premio Julia de Burgos).
- Bruce-Novoa. "El teatro 'chicano' de Alves Pereira," *Revista Chicano-Riqueña*, Año III, No. 4 (otoño 1975), pp. 48-52.
- Miller, John C. "Hispanic Theatre in New York, 1965-77," *Revista Chicano-Riqueña*, Año VI, No. 1 (Invierno 1978), 40-57.
- Rodríguez-Seda, Asela. "El teatro de Jaime Carrero," *Revista Chicano-Riqueña*, Año V, No. 3 (Verano 1977), 26-31. [Puerto Rico].
- Huerta, Jorge. "From Quetzalcóatl to Honest Sancho: A Review Article of Contemporary Chicano Theatre," *Revista Chicano-Riqueña*, Año V, No. 3 (Verano 1977), 32-49.
- Bearse, Grace M. "First Hispanic Theatre Festival in Boston," *Revista Chicano-Riqueña*, Año V, No. 3 (Verano 1977), 50. (Festival held March, 1977. Short description of the plays presented.)
- Arte Nuevo* (Universidad Veracruzana, Xalapa), No. 1 (enero-mar 1978). Incluye: una entrevista a Andrei Serban por Eileen Blumenthal, pp. 40-49; "Sobre el Teatro Campesino" por Luis Valdez, pp. 50-69; y un Informe de Trabajo de los grupos artísticos, pp. 70-129.
- Pages Larraya, Antonio. "Bailes y mojigangas sobre el Nuevo Mundo en el teatro español del siglo XVII," *Cuadernos Hispanoamericanos*, Nos. 326-27 (agosto-sept 1977), 1-18.
- Martín, Sabas. "Un enfoque crítico del teatro venezolano," *Cuadernos Hispanoamericanos*, Nos. 326-27 (agosto-sept 1977).
- Merlino, Mario. "Los premios 'Casa de las Américas' 1976," *Cuadernos Hispanoamericanos*, Nos. 326-27 (agosto-sept 1977), 511-521. Comentarios sobre las dos obras premiadas: *Guadalupe, años sin cuenta*, creación colectiva del grupo "La Candelaria" de Colombia, y *La agonía del difunto*, de Esteban Navajas Cortes, de Colombia.
- González Bosque, Hernán. "Teatro inca: la escena enraizada," *Cuadernos Hispanoamericanos*, No. 328 (oct 1977), 116-130.
- Martín, Sabas. "Revistas universitarias iberoamericanas de teatro: *Tramoya* y *La Última Rueda*," *Cuadernos Hispanoamericanos*, No. 332 (feb 1978), 307-312.
- Lomelí, Francisco A. "Los mitos de la mexicanidad en la trilogía de Rodolfo Usigli," *Cuadernos Hispanoamericanos*, No. 333 (mar 1978), 466-477.
- Montes Huidobro, Matías. "La reacción antijerárquica en el teatro cubano colonial," *Cuadernos Hispanoamericanos*, No. 334 (abr 1978), 5-19.
- De la Cruz, Mercedes. "¿Y si me da la gana hacer del escenario un templo?," *Tramoya*, No. 4 (jul-sept 1976), 4-8.
- Velásquez, Gerardo. *Amapolas* (Siete obras en un acto), en *Tramoya*, No. 4 (jul-sept 1976), 9-87.
- López Mancera, Antonio. "Festival Cervantino. El cuarto festival," *Tramoya*, No. 4 (jul-sept 1976), 92-98.

- Ortiz Rivera, Jorge. "El teatro yugoeslavo en México," *Tramoya*, No. 4 (jul-sept 1976), 106-107.
- Pilditch, Charles. "Teatro reciente de René Marqués," *Tramoya*, No. 4 (jul-sept 1976), 108-110.
- Hernández, Luisa Josefina. *Hécuba*, en *Tramoya*, No. 5 (oct-dic 1976), 7-30. (Esta obra fue estrenada el 1 de noviembre de 1976 por la compañía de la Univ. Veracruzana, en el Teatro del Estado, Xalapa.)
- Martínez Tamayo, María Elena. "Teatro 1976," *Tramoya*, No. 5 (oct-dic 1976), 31-48. Un análisis del estado del teatro en los diferentes centros teatrales de México.
- Dante del Castillo. *La caja misteriosa* (Pastorela), en *Tramoya*, No. 5 (oct-dic 1976), 49-62. (Obra estrenada el 27 de diciembre de 1975 en el Jardín de San Fernando de la Ciudad de México.)
- Berthier, Héctor. *El corsario negro*, en *Tramoya*, No. 6 (enero-mar 1977), 7-26.
- Licona, Alejandro. *Huelum o cómo pasar matemáticas sin problema*, en *Tramoya*, No. 6 (enero-mar 1977), 27-57. (Farsa en un acto.)
- Pineda Rojas, Eloy. *El regreso de la serpiente emplumada*, en *Tramoya*, No. 6 (enero-mar 1977), 58-77.
- Aznavorian, Pablo. *Agonía* (Drama en un acto), en *Tramoya*, No. 6 (enero-mar 1977), 78-98.
- Jiménez Izquierdo, Juan. *¡Negocios! ¿Negocios?*, en *Tramoya*, No. 6 (enero-mar 1977), 99-120. (Farsa para niños.)
- Tramoya*, No. 7 (abr-jun 1977). Toda esta edición se dedica al teatro venezolano y contiene ensayos de César Rengifo, Isaac Chocrón, Eduardo Fernández Salomón, Alfonso López, Pedro Marthan, Miguel Acosta Saigns, Armando Gota, y Mariela Romero. También se incluye la obra teatral de Edilio Peña, *Los pájaros se van con la muerte*, que ganó el Segundo Premio Hispanoamericano Tirso de Molina (1976).
- Tramoya*, No. 8 (jul-sept 1977). Incluye: Manuel Eduardo de Gorostiza, *El amigo íntimo*; Tomás Espinoza, "Compañía Nacional de Teatro"; Casto Eugenio Cruz, *Taller de ciencias sociales*; y Mercedes de la Cruz, *Cantata a Electra*.
- Zapata, Roger A. "Luis Alberto Sánchez. *El señor Segura hombre de teatro*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Dirección Universitaria de Biblioteca y Publicaciones, 2a edición, 1976," *Revista Iberoamericana*, Nos. 102-103 (enero-jun 1978), 303-304.
- Blanco Vilariño, Pedro S. *Lo imprevisto siempre es puntual* (Variación de la obra *On ne saurait penser a tout* de Alfred de Musset). Barquisimeto, Venezuela: Publicación de la Dirección de Educación y Extensión Cultural, 1975.
- Oliver, William I. *The Green House of Doctor Bacamarte* (Play translation based on the story *O Alienista* by Machado de Assis).
- Teatro CELCIT* (Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral) (junio-julio 1978). Incluye reportes sobre la IV Sesión Mundial del Teatro de Naciones. (Cortesía de Susana Castillo)

Boletín especial del Centro Venezolano del Instituto Internacional de Teatro, en ocasión de la IV Sesión Mundial del Teatro de Naciones. Publicado por CONAC—Ateneo de Caracas—I.T.I.—Unesco (junio 1978). (Cortesía de Susana Castillo)

The following publications were received from the Teatro Universitario de San Marcos (T.U.S.M.):

Chen Lin-Rui. "El lenguaje del teatro chino," Serie I, No. 64.

Salazar Bondy, Sebastián. "El compromiso del espectador de teatro," Serie I, No. 91.

Mahieu, J. A. "Estados de cristalización tras la escena," Serie I, No. 92.

Delgado, Honorio F. "El enigma psicológico de *Hamlet*," Serie I, No. 96.

Olschak, Blanche C. "Máscaras y leyendas del Bhutan oriental," Serie I, No. 97.

Fernández Arce, Antonio. "La ópera china vuelve a escena," Serie I, No. 98. "El teatro en la URSS," Serie I, No. 99.

Arrau, Sergio. "El teatro popular," Serie I, No. 100.

Vicuña Orrego, Eugenio. *En tiempo de los virreyes*, Serie II, No. 22.

Buenaventura, Enrique. *El sueño*, Serie II, No. 24.

Dantas, Julio. *La cena de los cardenales*, Serie II, No. 50.

Sassone, Felipe. *El último de la clase*, Serie II, No. 52.

Helfgott, Sarina. *La sentencia*, Serie III, No. 34.

Polar, Juan Manuel. *Ayer y hoy*, Serie III, No. 40.

Ugarte Chamorro, Guillermo. "Tres notables actrices peruanas en el teatro chileno del siglo XIX," Serie IV, No. 99.

Ugarte Chamorro, Guillermo. "El repertorio de teatro de Ricardo Palma," Serie IV, No. 118.

"Carnaval peruano en una ciudad belga," Serie IV, No. 119.

Núñez, Estuardo. "Olavide y Juan de Arona reintegrados a la historia del teatro peruano," Serie IV, No. 130.

Miró Quesada, Aurelio. "La *Perricholi* y las limeñas," Serie IV, No. 131.

Ugarte Chamorro, Guillermo. "Centenario del drama *Pizarro* de Carolina Freyre de Jaimes," Serie IV, No. 132.

Blume, Ricardo. "Don Fernando Tovar," Serie IV, No. 133.

Ugarte Chamorro, Guillermo. "Reproducción teatral de la fundación del Colegio de la Independencia, de Arequipa," Serie IV, No. 135.

Ugarte Chamorro, Guillermo. "Los 'Independientes' y el teatro peruano," Serie IV, No. 136.

Ugarte Chamorro, Guillermo. "El teatro de Egaña," Serie IV, No. 137.

Ugarte Chamorro, Guillermo. "Pedro de la Barra ha muerto," Serie V, No. 94.

A. E. B. "Prominentes actores de la dramática argentina," Serie V, No. 95. Sotoconil, Rubén. *La chicharra y las hormigas*, Serie VI, No. 21.

Zarri, Inés M. A., y Atilio A. Veronelli. *Muñecos de Bazar*, Serie VI, No. 23.

Camejo, Carucha. "El teatro de títeres en Cuba," Serie VII, No. 11.

"Principales actividades del TUSM en noviembre de 1973," Serie X, No. 54.

"Relación de los 350 trabajos publicados por el TUSM hasta el 1º de diciembre de 1973," Serie X, No. 56.

Teatro Chicano Activities

The 10th National Chicano Theatre Festival will be held in Santa Barbara, Ca., from June 16-24, 1979. It will be hosted by El Teatro de la Esperanza. Daily critiques, panels and workshops are being planned, along with evening performances in the community. For more information, contact: Teatro de la Esperanza, P.O. Box 1508, Santa Barbara, Ca. 93102.

* * *

Teatro Campesino presented their latest version of Luis Valdez's calavera comedy, *Fin del mundo*, in San Juan Bautista, Ca., on October 29, 1978. The performance marked the end of their fall tour of the Northwest, Idaho, Colorado and Nevada.

* * *

El Teatro de la Esperanza is currently representing the U.S. at an international theatre festival in Poland with *La víctima*, a docu-drama. They are the second chicano theatre group to ever tour Europe.

* * *

The Teatro Desengaño del Pueblo, directed by playwright Nicolás Kanellos, is currently performing his latest work, *The Lady and the Muggler*, in Gary, Indiana, their home base.

* * *

Teatro Libertad took their production of *Los pelados* to Guadalajara this past summer for their first tour outside of the U.S. During their one-week visit, they performed at three "prepas" and at the first national "Symposium on Problems of the Immigrant Workers in the U.S.," sponsored by the Universidad de Guadalajara and UCLA.

* * *

Teatro Bilingüe (Texas A & I, Kingsville) also toured Mexico this summer, performing for one week at Bellas Artes, five weeks in other Mexico City theatres and one week on the road. Under the direction of Joe Rosenberg, the group performed *A View from the Bridge*, *La pancarta*, *Historias para ser contadas*, *Cinco cuentos* and *Las piscas de algodón*.

* * *

Teatro Mil Caras, UCSD, presented *La Llorona: The Many Faces of a Legend*, a play written and directed by Jorge Huerta, last spring around the Santa Barbara area.

* * *

We have extrapolated this information from Jorge Huerta's *Tenaz Talk Teatro*, Vol. I, Nos. 3-4 (Summer & Fall 1978). This is an extremely valuable newsletter about Chicano theatre activities. For more information please contact Jorge Huerta, Drama Dept., Q-044, University of California, La Jolla, Ca. 92093.