

Book Reviews

Minc, Rose S. and Teresa Méndez-Faith. *Alba de América: Número especial decidido al teatro hispanoamericano actual*. 7.12-13 (Julio 1989). 453 pp.

The special issue of *Alba de América* dedicated to contemporary Hispanic American theatre brings together interviews, essays and reviews of the major dramatists in Latin America and their plays. In as much as Rose S. Minc and Teresa Méndez-Faith have brought together a collection of essays and materials that provide extensive coverage of the theatrical production throughout Latin America from various critical perspectives, the issue of over 400 pages constitutes an extremely valuable research and reference tool for further study in a field sadly neglected, as Minc protests in her prologue to the issue, when compared to the minutely studied field of Latin American narrative. This issue then redressed the apparent lack of attention given to theatre amongst Hispanists. This lack of attention is of course relative and quickly changing as David William Foster points out in his review of *Diógenes* in this same issue. *Gestos* and *ATINT*, in addition to *Latin American Theatre Review*, serve as platforms for critical exchange among those of us interested in theatre as performance and drama.

Unfortunately, there are a few discrepancies in the layout of this issue, which tend to suggest a lack of organization. The articles follow an order along national lines. The first five articles are on Argentine theatre. Then we pass through Bolivia, Colombia, Costa Rica and Cuba. A set of four articles on Chilean theatre follow. However, the next grouping deals with Mexican theatre, with the exception of Jacqueline Eyring Bixler's article on the Chilean dramatist Egon Wolff somewhere in the middle. The last selections follow consistently from the Dominican Republic to two selections on Peruvian theatre, ending with an article on theatre in Uruguay. As might be expected, much more attention (if this can be judged by number of selections) is given to Mexico and Argentina, whereas certain countries (in particular those in Central America) are woefully underrepresented. This most probably has to do with factors beyond the control of the editors.

In spite of such omissions, the material Minc and Méndez-Faith have compiled gives, within a single volume, the broadest coverage to date of contemporary Latin American theatre. It is impossible to review each and every article in the issue, but of particular interest are the interviews with

women dramatists: Griselda Gambaro, Susana Torres Molina, Luisa Josefina Hernández, Maruxa Vilalta and Myrna Casas. In addition to rereadings of well known dramatists and their texts--such as Griselda Gambaro's *El campo* (Giordano), Elena Garro's *Un hogar sólido* (Lopategui), *Felipe Angeles* (Cypess), Vicente Leñero's *Los albañiles* (Nigro), Emilio Carballido's *Yo también hablo de la rosa* (Meléndez), and Franklin Domínguez's *El último instante* (Zalacaín)--the collection includes several studies of a general, more historical scope, for example, Grinor Rojo and Sara Rojo's panorama of Chilean theatre from 1983 to 1987, Nora Glickman's study of the metamorphoses of the character of the Jewish immigrant in Argentine drama, and Willy O. Muñoz's article on precursors of Bolivian theatre. Another area of concentration in this issue is popular theatre: Kaiser-Lenoir's article on Argentina's popular dramatic tradition, Weiss's study of the gracioso in Cuban popular theatre, Frischmann's essay on contemporary popular theatre in Mexico, and Lockert's essay on the group Yuyachkani in Perú.

The critical approaches represented in this volume are as varied as the subject matter, from Kirsten Nigro's semiotic interpretation of Leñero's *Los albañiles* to Patricia Rosas Lopategui's contextualized analysis of audience (receptor) in Elena Garro's *Un hogar sólido*. Feminist perspectives inform several articles, for example, Magnarelli's detailed analysis of gender roles and metatheatre in Vilalta's *Una mujer, dos hombres y un balazo* and Cypess's feminist reading of the treatment of historical themes in plays by Elena Garro, Rosario Castellanos and Sabina Berman. Unfortunately, there are few examples of analyses of actual performance texts. One exception is Rocío Antúnez's review of a performance of Uruguayan playwright Carlos Manuel Varela's play, *Crónica de la espera* (1986). In general the essays in this issue attest to at least two goals among Hispanists who write on Latin American theatre: to elucidate the nature of the theatrical text, as performance or as potential performance (Nigro's article specifically delves into what makes the semiotic system of theatre distinct from the semiotic system at work in narrative); and to examine and analyze texts within a specific context according to mode of production, intended audience, and socio-cultural and historical parameters (Juan Villegas's article on marginalization in Chile's theatre of protest).

Without doubt this special issue will be a valuable resource for Latin Americanists who work on theatre. From the essays that collate and analyze information concerning the plays of specific dramatists diachronically (Dauster's analysis of Carballido's trajectory as playwright and Bixler's study of Egon Wolff's production) or the articles that document the theatrical productions during a specific period (Uruguay's theatre during the period of the "guerra sucia" analyzed by Carlos Manuel Varela) to careful readings or interpretations of a single text (Borland's study of *racconto* and *metadrama* in Dragún's *Milagro en el mercado viejo* or Rojas' examination of Rovinski's *El martirio del pastor*), the articles in this issue of *Alba de América* represent a

valuable compilation of information and an inestimable source of new insights on specific texts and on Latin American theatre in general.

Becky Boling
Carleton College

Perales, Rosalina. *Teatro hispanoamericano contemporáneo 1967-1987*, vol. 1. Mexico: Colección Escenología, 1989. 427 pp.

The panorama of Spanish American theatre changes so rapidly that it is difficult to keep well-informed about the field. Even the specialist must rely on such journals as *LATR* and *Gestos* or the newer *Escena* and *Punto de partida* or informational fliers from specially oriented groups such as *ATINT*. This is complicated by the notorious difficulties of acquiring texts and Latin American journals, many of which do not seem to circulate outside their countries of origin. Faced with these problems and handicapped by a severe shortage of materials at her university in Puerto Rico, Rosalina Perales set out on a two-year voyage in search of the theatre of the Spanish-speaking nations presented in the Americas. That the trip was successful in every way is made clear by the present text. For reasons of space, she was forced to include only South America; Mexico, Central America and the Caribbean will be covered in a second volume.

The literary historian is always troubled by the need for organizational decisions, and with Spanish America the problem is enormous. Perales has chosen to organize the mass in the simplest fashion: alphabetically by nations, with no effort to establish relationships between one another. Some readers will have preferred another approach, but the one selected is as valid as any other, and it has the virtue of permitting her to give a coherent picture of the status in each nation. She has also chosen to include a quantity of material on what she calls "dramaturgos y grupos de menor relevancia" (13) in response to the justifiable complaints by playwrights and others that the same few figures are represented in all the anthologies and receive the bulk of critical study. The lengthy bibliographies of plays, anthologies and criticism include only texts published in the twenty-year period covered, except for a few prior works which had special importance during this period. Like all who work in the field, Perales had difficulties with widely varying dates for the same work and the problem of determining whether a given date referred to composition, production or publication, so she has chosen to use the date of publication, when available. Although this could be a problem in a study covering a longer period--for example, the lapses between writing and staging or publication for Usigli, among many others--here it does not seem to create difficulties.

Although the individual chapters are restricted to South America, in her lengthy introduction Perales refers to the other nations as well. She deals

head-on with the sticky problem of chronology by proposing the following classifications for the 20th century: 1) 1900-1930, with influences of realism and naturalism, dominance of Spanish theatre and the emergence of a *teatro criollo* 2) 1930-1950, universality and renewal 3) 1950 until today, which she sees as the appearance of a truly Spanish American theatre. In general terms this scheme works perfectly well; like all such, it ought to have a good deal of footnoting and pointing out of special cases, and it tends to blur the fact, recognized in the remainder of the book, of the considerable differences between the theatre of the early 1950s and that of the late 1980s.

Perales sees the theatre of the '60s as fundamentally political and social, which initially tended to ignore the esthetic function in the urgency of the moment. This is the period of *creación colectiva* and what she calls "teatro metafórico," in which the public is privy to a virtual secret language of the stage which refers to political realities in coded terms. By the '80s, much of the political theatre has lost its vitality and there is a turn toward a greater interest in the more purely theatrical. She stresses the extreme eclecticism of Spanish American theatre of recent years (Brecht, the multiple outgrowths of the absurd, Grotowski, Barba, etc.) but sees within this multiplicity two major strands: intellectual and popular theatre. By popular theatre, she means the many efforts to create theatre both by and for marginal social groups and those who traditionally are remote from anything usually considered theatre. Within this, she sees three subdivisions: mystical-ritual, didactic and guerrilla theatre. These categories are useful but not always clearly defined: it would be helpful, for example, to have a discussion of the distinction between the ideological component of taking theatre to the barrio or the countryside and the purely technical elements of such approaches, which are drastically different from traditional theatre. Intellectual theatre (a loaded term) includes both social and individual, that is, everything ranging from ritual through psychological to social criticism. In other words, everything which is not popular, street or guerrilla theatre, which is such a large classification it doesn't seem to help a great deal. Fortunately, Perales recognizes the flexibility of these divisions and uses the Argentine Teatro Abierto as an example of the fusion between many apparently separated characteristics. In her substantial introduction, the author also discusses the themes in lesser detail (although her definition of existentialism seems unduly narrow and the statement that existential concepts "emergen más a menudo de los países menos desarrollados" (44) seems indefensible; she devotes a brief two paragraphs to technique. There are also informative sections devoted to festivals, journals, etc.

Each of the individual sections presents a brief historical background followed by discussion of the period under consideration and information about groups, journals, etc. This section of the book contains an enormous amount of information, much of it not easily available elsewhere. Though the section on Colombia is particularly good, some chapters are more prone to error than

others. For example, Argentina has a theatre well before the end of the 19th century and it is questionable whether *Juan Moreira* is really "la primera experiencia teatral netamente argentina" (57). This reflects a somewhat uncritical acceptance of the nationalistic side of an old polemic about the origins of Argentine theatre. In Peru the author sidesteps the problem of *Ollantay* by simply saying "se sigue considerando una joya de los orígenes dramáticos del Perú" (229). Perhaps, but the notion of *Ollantay* as it now exists being pre-Hispanic is not worthy of serious commentary. Nor did Florencio Sánchez begin the naturalistic drama in the Río de la Plata. By its very nature, a book of this sort becomes schematic, but to say of Dragún's important recent *Arriba corazón* only that it is autobiographical is misleading in the extreme. Nor did he begin in the theatre writing a realistic "teatro comprometido." There is also a tendency to attribute a major shift to the influence of one author or play. Ricardo Monti is certainly a considerable force in Argentine theatre, but his first play hardly brought about by itself "una superación del realismo y el vanguardismo" (74). There are also some overt errors: Yamandú Rodríguez' *1810* is from 1917, not 1972. And do we gain anything is our search for understanding the theatre by engaging in such loaded vocabulary as "inmutables gustos burgueses" (236)? The distinctions between kinds of theatre and kinds of audiences and their reactions are just not that simple. And where is Vargas Llosa, who is at least as important a dramatist as some of those listed? Nor did Isaac Chocrón begin his career with *Tric-Trac* or *Asia y lejano oriente*. And is it fair--or correct--to lump the whole Venezuelan movement, one of the most interesting and vital in Latin America, by saying that it is superficial, rhetorical and that "las escenificaciones suelen mantener los mismos patrones--las mismas fórmulas" (318)? This is, after all, the theatre of *Fiésole*, of *Tric-Trac*, *Asia y lejano oriente*, *Revolución*. Such appreciations seem hurried, to say the least.

Such problems are endemic to literary history; error creeps in, there are inevitable differences of opinion, of esthetic philosophy. In spite of all these, Rosalina Perales has written an extremely useful book which will be a must for anyone studying Spanish American theatre for years to come, and we all can look forward to the publication of the second volume.

Frank Dauster
Rutgers University

Reflexiones sobre teatro latinoamericano del siglo veinte. Buenos Aires: Galerna/Lemcke Verlag, 1989. 240 pp.

Es una publicación del Instituto Internacional de Teoría y Crítica del Teatro Latinoamericano; su material está dividido en siete secciones de temas específicos.

La sección "Acercamientos teóricos al teatro latinoamericano," con seis artículos, puede frustrar al lector puesto que no trata de lo que anuncia. Ni son artículos teóricos, ni enfocan el "teatro latinoamericano" como entidad, con la única excepción del primero: "La historicidad del discurso crítico metateatral" de J. Villegas, que propone estudiar los textos de autores y grupos teatrales que contengan reflexiones críticas sobre el teatro latinoamericano, con miras a establecer una "teoría del teatro" o "teoría dramática." Afirma que sólo después de ese estudio "será posible analizar sus semejanzas y diferencias con respecto al europeo" y "postular modelos teatrales específicos" (5).

"Un manuscrito libertario: la versión Maestrini de *¡Ladrones!* (1897) de Florencio Sánchez," de E. Golluscio de Montaoya, enfoca el período de 1897-1904, cuando el dramaturgo estaba ligado a grupos anarquistas. No estudia un texto original, lamentablemente desaparecido, sino una versión no autorial del mismo, lo cual inhabilita sus valoraciones categóricas y conclusiones dado el carácter virtual del texto estudiado.

"La estructura de lo real y lo fantástico en la dramaturgia de Roberto Arlt," de H. J. Ramírez, se frustra en sus propósitos por no precisar la categoría de lo real/fantástico, la cual es vista indiscriminadamente en la concepción del dramaturgo, las situaciones ficticias de sus obras y la supuesta percepción de los personajes. A lo real enfrenta confusamente "lo fantástico," "lo imaginario" y el "mundo interior" (22). Por otra parte, alude a Nietzsche, Shakespeare, Unamuno y Poe, sin explicar la pertinencia de esas alusiones en los textos que estudia.

"Imagen versus idea: reflexiones acerca de la creación dramática," de E. Rovner, carece de seriedad crítica y sorprende su publicación.

"El espacio en la dramaturgia de Egon Wolff, de E. Martínez Gilmore, explica bien algunos aspectos de la ideología del dramaturgo. Aunque ve "un sentido metafórico constante" (33) en las piezas que estudia, lee más bien el sentido alegórico de las mismas. Interpreta el espacio social a través del espacio escénico.

"Hacia una teoría de la traducción: adaptaciones, versiones y variaciones de un tema, otra manera de ejercer el oficio de autor en la obra de Enrique Buenaventura," de B. Rizk, no ofrece lo que promete en su título (principios de un 'teoría de la traducción' en el teatro), pero describe la modalidad productiva de Buenaventura: re-elaboración de textos del teatro universal desde una perspectiva socio-política hispanoamericana.

La sección número dos, "Sobre el tercer teatro," contiene dos buenos artículos sobre Barba. "Eugenio Barba: la conexión latinoamericana," de I. Watson, reflexiona sólidamente sobre la interacción de las experiencias teatrales entre el dramaturgo italo-danés y las influencias latinoamericanas. Ofrece elementos útiles para posibles marcos teóricos del teatro latinoamericano contemporáneo.

"Eugenio Barba y nuestro teatro débil," de J. L. Valenzuela ofrece una interesante interpretación dentro de la postmodernidad. Aunque no lo señale

explícitamente, su enfoque es fonomenológico y permite reconocer en él una perspectiva actualizada y propia para el estudio del teatro contemporáneo.

En la tercera sección, "Teatro político," hay tres artículos. "Teatro de fricción o las nuevas corrientes del teatro puertorriqueño," de R. Perales, contiene información útil sobre el teatro puertorriqueño de las últimas décadas, aunque no llega a definir el concepto de "fricción"; parece referirse a un teatro de crítica social. Tampoco explica el "modelo" (p. 75) que promete.

"Algunas modalidades del teatro político hispanoamericano," de C. J. Artesi, falla en sus intentos debido a un error básico: su afán generalizador. Si bien señala algunas formas nacionales de teatro político, concluye indefinido y confuso respecto a su objetivo.

"Visión y revisión social en la obra de Osvaldo Dragún," de T. Méndez-Faith, bien organizado y mejor logrado, apunta su objetivo claramente (la dimensión del porvenir como salida de una situación angustiosa presente en obras de Dragún) y lo alcanza con una discusión inteligente.

La cuarta sección, "Teatro de dramaturgos," contiene tres artículos. "El drama pronominal entre yo-tú/vos-usted en el discurso de *Del sol naciente* de Griselda Gambaro," M. de Castellví de Moor, señala una interesante tipología de discursos ("prepotente," "de liberación" y "de servil admiración"), aunque su empeño por ver funciones sistemáticas en el uso de los pronombres de segunda persona (tú/vos/usted) queda finalmente ambiguo e inconvincente.

"Transvestismo semiótico: *Esta noche juntos, amándonos tanto* de Maruxa Vilalta," de S. Magnarelli, estudia la estructura de la significación para señalar casos de ausencia de identidad en la relación implícita del signo (ausencia a la que denomina transvestismo). Introduce términos ajenos al lenguaje crítico. Así, "antisignificantes," donde hay falta de presuposición o de solidaridad recíproca en los términos de la manifestación semiótica; o "transvestismo," metáfora ingenua, aunque espectacular.

"Teatralización en la memoria de Elena Garro," de L. Rojas, es un interesante ejercicio de interpretación, aunque con objetivos y fundamentos dudosos. No estudia ningún texto dramático, porque pretende demostrar que la dramaturga ve la vida como un espectáculo teatral en el cual ella es un mero personaje marcado por el "signo del infortunio" (130) por lo cual es protagonista de la "desilusión humana" (138). Finalmente Elena Garro es vista "héroe trágico," "vencido por el divorcio, por las manipulaciones de la prensa y por el ostracismo de compañeros cultos" (140).

La sección número cinco, "Análisis de espectáculos," incluye tres artículos. "El tango como texto espectacular: Contribución al estudio de la obra de Enrique Santos Discépolo en el espectáculo masivo urbano," de E. C. Zavala Colautti, es útil para sus fines. Pero al proponer sin fundamento el concepto "espectáculo" abarca un campo amplio que incluye danza y bailes folklóricos. Por otra parte, su análisis del sujeto de la enunciación queda incompleto al no

considerar la síncreis cantor/actor/personaje en la unidad básica de enunciador/enunciario.

"*El martirio del pastor* de Samuel Rovinski: dramatización de lo inmediato," de M. A. Rojas, describe y resume el argumento de la obra. Los esquemas actanciales trazados requieren explicación, así como el concepto de la "dramatización de lo inmediato" necesita ser definido y analizado en el texto estudiado.

"Las escenificaciones míticas y el teatro de Antunes Filho," de D. George, buen informe sobre los procedimientos de producción del dramaturgo brasileño, que acude al manejo de elementos culturales derivados del pensamiento mítico local y elementos de la mitología católica.

Hay tres artículos en la sección titulada "Teatro popular." "Constantes del teatro popular en la Argentina," de O. Pellettieri, muestra la evolución del teatro popular argentino de fines del siglo XIX y principios del XX.

"El Teatro Callejero: un rescate de lo popular," de A. B. Ammann y S. N. Barei, toma un fenómeno muy circunstancial ocurrido en 1984 durante el Festival Latinoamericano de Teatro, y propone rescatarlo y darle continuidad.

"Miguel Angel Asturias: Hacia un teatro de inspiración indígena," de O. Obregón, recupera un artículo de Asturias publicado en 1930 sobre la posibilidad de un teatro americano de inspiración indígena; afirma que ese artículo "no ha perdido en absoluto su actualidad" (202) y propone una discusión. Interesa señalar que la concepción dramática de Asturias apela tanto a elementos reales como simbólicos.

La séptima sección, "Documentos," ofrece dos trabajos. "Reseña del teatro paraguayo," de E. de los Ríos, informe general sobre la actividad teatral en ese país; y "Teatro y Censura en Argentina," de V. Brates, recopilación de instrumentos legales por los que se impuso la censura gubernamental entre 1961-1983.

Finalmente, aunque el libro consigna una introducción anónima, no parece haber tenido una persona responsable de la edición. Adolece de muchas fallas de impresión (composición, alteración de fechas, omisión de notas, uso asistemático de mayúsculas en los títulos), fácilmente superables por un editor cuidadoso de pruebas.

Oscar Rivera-Rodas

The University of Tennessee, Knoxville

Taylor, Diana, ed. *En busca de una imagen. Ensayos críticos sobre Griselda Gambaro y José Triana*. Ottawa: Girol Books, 1989. 195 pp.

En octubre de 1987 se celebró en Dartmouth College el Encuentro Gambaro/Triana para rendir homenaje a la argentina Griselda Gambaro y al cubano José Triana. Las ponencias y charlas presentadas en esa reunión y

recopiladas por Diana Taylor en *En busca de una imagen. Ensayos críticos sobre Griselda Gambaro y José Triana* proponen nuevas perspectivas y (re)visiones del teatro latinoamericano y combaten la tendencia a buscar "una teoría dramática latinoamericana que lo abarque todo" (5). Es grato encontrar en este texto un balance perfecto entre la voz del dramaturgo y la del crítico, entre la teoría y la comprensión panorámica del teatro de Gambaro y Triana, y entre dos dramaturgos cuyas obras y aportaciones al teatro latinoamericano no han recibido la debida atención crítica.

La primera mitad del libro, dedicada al teatro de Gambaro, ofrece una introducción excelente a su obra completa. Todos los ensayos, menos el de Sharon Magnarelli, tratan de varias obras y así subrayan ciertas constantes de su teatro. Taylor establece este patrón en su estudio preliminar, "Paradigmas de crisis," en el cual identifica tres etapas en la dramaturgia de Gambaro que documentan y corresponden a las últimas tres décadas de historia argentina. Aunque está siempre presente la relación víctima/victimario, se pueden apreciar ciertos cambios en el enfoque y en la representación estética de la crisis y la violencia. En el ensayo siguiente, Gambaro discute la cuestión de la crisis, que, para ella, no existe en el sentido de empobrecimiento artístico sino en el de búsqueda y cambio constantes en la dramaturgia latinoamericana. Phyllis Zatin sugiere la misma idea de crisis, pero desde la perspectiva del teatro peninsular, cuando habla de la poca acogida que han tenido los grupos argentinos en la madre patria, de las "adaptaciones castellanas" que se han hecho de los textos argentinos, y de las posibles razones por las que las obras de autores latinoamericanos (entre ellos Gambaro y Triana, exiliados en España) se montan tan poco en España.

Peter Roster, Sandra Messinger Cypess y Kirsten Nigro se acercan al teatro gambarino desde tres perspectivas bastante distintas entre sí, aunque comparten una visión amplia de su teatro desde sus comienzos en los años sesenta hasta sus obras más recientes. Roster, por ejemplo, divide su obra en dos períodos, que él denomina "pasivo" y "activo," siguiendo una trayectoria temática desde la pasiva aquiescencia de los personajes hasta la rebelión, una progresión que, según él, es paralela a la creciente resistencia a la dictadura militar. Cypess, por su parte, encuentra un paralelo entre la representación dramática y la realidad argentina, pero partiendo del signo ambiguo del monstruo y del juego irónico que proviene de él. Nigro experimenta con un acercamiento feminista al plantear la cuestión de lo femenino y su aplicación al teatro de Gambaro. Sugiere que la falta de mujeres en sus primeras obras importa tanto como su presencia en piezas posteriores, y que el silencio de las mujeres, o lo que *no* se dice, repercute tanto como o más que lo que logran enunciar los personajes femeninos. Pero, en vez de caer en la trampa en la que caen muchos críticos al tratar de ajustar la obra a la teoría, Nigro no deja de subrayar los defectos y las lagunas que aún existen en la teoría feminista, ni de cuestionar la validez de tratar de especificar un discurso femenino en el teatro de Gambaro.

Los últimos ensayos de la sección analizan dos de las obras más recientes de la autora, *Real envido* y *La malasangre*, como ejemplos de la deconstrucción de los cánones del cuento de hadas. Mientras Becky Boling enfoca la compaginación entre el género del cuento de hadas y estas piezas de Gambaro y el juego con las expectativas del receptor, Sharon Magnarelli limita su discusión a *Real envido*, la cual estudia desde una perspectiva semiótica, subrayando el paralelo que se presenta entre el abuso del poder y el del discurso.

Los estudios sobre Triana se extienden desde impresiones anecdóticas hasta análisis críticos de su drama más conocido, *La noche de los asesinos*. Debido al énfasis dado a este drama, la segunda parte de *En busca de una imagen* carece de la envergadura de la primera. Aunque a través de estas aproximaciones críticas se llega a conocer a Triana como autor dentro de sus circunstancias históricas y a apreciar aun más las infinitas maneras de desentrañar el significado de *La noche de los asesinos*, faltan estudios sistemáticos del resto de su obra, tanto de la publicada como de la inédita. Con la excepción de George Woodyard, nadie habla de obras posteriores a *La noche*, lo cual podría sugerir un Triana que aún no ha podido recuperar en su teatro más reciente ni la complejidad ni la trascendencia de esa obra maestra.

El ensayo de José Monleón comprende tres impresiones distintas del dramaturgo en tres lugares (Madrid-La Habana-París) y momentos históricos diferentes, subrayando así el paso de Triana de estrella de la vanguardia cubana a autor despreciado por su disconformidad con las expectativas artísticas de la Revolución y, por fin, a dramaturgo revitalizado en el exilio. La entrevista de Taylor a Triana es, más que una entrevista, un intercambio iluminador sobre las fuerzas que han figurado en su desarrollo artístico y sobre la fusión de memoria, historia y teatro del pasado como constante en su obra. En "Alusiones al delirio," Triana recuenta en un estilo a la vez poético y anecdótico los comienzos infantiles de su pasión por el teatro.

Frank Dauster trata de situar a Triana en una generación artística que incluye a Carlos Felipe y a José Brene, quienes comparten con su compatriota la obsesión con el mundo del hampa, la cubanía y lo mítico. No obstante las claras semejanzas entre los tres dramaturgos, Dauster concluye que sólo Triana ha logrado alcanzar la universalidad y la pasión de la tragedia clásica dentro de un contexto netamente cubano.

Los tres ensayos dedicados a *La noche de los asesinos* son excelentes ejemplos de la rica complejidad de esta obra. En el primero, Elsa Martínez Gilmore se basa en la teoría de Levi-Strauss sobre "lo crudo" (el mundo natural) vs. "lo cocido" (el orden social colectivo) para explicar cómo la subversión del mito corresponde a la subversión del orden social que pretenden lograr los personajes. En el segundo, Priscilla Meléndez enfoca de un modo bastante original el teatro-fuera-del-teatro, o la relación dialéctica entre el espacio interior y el exterior, para revelar la interdependencia que existe en la obra entre los múltiples planos de realidad y de significación.

Reconociendo desde un principio la imposibilidad de encontrar en la obra un significado totalizante, Taylor discute el concepto del "otro" y el uso de la ambigüedad en la dislocación temporal, espacial y metafórica del intérprete, sea éste Lalo o el receptor.

En el ensayo final, George Woodyard recurre a los códigos estructurales de Barthes para elucidar los varios temas culturales subyacentes en *Palabras comunes* y para sugerir un fuerte paralelo entre el período histórico de la obra y el actual.

Aunque Taylor no pretende justificar su selección de Triana y Gambaro, el lector de este libro llega a apreciar ciertas semejanzas entre ellos: el pertenecer a la misma generación de dramaturgos; la influencia temprana de la vanguardia europea en su teatro; el haber experimentado ambos el exilio interior y exterior bajo diversas formas de represión política y artística; la relación víctima/victimario como constante temática; y el reflejo intratextual del caos socio-político extratextual. Esta colección de ensayos no sólo representa la reunión de dos dramaturgos destacados sino también la de múltiples perspectivas y acercamientos al teatro en general. Entre todas las voces predomina la de Taylor quien, además de ser la autora de la introducción, es también la autora de dos ensayos y de la entrevista a Triana. No se puede dejar de apreciar su excelente labor crítica, su trabajo como directora teatral ni su amor y profundo conocimiento del teatro. El libro está perfectamente organizado y muestra una unidad lingüística y estilística poco común en colecciones de esta índole. El texto tiene, no obstante, algunas fallas. En primer lugar, la portada promete "textos inéditos de Griselda Gambaro y José Triana" que nunca aparecen y cuya exclusión se lamenta, sobre todo en el caso de Triana. En segundo lugar, Taylor decidió prescindir de la bibliografía que normalmente sigue a cada ensayo para reunir las todas al final en una bibliografía única, que si bien es una recopilación útil al incluir las obras de Gambaro y Triana, las traducciones, la narrativa y los ensayos críticos, no deja de ser incompleta porque excluye la información bibliográfica pertinente a la teoría literaria, filosófica, etc., que se utiliza en los ensayos. Taylor, por ejemplo, se refiere a la teoría de Barbara Johnson en la p. 171 sin dar más información que el número de la página de donde proviene la cita. No obstante estas pequeñas omisiones y unas cuantas erratas, el libro de Taylor es de elogiar y de recomendar por su valioso aporte al estudio creciente del teatro latinoamericano.

Jacqueline Eyring Bixler
Virginia Tech

Bruza, Rafael y Jorge Ricci. *El clásico binomio*; Kartun, Mauricio. *El partener*. Notas prelimiarias de Jorge Ricci y Osvaldo Pellettieri. Santa Fe (Argentina): Universidad Nacional de Litoral, 1989. 107 pp.

La Universidad Nacional del Litoral ha puesto en circulación el primer volumen de Serie Teatro Argentino en el que incluye dos obras de nuestro nuevo teatro de calidad estética y captación de los problemas sociales del país.

El clásico binomio, de Rafael Bruza y Jorge Ricci, fue estrenada en el Teatro Municipal de Santa Fe, con el auspicio de la Universidad del Litoral, en julio de 1988. Fueron sus actores los propios autores de la pieza, bajo la dirección de Mauricio Kartun. Dos amigos se alejan de sus hogares para formar un dúo de tango. La intriga parece ofrecer una propuesta ilusionista pero poco a poco se va enrareciendo: los años pasan, el espectáculo no cobra forma, les van llegando noticias de los cambios familiares, noticias que reciben sin tomar ninguna iniciativa para volver a vincularse con sus seres más próximos. Veinte años después, uno de ellos regresa a su casa pero ni el hijo ni la mujer lo reconocen. Hay fuertes elementos desrealizadores: la hipérbole del tiempo, la esperanza desmedida en algo que se manifiesta claramente como imposible, la enorme vehemencia en proporción indirecta a la carencia de actos, de hechos, la confianza en un tercero encargado de buscar trabajo para el dúo (un tercero que se muestra como un evidente embaucador). Conocemos los personajes únicamente por lo que dicen, nunca los vemos desempeñarse fuera de las siempre iguales piezas de pensión barata. La ruptura de la lógica tiene momentos centrales como el de la comunicación con el falso representante a través de la lamparita de la pieza, en código morse.

El clásico binomio retoma una imagen originada en el sainete (*El debut de la piba* de Roberto Cayol, 1913) y elaborada según los cambios sociales e históricos para los Teatros Abiertos de 1981 y 1984. La lleva hacia la expresión del absurdo con vistas a constituir una metáfora de la condición de artista y de la espera de una respuesta nunca satisfecha. En la nota preliminar a *El clásico binomio*, Jorge Ricci rescata la imagen de artista como "última metáfora del hombre contemporáneo."

La segunda obra incluida es *El partener* de Mauricio Kartun, uno de los dramaturgos más importantes del subsistema teatral emergente en los años setenta y conocido por una valiosa producción: *Chau Misterix*, *La casita de los viejos*, *Cumbia morena cumbia* y *Pericones*. *El partener* fue estrenado en Buenos Aires en setiembre de 1988 bajo la dirección de Omar Grasso. Interesa verificar que la versión publicada por la universidad del Litoral no es la de la adaptación para la puesta. Pacheco y Nico (padre e hijo) se ganan la vida actuando en números nativistas, de fonda en fonda por pueblos de la provincia de Buenos Aires. Pacheco ha dejado a su hijo internado en un hospital, se ha marchado, pero Nico se las ha arreglado para encontrarlo y echarle en cara el abandono. Mientras tanto, Pacheco ha prometido a Nydia, una maestra de danzas folklóricas de un pequeño pueblo, llevarla como

partener en sus "giras," pero la vuelta de Nico ha complicado la situación y huye nuevamente, dejando solos a Nico y a la muchacha. El hijo vuelve a sentirse abandonado por su padre y Nydia pierde toda ilusión de integrar las "giras." Finalmente los dos partener deciden unirse y formar un dúo.

Puede decirse que esta última pieza de Mauricio Kartun es un drama de aprendizaje: Nico, el real protagonista, deja su lugar de "hijo" y pasa a constituir pareja con Nydia; el espectador asiste a un proceso de crecimiento. Dicho proceso puede leerse como metáfora deseada de la serie socio-histórica: el pueblo debe liberarse de lazos dependientes y actuar en virtud de su adultez, de su identidad. La obra tiene la suficiente calidad literaria y constituye un mundo representado oblicuo de manera tal superar los límites de la mecánica alegoría: no puede llegarse a este mensaje relacionando directamente personajes y serie social sino a través de un enlace metafórico de ambos.

La nota preliminar a *El partener* está a cargo de Osvaldo Pellettieri, quien inserta la producción de Kartun en el nuevo sistema teatral argentino a partir de la recuperación de viejos modelos nacionales, como el sainete inmoral a la manera de algunas obras de Alberto Novión. Observa Pellettieri que el hecho de que *El partener* sea una nueva instancia en el redescubrimiento de la tragicomedia (constante de nuestro teatro popular) implica una "polémica abierta con el sistema teatral del sesenta." Su lectura destaca rasgos formales y semánticos desde un profundo manejo de la situación actual y pasada del teatro argentino.

La calidad de *El clásico binomio* y de *El partener*, junto al emprendimiento de la Universidad del Litoral de editar *Serie Teatro Argentino* proponen una tregua en el marco de nuestra tan mentada crisis dramática.

Jorge A. Dubatti
Buenos Aires

Gambaro, Griselda. *Teatro 3*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1989. 217 pp.

Los textos de *Teatro 3* implican un verdadero desafío para el lector. Decimos esto porque estas piezas breves pertenecen a toda la obra de Gambaro desde 1965 hasta hoy. Ninguna de ellas se puede contar entre los textos más importantes de la autora y es por ello, quizá, que muestran mejor que aquéllos su evolución artística dentro de nuestro sistema teatral.

Sólo uno de los textos se puede incluir dentro de la primera fase, o sea la fase absurdista, de la obra de Griselda Gambaro. Se trata de *Viaje de invierno* (1965), cuyo título inicial fue el de *Viejo matrimonio*. En él se advierten las marcas de la vanguardia histórica y de la neovanguardia europea: el expresionismo, el surrealismo y el absurdo. El principio constructivo de la

discontinuidad, o la postergación de la acción, y del diálogo modula la ambigüedad del texto que, como los restantes de este período, parodia prejuicios sociales de la clase media porteña y su imaginario artístico; en este caso, el matrimonio, el noviazgo como mito social.

Mucho más numerosas en *Teatro 3* son la piezas de transición: *Nosferatu* (1970); *Acuerdo para cambiar de casa* (1971); *Sólo un aspecto* (1971); *La gracia* (1971); *El miedo* (1972); *El despojamiento* y *Decir sí* (1974); y *Cuatro ejercicios para actrices* (1970). Esta última es un texto ya casi totalmente ilusionista, con un desarrollo dramático absolutamente destinado a probar una tesis realista. En todas ellas todavía aparece el gusto por la farsa, con la consiguiente predilección, por las imágenes violentas y por la transgresión a lo estatuido.

En *Decir sí*, el texto paradigmático de este momento de la obra de Gambaro, observamos todavía el modelo del absurdo europeo, *La lección* de Ionesco. Pero la pieza pronto toma un camino diverso, entabla una polémica oculta con la palabra del argentino medio; y la parodia se concreta fundamentalmente entre la distancia que media entre el discurso del sujeto de la acción--el Hombre--y su verdadero accionar. La tensión dramática se da más por la profundización de la misma situación que por las peripecias de la intriga. El humor negro y los elementos fundamentales para concretar la parodia a los géneros teatrales tradicionales--la confusión del protagonista, la inversión y la normalización de roles--hacen el resto. Gambaro todavía propone, en esta segunda versión de su textualidad, pistas falsas, personajes que se esconden detrás de sus juegos escénicos y estudiadas salidas cursis. Con una buscada ingenuidad estética, metaforiza la Argentina violenta anterior a los años del Proceso.

La tercera fase de la obra de Gambaro, la realista crítica, está representada en *Teatro 3* por *El nombre* (1974), *El viaje a Bahía Blanca* y *Antígona furiosa* (1986). Este período delata la necesidad de la autora de aproximarse a sus personajes e identificarse con más de uno de ellos. Como había ocurrido ya con la mayoría de los personajes femeninos de *Cuatro ejercicios para actrices*, Gambaro se acerca a María en *El nombre* y a Antígona. Estos personajes libran una dura lucha por su dignidad y por la de los demás. Especialmente en *Antígona furiosa* no es difícil advertir la voz de la autora contra la irracionalidad del poder ejercido sin límites. El texto de Gambaro dialoga con el de Sófocles. Al principio hay voces dentro de él que la parodian. El Corifeo y Antinoo introducen en la palabra una orientación totalmente opuesta a la palabra del texto griego, pero después, y ésta es la orientación a la que se pliega la palabra de la autora, se produce la estilización.

Este modelo textual tiene la tendencia realista a la explicación. Esto se advierte también a nivel de la intriga a través de procedimientos como el desarrollo coherente y el personaje referencial y desenmascarador. Hasta hay un desarrollo dramático destinado a probar una tesis realista hoy, como ayer,

se debe transgredir la regla social injusta. Siempre recomienza la lucha por los derechos humanos.

Los textos en *Teatro 3* tienen la voluntad de la transparencia; quieren explicarse a sí mismos y las restantes piezas de la autora. Esta tendencia se encontrará intensificada en la última obra estrenada de Gambaro, *Morgan*, que es una glosa, un comentario sobre su teatro anterior.

Oswaldo Pellettieri
Buenos Aires

Henríquez, Guillermo. *Academia de baile*. Tipografía y litografía Dovel. Barranquilla, 1986. 42 páginas, contratapa con ilustración y lista de obras dramáticas del autor.

Aunque todavía poco conocido en el ámbito del teatro nacional, Guillermo Henríquez Torres se perfila, quizás, como el autor teatral más representativo de la costa atlántica en la actualidad y como uno muy singular en Colombia. Historiador y profesor de teatro en Barranquilla, prolonga, a nivel regional, una larga tradición de autores dramáticos costeños. Henríquez, claro está, como autor de la segunda mitad de este siglo, aporta a su región y a Colombia una dramaturgia renovadora, de estilo bastante característico, irreverente y crudo, cruel, imaginativo pero muy realista, mordazmente humorístico, a veces complicado y recargado, difícil de llevar al escenario, pero definitivamente teatral. En él es evidente la huella del "realismo mágico" de García Márquez y el recuerdo del catalán Ramón Vinyes, quien por muchos años residió y escribió--incluso teatro--en Barranquilla e influyó en forma decisiva, en los escritores que se iniciaron en las letras en la década de los cuarentas.

Guillermo Henríquez se inscribe a nivel nacional en el marco histórico del surgimiento del teatro experimental colombiano y, luego, del teatro político. Se aparta con coraje de las líneas preponderantes, cosa que explica el que no se le haya montado en Colombia sino, tal vez, raras veces. Es un autor posiblemente difícil de entender para aquellos habituados a las modas, para tantos incapaces de juzgar por sí mismos la calidad de un autor no consagrado y de estilo iconoclasta. Para su fortuna, es un autor original que no persigue modelos, que funciona autónomamente, aunque es también posible que su producción se puliera al contacto con el público, responsabilidad que ya recae sobre algún director con coraje.

El estilo actual de Guillermo Henríquez, entonces, debe derivarse en gran medida de sus propios talentos exclusivamente personales y de algunas influencias como las del teatro de la crueldad de Antonin Artaud, quizás las de los esperpentos de Valle Inclán, además de que en sus piezas se detecta claramente la rápida estructura del cine. Henríquez es uno de los poquísimos

autores de estos tiempos que no muestra la traza evidente de Brecht y su teatro didáctico.

Su estilo parece más bien acercarse a los postulados de Vinyes, pues contrapone constantemente el racionalismo heredado de Europa al irracionalismo telúrico y atávico de América, todavía casi incomprehensible, de ahí que lo llamemos "mágico." El autor nos muestra continuamente este contraste, por medio de personajes de raza mezclada, confundidos y desorientados, que sobreviven apenas al hambre, la pobreza y su falta de identidad, frente a una raza blanca que domina todavía pero que también desfallece, tanto física como moralmente. Ante al inevitable asalto de este mundo tropical que siempre es el de Ciénaga, desordenado y caótico, también expresa el autor este contraste dramático entre lo racional y lo irracional, por medio del contrapunteo constante entre la realidad y la fantasía, entre la vigilia y el sueño. En sus obras no existe unidad de tiempo, ni de lugar, ni de acción, ni de caracterización. Se estructuran a modo de cuadros sucesivos, sin relación aparente de causa y efecto, desligados los unos de los otros, incluso incoherentes. Estos cuadros tienden a causar una impresión, sin dar un argumento central y unitario. Este estilo es muy osado, libre casi hasta el exceso, difícil de captar para un lector y un público acostumbrados a lecturas lineales.

Las obras individuales de Henríquez toman y retoman los mismos temas, las imágenes, los personajes, las historias y hasta la técnica, como si en cada una de ellas el autor tratara de dar otra visión de las mismas obsesiones: el hambre, la muerte, la decadencia, el pasado que se repite incansablemente en el presente, la euforia orgiástica manifestada en el carnaval, los reinados de belleza, el sexo indiscriminado. Esa característica obsesiva de la producción dramática de Henríquez parece ser cierta aún en un sentido estrictamente personal, pues en las ediciones de sus piezas el autor nos rinde minuciosa cuenta de las numerosas versiones que les hace con el transcurso de los años. Además, muchas de las piezas tienen una estructura circular, no avanzan hacia un desenlace de la acción, como en el teatro más tradicional, sino más bien, como en el del absurdo, regresan al punto de partida.

De manera que parece evidente que para disfrutar la lectura de *Academia de baile* de Guillermo Henríquez, a pesar de ser esta obra una de las más claras y la mejor editada, sería muy conveniente estar por lo menos enterado de su producción anterior; no porque esta obra carezca de vida propia, sino porque al compararla al menos con una pieza anterior podemos confirmar las obsesiones dramáticas y la técnica teatral de este autor bastante original.

Un ejemplo típico de la obra de Guillermo Henríquez es el drama *El cuadrado de astromelias*, obra montada por el grupo Gogo en Barcelona y que permitió decir al crítico Xavier Fábregas en 1972: "El teatro de Guillermo Henríquez, como antes lo hiciera la narrativa de García Márquez, funde en un solo elemento las premisas establecidas por Vinyes." Debido a una estructura

muy simple al compararla con las otras obras, esta pieza parece resumir más claramente los postulados estéticos y temáticos de Henríquez, los cuales fueron, en Barcelona, planteados por él mismo en el programa como los del "realismo mágico," tal vez para darle alguna explicación a su desbordante fantasía, sin duda no guiada por postulado alguno. La anécdota de esta obra parece ser simplemente el pretexto del autor para dar rienda suelta a sus inquietudes profundas. Presenta la vida de dos hermanas, Manuela y Guadalupe, que padecen hambre encerradas en una alcoba: Ciénaga, donde viven, decae en una época en que el mundo se bate en la II Guerra Mundial, en que las exportaciones colombianas de banano no se pueden realizar. Las dos hermanas son mestizas y Guadalupe cree descender de un hermoso príncipe tayrona y de una negra esclava y prostituta; el príncipe, según dice, las había sostenido hasta que les pierde el afecto debido a los dos hijos que ha tenido Guadalupe; Manuela, a su turno, ha sido también prostituta. El autor, para ampliar la historia, retrocede la obra hasta 1775, cuando los antepasados de Cretona, la madre de las hermanas, son vendidos como esclavos; Cretona también relata su fuga de la esclavitud en tiempos pretéritos, lanza su grito de libertad. Nos enteramos también, por medio de los distintos cuadros que avanzan y retroceden en el tiempo, que existe en Ciénaga un tendero rubio y blanco que admira a Guadalupe. Manuela trata de convencerla de que tenga comercio carnal con él en el jardín, en el "cuadrado de astromelias," para poder así ambas sobrevivir. Luego le refuta a Guadalupe lo que parece ser sus fantasías sobre el príncipe tayrona, diciendo que es la prostitución, en realidad, lo que las ha mantenido. La raza de ellas, su identidad, es indefinida y incierta, ninguna de ellas sabe exactamente quiénes son: de manera que las dos hermanas pueden, al final, intercambiar sus papeles sin que nada cambie, y así conquistar al tendero rubio. La pieza concluye con el siguiente parlamento, que resume bien los planteamientos temáticos pero que quizás no constituye en realidad un desenlace sino un regreso al comienzo:

Manuela (Guadalupe): No somos, parecemos el reflejo de lo que somos, y yo no sé lo que soy, ni tú tampoco. No haré nada para evitar tu venganza. Estamos condenadas, hermana, a morir de hambre.

En sus obras no sé sabe qué es realidad y qué es fantasía; la realidad puede transformarse en fantasía, y viceversa; el autor hace gala de conocimientos históricos específicos y concretos, cita fechas y lugares, pero al mismo tiempo es pura fantasía, pura irrealidad.

Y así podemos abordar *Academia de baile*, recientemente publicada en Barranquilla. En esta obra, inspirada en el novelista Álvaro Cepeda Samudio, parecen plantearse dos acciones simultáneas de base: por un lado se plantea el tema histórico de la matanza de las bananeras, que el autor también aborda en *Marta Cibelina* (cuento de una familiar de antigua estirpe cienaguera). Por

un lado es una historia auténtica, por el otro una fantasía del autor. El hilo que puede unir estos argumentos simultáneos puede ser no el mensaje político, como lo hubiera hecho un dramaturgo colombiano de los años setentas, sino el lugar Ciénaga y la presentación del contraste entre el mundo de los obreros, que pretenden organizarse dentro de la desorganización, y el de la clase dominante que se desorganiza y decae inevitablemente porque sus privilegios son anulados en medio de su gran nostalgia del próspero pasado. La acción se desenvuelve durante muchos años, antes y después de la matanza de 1928. Existe además un hilo conductor entre la huelga de los obreros y la historia de la familiar por medio del hijo que se aparta de ella y lucha al lado de los obreros, personaje que también establece un vínculo con el subargumento con que la obra se inicia: el de la rubia del interior que es vendida como prostituta para que trabaje en la Academia de baile o burdel de Ciénaga. Este hijo, en efecto, tiene relaciones con la prostituta, dejándole un niño que finalmente es adoptado por la familia, cerrándose así el círculo--un círculo, en que la alta sociedad es finalmente "contaminada" por el mundo caótico de la Ciénaga.

Es por lo menos curioso que Henríquez titule sus obras a partir de elementos que les son apenas anexos, que no definen su esencia aparentemente: *El cuadrado de astromelias* alude a un jardín apenas incidental en la obra; *Marta Cibelina* a un personaje algo mitológico que no figura sino hacia el final; *Academia de baile* a un prostíbulo casi puramente anecdótico respecto a la huelga de las bananeras, la que parecería ser el acontecimiento central de la obra; *Detrás del abanico* a una farsa de disfraces; *Hora de cenar* a una cena que sólo tiene lugar en la imaginación porque la protagonista está muerta. ¿Qué quiere decir todo eso? Tal vez, como en la *Cantante calva*, pues Henríquez recuerda mucho también el teatro del absurdo en el cual el autor se niega a dar títulos "razonables" a sus obras para mostrarnos que ellos no pretenden explicar su contenido, porque es esencialmente inexplicable. La interminable oposición racionalismo versus irracionalismo provee la esencia de su producción dramática total.

En conclusión, asomarse al teatro de Guillermo Henríquez no puede ser más que eso: asomarse, tratar de penetrar pero quizás no lograrlo nunca. Entrar, penetrar, por lo demás, sería entrar a un mundo hasta ahora sin salida, un mundo donde el hambre, el sexo y la violencia son perdurables y eternos; un mundo donde no sabemos cuál es la causa y cuál el efecto . . . donde pasado, presente y futuro se unen en una sola realidad, generalmente sórdida y amarga, aunque cómica y grotesca . . . de un tiempo único que puede ser el presente pero que es, en general, un tiempo mítico, lleno de nostalgia delorosa . . . de visiones sin salida de hambre y de sexo.

Fernando González Cajiao
Bogotá