

Book Reviews

Andrade, Elba e Hilde F. Cramsie, eds. *Dramaturgas latinoamericanas contemporáneas (Antología crítica)*. Madrid: Editorial Verbum 1991. 315 pp.

En su antología, Andrade y Cramsie emprenden la ardua tarea de recopilar siete obras de teatro que exhiben una gama de preocupaciones sociales y representan geográficamente a Hispanoamérica. Constituyen la antología tanto dramaturgas establecidas como dramaturgas emergentes, integrando el primer grupo Isidora Aguirre (Chile, 1919), Griselda Gambaro (Argentina, 1928), Luisa Josefina Hernández (México, 1928) y Gloria Parrado (Cuba, 1927-1986). En el grupo emergente se encuentran Fanny Buitrago (Colombia), Ana Istarú (Costa Rica, 1960) y Teresa Marichal (Puerto Rico, 1956).

En la introducción, Andrade y Cramsie hacen un recuento histórico (basándose en *Feminism and Theatre* de Sue-Ellen Case) de la presencia de la mujer en el teatro mundial. De este conciso resumen de la dramaturgia femenina mundial, Andrade y Cramsie bajan hacia el sur para comentar la contribución literaria de la mexicana Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695) y de la cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873). Dada la escasez de escritura femenina en Hispanoamérica durante todo el siglo XVIII y la primera mitad del siglo XIX, las autoras se ven obligadas a excluir ciento cincuenta años de la historia literaria. Sorprende, sin embargo, la omisión de la peruana Clorinda Matto de Turner (1852-1909) quien, aunque se considera principalmente novelista, también escribió obras de teatro.

La brevedad del recuento histórico no se debe atribuir a una deficiencia por parte de las autoras, sino que se trata de un verdadero reflejo del marco teatral, que de nuevo se encuentra sin voces femeninas durante la primera mitad del siglo XX. No es sino hasta los años sesenta que la producción teatral femenina constituye una verdadera explosión, aunque haya pasado casi desapercibida. La labor de críticas como Andrade y Cramsie, sin embargo, consiste precisamente en rectificar este error.

Antes de pasar al análisis individual de las dramaturgas que constituyen la antología, Andrade y Cramsie proponen el discurso crítico femenino como base teórica para el estudio de las obras. Apuntan que las obras de Gambaro e Istarú

"son reveladoras de las contradicciones en las cuales se asiente el mito del macho y sus consecuencias dentro del orden falogocéntrico" (23). Siguiendo las observaciones de las feministas francesas, sugieren que también se podrían explorar aquellos elementos que rechazan la subordinación y el silencio a cambio de una nueva imagen 'transgresora' del orden" (23). Aunque las autoras ofrecen esta aproximación teórica como alternativa a posibles estudios materialistas, a la vez reconocen que la mayoría de las obras plantean principalmente problemas de índole socio-político. Apuntan que todas las obras tienen en común un referente histórico, siendo la violencia, la alienación y el cambio social los temas centrales. Sólo *Madre mía que estás en la tierra* de Ana Istarú se "aleja de una connotación política inmediata" para concentrarse en lo femenino. No obstante la predominancia de lo socio-político en las obras, las autoras regresan a su punto inicial y proponen que incluso se podría examinar "si las estructuras lingüísticas crean nuevos valores femeninos" o si las dramaturgas "reproducen los patrones culturales acuñados dentro del orden masculino" (24).

Las aportaciones críticas sobre cada una de las dramaturgas son particularmente valiosas pues, además de concentrarse en el drama seleccionado, proveen una visión panorámica de su obra entera y una extensa bibliografía tanto de textos primarios como secundarios. Los comentarios críticos son agudos y precisos y exceden positivamente la meta que se imponen las autoras, la de "difundir el discurso de las dramaturgas" y ofrecer "consideraciones generales que pueden orientar la lectura de las piezas dramáticas" (24).

Al final de los estudios individuales, Andrade y Cramsie enumeran una serie de preguntas a las cuales respondieron todas las dramaturgas, excepto Gloria Parrado (en lugar de las respuestas, incluyen la introducción de David Camps a su *Teatro*). Estas entrevistas constituyen otro elemento importante de la antología pues revelan distintas facetas de las dramaturgas. Las preguntas van desde los aspectos más prácticos del teatro hasta los más literarios, y el éxito de las respuestas depende del estilo de cada escritora. Desde nuestro punto de vista, el "Ensayo en respuesta al cuestionario" de Buitrago resulta de gran interés pues no se limita a contestar sistemáticamente cada una de las preguntas. Las extensas y bien pensadas respuestas de Gambaro también llaman la atención, al igual que la introducción de David Camps, la cual está escrita en forma dramatizada.

Las obras en sí, aunque exponen una preocupación central por los problemas socio-políticos de sus respectivos países, incorporan opiniones que incluyen el papel de la escritura, la función del teatro y la problemática femenina. Salvo casos excepcionales, las técnicas teatrales empleadas por las dramaturgas evidencian su capacidad artística y demuestran que no es necesario sacrificar lo estético al crear obras de crítica social.

Sin duda alguna, la empresa de Andrade y Cramsie es una gran aportación a las letras hispanoamericanas ya que hasta ahora sólo existe otro proyecto semejante, la antología de Nora Eidelberg y María Mercedes Jaramillo: *Voces en escena: Antología de dramaturgas latinoamericanas*. La necesidad de estudios como éstos lo ilustra el hecho de que la única repetición que existe entre las dos antologías consta de países, apareciendo en ambas Argentina, Colombia y México.

Margarita Vargas
SUNY/Buffalo

Beardsell, Peter. *A Theatre for Cannibals. Rodolfo Usigli and the Mexican Stage*. London/Toronto: Associated University Press, 1992. 242 pp.

El interés crítico sobre la obra de Rodolfo Usigli no ha disminuido a casi quince años de la muerte de este autor y a medio siglo de sus estrenos más significativos. No hay revista especializada en el teatro hispanoamericano que no incluya, año con año, estudios sobre *El gesticulador* y las *Coronas*. Ningún otro dramaturgo mexicano contemporáneo cuenta con tan abundante bibliografía crítica; sin embargo, los libros sobre el teatro mexicano son contados. Esta es una de las razones por las que el estudio de Peter Beardsell merece una atención especial. Un primer acierto es el título del libro que proviene de una cita original de este autor, fechada en 1953: "Lo que yo, con mis enormes, insondables limitaciones, he pretendido realizar en toda mi carrera, por modesta y medocre que sea, es un teatro para caníbales en el que el mexicano se devore a sí mismo por la risa, por la pasión o por la angustia, pero que siempre, como La Familia, cene en casa" (Prólogo a *Un día de estos, Teatro Completo* 3:756). Sin embargo, esta frase que sirve de epígrafe al libro también es una referencia al mundillo teatral que rodeaba a Usigli, quien contaba con pocos amigos y admiradores, y con un gran número de adversarios, críticos displicentes y discípulos desagradecidos. Diez años después, Usigli mismo agregó a esta cita un comentario alusivo pleno de ironía que afirma que es mejor "proteger la manufactura nacional" y devorar autores mexicanos que hacerlo con los extranjeros.

En el primer capítulo se hace una presentación genérica de los intentos de Usigli por fundar el teatro mexicano y una revisión de su concepto dramático. Los capítulos subsiguientes analizan las tres *Comedias impolíticas* y *La última*

puerta; más adelante se incluye uno de los más congruentes y completos análisis hasta la fecha escritos sobre *El gesticulador*, haciendo hincapié en el impacto del periodo histórico en que se escribió (1938) y se estrenó (1947). Bajo el título de "Politics and Fantasy," se presenta *¡Buenos días, señor Presidente!*, pieza que merece mayor atención crítica de la que se le había brindado con anterioridad. El teatro del microcosmos de la familia mexicana es analizado en dos piezas, *Medio tono* y *La familia cena en casa*. También se incluye un recorrido crítico de los dramas psicológicos usiglianos: *El niño y la niebla* y *Jano es una muchacha*. Por último, se presenta una larga consideración crítica sobre las tres *Coronas* con comentarios que son un resumen de las elaboraciones críticas anteriores, junto con adiciones que facilitan la comprensión de estos dramas con respecto al parámetro nacional/universal.

De las treinta y nueve piezas usiglianias incorporadas en *Teatro completo*, Beardsell apunta *El gesticulador* y *Corona de sombra* como las mejores—en lo que concuerda con la apreciación crítica generalizada—y agrega cuatro piezas más como las más representativas de este autor: *Noche de estilo*, *La familia cena en casa*, *Jano es una muchacha* y *Los viejos*. Se incluye un prolífico y novedoso estudio sobre estas obras bajo una óptica crítica que muestra preferencia temática por lo político y social, aunque también hace mención de las indagaciones de Usigli sobre la condición humana y su propio sentido trágico de ser dramaturgo.

Quisiera agregar un comentario esclarecedor sobre la razón por la que Usigli cerró su pieza *Los viejos* con la expresión: "Merde! como dicen en París." El profesor Beardsell explica el uso del francés como un medio de "softening and dignifying the effect with the French version. . . . What this implies is that he would like to introduce some vigor and rebellion into his work, but he has no illusions about the reception that their play will suffer" (215). Aquí presento otra explicación que me parece más apropiada: "Merde" es la palabra que abre *Ubu Roi* de Alfred Jarry, farsa iniciadora del periodo moderno del teatro mundial. Esta expresión puede ser entendida como un *abracadabra* de la dramaturgia contemporánea. Usigli utiliza esta expresión como si fuera una palabra mágica para crear un teatro nacional simbolizado en "una pieza para pagar la vida y el amor que perdemos y que quizá no merecíamos," escrita por el viejo dramaturgo—Usigli mismo—y las nuevas generaciones de dramaturgos (*Los viejos*, *Teatro completo* 3: 196).

La consideración final del libro, titulada "The Wider Perspective," es un excelente resumen del estudio en sí, pero además constituye un logrado compendio del mundo dramático usigliano. Este libro, publicado en Inglaterra, merece tener gran difusión tanto en los Estados Unidos como en Hispanoamérica, pues es una de las contribuciones críticas más esclarecedoras que se han

publicado hasta hoy sobre Usigli y el teatro mexicano, principalmente con referencia al periodo posterior a la creación de *El gesticulador*.

Guillermo Schmidhuber
Universidad de Guadalajara/México

Boyle, Catherine M. *Chilean Theater, 1973-1985. Marginality, Power, Selfhood*. Cranbury, New Jersey: Fairleigh Dickinson U.P., 1992. 226 pp.

Como lo sostiene la autora, el libro en cuestión nació como tesis doctoral, resultado de sus visitas a Chile entre 1985-1988. Dividido en seis capítulos, inicia su estudio con las consabidas perspectivas históricas, rémontándose a la creación del Teatro Experimental de la Universidad de Chile en 1941 y la subsecuente aparición de los teatros universitarios. Desde allí enfrenta la Reforma Universitaria de 1967 para luego abordar el Teatro Independiente, lo que le servirá para enlazar la labor de ICTUS, Aleph, El Túnel y otros, con la de los grupos profesionales. Producido el golpe, se examina y analiza el discurso militar, el de la guerra interna en pro de la "tranquilidad pública," en especial el proceso de contrarreforma en las universidades.

En este contexto se presentan las obras teatrales que incuestionablemente reflejan el período que Boyle subtitula "Marginalidad." El enfoque socio-económico acertadamente relaciona las piezas con "lo que está en el aire" en el Chile de los primeros años de la dictadura. *Pedro, Juan y Diego* de ICTUS y David Benavente, *Los payasos de la esperanza* del Taller de Investigación Teatral y *Tres Marías y una Rosa* del mismo taller y Benavente reciben un minucioso análisis, que se complementa con el de *El último tren* de Gustavo Meza y el grupo Imagen.

El tema del poder asoma en el capítulo próximo que nos ubica en 1978, con el régimen militar fuertemente entronado y una economía de libre mercado que inunda el país. *Una pena y un cariño* del Teatro La Feria; *Baño a baño*, creación colectiva de estudiantes universitarios; *Lo crudo, lo cocido y lo podrido* de Marco Antonio de la Parra y *N +.*, pieza de mimos basada en la obra de Peter Handke y producida en 1983, sirven de marco a un período en que la experiencia social chilena se ve enfrentada a una atmósfera de "culpa o complicidad" en espacios dominados por la estructura de poder omnimoda.

El cuarto título, "Mundos de la marginalidad," presenta la dramaturgia de Juan Radrigán, quien estrena en 1979 y en 1982 recibe el premio de mejor autor

por el Círculo de Críticos de Arte. *Testimonios de la muerte de Sabina, El invitado, El toro por las astas*, una mirada de reojo a *Hechos consumados*, entregan una excelente síntesis de lo que Boyle denomina "El ubicuo 'El,'" personaje que está en el trasfondo de sus obras, generalmente no visible, de donde emana el control, la figura arquetípica de la clase dominante.

La siguiente sección, "Exilio y regreso," analiza las obras que tratan el tema, desde *José* de Egon Wolff, *Cuántos años tiene un día* de ICTUS, y *Primavera con una esquina rota*, basada en la novela de Benedetti, *Regreso sin causa* de Jaime Miranda y *Cinema-Utopia* de Ramón Griffero. El problema político y social, la alienación que produjo el exilio y regreso, común a los países bajo dictadura en la década de los 70s, logran un tratamiento moroso en la investigación de la profesora Boyle. La obra de Griffero, uno de los más originales y universales dramaturgos, producto del exilio, cierra acertadamente el ciclo comenzado en 1973.

El acápite final, "Ruptura y continuidad, memoria y olvido," es la síntesis que la autora desea alcanzar. ¿Cómo explicarse la aparente contradicción de espectáculos que expresaron una abierta crítica contra el régimen dictatorial y aún así lograron disfrutar de una relativa libertad? La respuesta no es una, sino varias. Boyle nos entrega la suya desde los capítulos iniciales, pero destaca cómo los dramaturgos han utilizado "the space of inner life that is his or her creative space to its best advantage in an otherwise severely restrictive atmosphere" (178). Se sirve de Marco Antonio de la Parra y su obra *Toda una vida* para desarrollar el asunto. Finalmente completa el círculo de su investigación insistiendo en la tarea que cumplieron los teatros universitarios, comienzo del teatro moderno en Chile, y el papel que desempeñaron en la cultura chilena desde aquel entonces, hasta la quiebra que se produce en 1973. El teatro popular aficionado recibe unas líneas de reconocimiento. Su análisis aguarda a un autor.

Catherine Boyle ha sabido utilizar el inmenso bagaje con que documentó su trabajo. Su asistencia a espectáculos, conversaciones con directores, dramaturgos y actores dan validez y otorgan permanencia a su libro, el cual será una obra de consulta obligada para futuros estudiosos de lo ocurrido en ese "lindo país esquina con vista al mar."

Pedro Bravo-Elizondo
The Wichita State University

Feitlowitz, Marguerite, ed. and trans. *Information for Foreigners. Three Plays by Griselda Gambaro*. Northwestern UP, 1992, 175 pp.

Translation is always a difficult art. Translation for the theatre requires a translator who not only has fluency in the language to be translated, but possesses as well an intimate knowledge of the theatrical idiom. She must be able to find not only a linguistic equivalent for the work at hand in the host language, but also capture the visual, aural and corporeal qualities of the original theatrical language. Her completed translation, as is the original, must be a work designed to live and breathe upon the stage, as well as part of a dramatic literature to be read upon the page.

In Northwestern's new collection can be found a nearly perfect combination of the qualities I have outlined above. Feitlowitz not only has a good command of Gambaro's Spanish, but her work with River Arts Repertory among other theatres enables her to bring an intimate knowledge of the theatre itself to bear upon her translations of these plays. In addition, Feitlowitz's residency in Argentina, and her close work with Gambaro, have given her a good feel for the cultural component of Gambaro's plays. The three plays in this collection are *The Walls* (1963), *Information for Foreigners* (1973), and *Antígona furiosa* (1986). As Diana Taylor points out in her excellent afterword to this collection, the plays correspond to three specific periods in Argentine history: the sociopolitical crisis of the 1960s, a "drama of disappearance" in the 1970s, and the end of the Dirty War in the 1980s.

In intent, though not in aesthetic practice, Gambaro shares affinities with Antonin Artaud. Artaud was constantly in search of "dangerous" theatre and his "theatre of cruelty" was designed to be "cruel" to the theatre practitioner above all others. The goal was to create a theatre artist not content to rest upon her laurels but always willing to dare herself and her audience, to create a theatre that "is not safe." *Information for Foreigners*, the title work of this collection, seems to me to illustrate both the necessity and the difficulty of Artaud's approach. Formally the most experimental of these three plays, it is also the most difficult to translate. Written to be performed in a house or warehouse, the play is akin to Maria Irene Fornes's *Fefu and her Friends*. Both playwrights deal with psychic and physical violence but *Information for Foreigners*, set in the Argentine context of the "disappeared," is necessarily balder in its depictions of violence, more brutal in terms of its impact.

The play makes use of a dizzying number of genres from newspaper accounts to Shakespeare, prison poetry to children's games, and scenes of torture to scenes from a theatre rehearsal. It is much to Feitlowitz's credit that she has captured the distinctions between these forms in her translation. Through an

effective use of dialogue, blank verse and rhyme, presentational performance and the representational playing of children's games, Feitlowitz successfully negotiates the various levels of Gambaro's play, placing us squarely in the play's context and creating a theatrical exchange that, as Taylor comments and Artaud would applaud, "strips us of our traditional invisibility as spectators." In *Information for Foreigners*, as in *The Walls* and *Antígona furiosa*, we are the ones who are called upon to perform, to act—consciously and decisively—upon the stage of our own personal (political) lives. Gambaro makes it clear that there is no escape.

In her introduction to this collection Feitlowitz quotes Gambaro's comments on her inability to write theatre while in exile in the late 1970s. As Gambaro's comments illustrate, theatre is connected to place and this brings me to my one reservation with regard to this collection. Outside scholarly circles, Gambaro's plays have received little attention in the United States. This is largely due, I think, to her "failure" to conform to U.S. expectations of what a "Latin American" dramaturgy should be. What Feitlowitz calls Gambaro's "prismatic" style (a style amply illustrated by comparing the three plays in this collection with one other) frustrates the attempt to pigeonhole her work. For all of Feitlowitz's excellent work here, I wonder if these plays, especially *Information for Foreigners*, can make that leap of transcultural translation, if they can break through the insularity that would label these plays as "other," not of our experience as fundamentally, if at times only metaphorically, they are. For that to become possible, however, we need more translators of Feitlowitz's competence, translations of this quality and editions of this high standard.

Adam Versényi

The University of North Carolina, Chapel Hill

Frischmann, Donald H. *El nuevo teatro popular en México*. México: INBA/Centro Nacional de Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, 1990. 310 pp.

This critical study of contemporary popular Mexican theatre provides both a theoretical overview of the dramatic form as well as a more focused perspective on its recent developments over the past two decades in Mexico. The author studies several popular theatrical projects ranging from state-supported groups to more independent organizations. Within this framework, the analysis encompasses a thorough examination of the following theatrical companies: those

with varying degrees of state dependency (Teatro Conasupo de Orientación Campesina, 1971-1976; Arte Escénico Popular, BDCP, 1979-1982; and Teatro Popular del Instituto Nacional para la Educación de los Adultos, 1982-1985); those classified as independent although they maintain some loose ties with the state (el Grupo Cultural Zero de Cuernavaca and the Teatro Cooperativa Denuncia de Felipe Santander); and, finally, an example of a group which is completely independent of state funding and control and thus *popular* in the more traditional sense of the word (Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística or CLETA).

The study begins with a valuable introductory chapter on the historical origins and contemporary contributions to the Latin American *nuevo teatro popular* movement, citing such renowned theorists and practitioners as Augusto Boal, Luis Valdez, Enrique Buenaventura, Santiago García, and Alan Bolt among others. Furthermore, extensive commentary is provided on the roots of this form of theatre in pre-Columbian indigenous myths and sacred rites, medieval European wandering minstrels, the Mexican *teatro de merolico* tradition of the ambulant street vendor-artist, the Italian *Comedia dell'Arte*, and the *nueva canción* movement. Each chapter focuses on a specific theatre group, its historical roots, goals and a brief critical assessment of select plays. The unifying theme throughout the volume, however, is the *raison d'être* of the movement itself: the generation of spectator participation in the creation and dissemination of theatrical forms in theatre workshops or *talleres* and consciousness raising toward social change. The popular theatre performance texts are not only geared toward creating an atmosphere for the meeting of consciousness between actors and their public in the public fora which often accompany them; they are templates for a lived reality for performers and audiences alike.

After its introductory chapter, "Aclaraciones: Cultura, arte y teatro populares," Frischmann uses each subsequent chapter to examine specific manifestations of Mexican popular theatre, defunct or currently in vogue: Chapter 2, "Teatro popular dentro del estado," including Teatro Conasupo and Teatro popular del INEA; Chapter 3, "Teatro popular proletario," with its model of CLETA; and Chapters 4 and 5, "Teatro popular independiente: El Grupo Cultural Zero and Felipe Santander," respectively. The study includes works whose thematic content focuses on urban, rural, as well as indigenous concerns, giving greater credence to the author's contention that the *nuevo teatro popular mexicano* does not limit itself to a particular group or issue but opens itself to the entire society as it attempts to fulfill a collective goal of self-reflection and action.

Regardless of the diverse affiliations of the groups under study, Frischmann concludes that a single endeavor unifies the new popular theatre movement in

Mexico and Latin America: "el propósito de provocar el cambio a través de la creación de una conciencia crítica en el destinatario como primer paso hacia la acción concreta" (296-297). It is in this context that the author validates the adoption of parodies of well-known works as well as the standard collective creations based on oral storytelling traditions of folklore and historical or current events as thematic enterprises of the contemporary popular theatre movement. Theatre—particularly as performance text or spectacle—is envisioned as an instrument placed in the service of "las necesidades, los anhelos y las preocupaciones de habitantes tanto urbanos como rurales" (137) "cuyas raíces se sumergen en la actualidad sociopolítica, pero que pasan al mismo tiempo por todo un sustrato de la tradición cultural del pueblo indígena o mestizo" (136).

As Frischmann so well demonstrates in his study, the sense of social urgency that is generated in this new strain of popular theatre both in Mexico and throughout the Americas is communicated in its varied themes and styles (testimonial, didactic, consciousness-awakening). But it is refreshing that the author does not ignore the more entertaining side of this dramatic form—its influences from the clown figure, the street vendor, the minstrel or troubadour, and Mexico's own popular *merolico*.

Elena M. DeCosta
Santa Clara University, California

George, David. *The Modern Brazilian Stage*. Austin: U. of Texas Press, 1992. 176 pp.

The publication of *The Modern Brazilian Stage* is an important contribution to the field of contemporary Latin American drama, a particularly Brazilian drama. This is the first time that a significant study of Brazilian theatre from 1940 to the 1980s appears in English. In his study, David George traces the development of an independent national theatre through the history of theatre companies. He asserts in the introduction to the text that the "conflict, between cultural nationalism and foreign influence, produced a creative tension in part responsible for the groups' extraordinary successes" (xvii). The companies to which he is referring are Os Comediantes, Teatro Brasileiro de Comédia, Teatro de Arena, Teatro Oficina and Grupo Macunaíma. Three of these companies each mounted a production that would have such great impact on the Brazilian stage

that all subsequent stagings would be affected. The stagings of these productions are analyzed in great detail in the text.

George's extensive background as an actor, director and designer, as well as his background in the study of theatre as a professor of literature, offer a unique opportunity to see theatre from all perspectives. What makes this work valuable is that George adopts an interdisciplinary interpretative approach to the analysis of drama, that is, an analysis of Brazilian plays based not only on the readings of the text, but also on the stagings and performances of these texts. The performances which are thus scrutinized are *Bridal Gown*, *The Candle King* and *Nelson 2 Rodrigues*. A chapter is devoted to each play.

Some of the material contained in the book has appeared before in various articles published in *Latin American Literary Review* and *Theatre Research International*. The chapters which include materials on Grupo Macunaíma appeared in Brazil in 1990, in a book called *Grupo Macunaíma: Carnavalização e Mito*. For the first time George has included all of this information in one text, in English, and presented a general overview of contemporary Brazilian theatre through an analysis of plays which he feels have determined the direction of Brazilian drama. The information on the plays, the history provided by the author, along with a brief but precise introduction to Brazilian theatre, make this book excellent reading for anyone interested in drama and especially Brazilian drama.

The first two chapters discuss Os Comediantes and their revolutionary staging of *Bridal Gown* in 1943. Chapter three examines three companies: the Teatro Brasileiro de Comédia, Teatro de Arena and the Teatro Oficina. Each of these companies was influential in changing the direction of Brazilian theatre through stagecraft or theme. *The Candle King*, Teatro Oficina's most innovative theatre and criticized for going too far, is discussed in chapter four. George considers this play as important in 1967 to Brazilian theatre as *Bridal Gown* was in 1943. Chapter five discusses the changing political environment in Brazil and the development of Grupo Macunaíma. The last chapter analyzes *Nelson 2 Rodrigues*, a compilation of three of Nelson Rodrigues's plays. Appropriately, George begins and ends his history of the modern Brazilian stage with two plays by Rodrigues, who is "the most revolutionary and challenging figure in Brazilian dramaturgy" (George 128).

To any theatre aficionado or anyone wanting to learn more about Brazilian theatre, the notes to each chapter and the bibliography provide additional information or can lead one in the direction of other valuable sources. The bibliography, especially, provides a useful listing of contemporary plays as well as introductory texts to the history of theatre in Brazil. In addition, there are many helpful references to newspaper articles or journals. George's text is full

of useful information and provides the reader with a much needed critical perspective of contemporary Brazilian theatre.

Elizabeth Fonseca

Southern Illinois University at Edwardsville

González Cruz, Luis y Francesca M. Colecchia. *Cuban Theatre in the United States: A Critical Anthology*. Tempe, Arizona: Bilingual Press, 1992. 186 pp.

Esta antología, compuesta por ocho dramas y cuatro minidramas escritos por autores cubanos residentes en los Estados Unidos, nos ofrece una visión panorámica bastante variada del teatro escrito fuera del territorio insular por autores nacidos en un período que abarca desde 1921 hasta 1957. Este volumen representa un aporte importante tanto para el teatro cubano del exilio, como para el que se escribe en la isla, porque en términos históricos, literarios y artísticos ambos forman una unidad indivisible. Esta edición elaborada con esmero presenta cada obra precedida de una nota introductoria en la que, además de situar cronológicamente a su autor con relevantes datos biográficos, se le ofrece al lector un breve comentario crítico de la misma. González Cruz y Colecchia han realizado, además, una excelente labor de traducción en aquellas obras cuyos originales fueron escritos en español, manteniendo una absoluta fidelidad al texto. Estas piezas, en su totalidad, reflejan un universo de seres frustrados, en ocasiones crueles. Víctimas de situaciones que no pueden controlar, entregados a la fuerza de un *fatum* implacable, se dirigen, en la mayoría de los casos, a un fin trágico. Es interesante observar que con la excepción de tres dramas, *Screens* de Dolores Prida, *The Marriage of Hippolyta* de Manuel Pereiras y *Perhaps the Marshland* de Héctor Pérez, todos los personajes han sido concebidos como arquetipos de un grupo humano, de ahí el nombre genérico que los designa.

El tema político es el común denominador de *We Were Always Afraid* de Leopoldo Hernández, *Dialogue of the Poet and the Supreme Leader* de Julio Matras y *Traitor* de Reinaldo Arenas. Se podría afirmar que en ellas se traza una trayectoria de la alienación humana que alcanza su clímax en la obra de Arenas. *We Were Always Afraid* enfoca a través del reencuentro de dos hermanos y de las diferencias insalvables creadas entre ellos por veinte años de separación, el desgarramiento de la familia cubana. Hernández desarrolla el diálogo sostenido por ellos a través de la pieza con fluidez y naturalidad infundiéndole una

profunda y conmovedora calidad humana. *Dialogue of the Poet and the Supreme Leader* ahonda en el problema del ser humano que tiene que subordinar el proceso creador a reglas rígidas e inviolables, destacando los valores que representan lo mejor del ser humano. Matas logra una obra coherente y lógica, que nos conduce a serias consideraciones en cuanto a la posición y responsabilidad del escritor. En *Traitor*, nos enfrentamos al hombre totalmente alienado que por temor a las represalias del gobierno, se ha manifestado siempre de forma contraria a su verdadero sentir. Todos lo consideran uno de los más fuertes adictos a la dictadura. Al caer el régimen, a punto de ser fusilado grita su verdad, pero nadie puede creerla. Paga así, la peor de las traiciones, la traición a sí mismo. La pieza de intenso *suspense* nos estremece por el alcance de su planteamiento.

En torno al tema erótico giran *Olofé's Razor* de Matías Montes Huidobro y *The Marriage of Hippolyta* de Manuel Pereiras. Ambas piezas muy bien estructuradas unen al tema erótico elementos míticos y psicológicos. Son obras que se prestan a interpretaciones freudianas y/o lacanianas. *Olofé's Razor* emplea dos recursos esenciales: el metateatro y la división del espacio escénico en forma geométrica, funcionando este último en íntima relación al desdoblamiento de los personajes. La constante fragmentación de tiempo que ofrece el diálogo refleja la lucha entre los personajes por mantener su espacio vital. Esta lucha culmina en la castración ejecutada por el personaje femenino al Padre-Hijo, castración que es, en último término, símbolo de la muerte. *The Marriage of Hippolyta* nos descubre un mundo de culpas, sufrimientos y confusas situaciones en el que Fedora ha establecido una relación de carácter sexual con su hija Hippolyta. Al darse cuenta ésta de su incapacidad para entregarse al hombre que ama, reacciona desesperada en contra de su madre, lo que lleva a Fedora al suicidio. La lectura de esta pieza nos deja un profundo y doloroso sentimiento de absoluta contemporaneidad.

La discriminación y la marginación están representadas por *The Great American Justice Game* de Miguel González Pando, *Screens* de Dolores Prida y *Perhaps the Marshland* de Héctor Pérez. *The Great American Justice Game* en un tono paródico y grotesco presenta una visión circular, desde diferentes perspectivas, del proceso de adaptación de una familia cubana a la vida en los Estados Unidos. El autor utiliza la ironía y la sátira hábilmente. El humor es un medio de escape que suaviza el tono trágico subyacente. *Screens* contiene dos espacios en lucha: el exterior, donde una catástrofe mundial está a punto de ocurrir, y el interior, el espacio escénico. La tensión existente entre los tres actores de televisión que se encuentran allí, se manifiesta a través de una actividad teatral constante, un juego de máscaras incesante, que les hace olvidarse de sí mismos y del peligro que les amenaza. Son seres frustrados que nunca

tuvieron la oportunidad de realizarse. Finalmente, el espacio exterior acaba invadiendo el interior, produciéndose el temido holocausto. *Perhaps the Marshland* nos traslada a un ambiente de penumbra de carácter siniestro en medio de una naturaleza hiriente y cosificada. Sus personajes, cuatro hombres y un niño, se encuentran asechados por peligros inciertos. Se escapan de algo y van en busca de una tierra pantanosa, insegura y malsana donde piensan establecerse, que representa su única posibilidad de salvación. Su historia se encuentra perdida en un pasado desconocido al que vagamente se alude en el diálogo. Su mundo no es muy diferente del de sus perseguidores; prueba de ello es el tratamiento abusivo que recibe Bumboy, el niño que les acompaña. Víctimas y victimarios se confunden en esta obra cuya lectura nos resulta inquietante por su falta de concesiones. Si el pasado apenas existe, tampoco hay muchas posibilidades de futuro. Cuando al final el niño se escapa con Franz, uno de los marginados, hacia el pantano, no existe el menor destello de esperanza.

Por último, nos referiremos a los minidramas de René Ariza: *The Meeting*, *Doll's Play*, *Declaration of Principles* and *A Flower Vendor for These Times*. El mundo de estas piezas está poblado de personajes agónicos donde la comunicación se hace imposible. Acosados por el miedo y la paranoia, se desenvuelven en espacios reducidos en los que, en ocasiones, se sienten prisioneros. La distorsión, la exageración y el humor amargo son elementos con los que juega el actor constantemente. Ariza maneja con efectividad la rebeldía contra el realismo y la lógica. *Cuban Theater in the United States* constituye un texto de consulta imprescindible para todo aquel que se interese seriamente en el teatro cubano.

Yara González-Montes
University of Hawaii at Manoa

Pellettieri, Osvaldo, ed. *De Sara Bernhart a Lavelli. Teatro francés y teatro argentino (1890-1990)*. Cuaderno del Grupo de Estudios de Teatro Argentino No. 3. Buenos Aires: Editorial Galerna-Revista Espacio, 1993. 93 pp.

El Grupo de Estudios de Teatro Argentino viene desarrollando desde 1987 una fecunda labor en la investigación teatral argentina. Entre sus numerosas actividades, ha iniciado la publicación de la colección Cuadernos del GETEA, cuyo tercer volumen ha sido recientemente editado. Los números anteriores,

Teatro argentino actual y Teatro argentino de los '90, se centraron en el presente teatral argentino. Este último número, en cambio, varía la orientación de la colección dedicándose a la rica y productiva relación entre el teatro francés y el teatro argentino.

El recorrido histórico de esta extensa vinculación lo inicia Jorge Dubatti, que en "El teatro francés en la Argentina (1880-1900)" estudia la circulación y recepción de la dramaturgia francesa en Buenos Aires en las dos últimas décadas del siglo pasado. En "Intertextos y creación en el teatro de Gregorio de Laferrère" Osvaldo Pellettieri postula que este autor realizó una recepción productiva del vodevil francés, renovando la comedia finisecular argentina. Ana Giustachini se ocupa de la obra de "Florencio Sánchez y el intertexto del teatro francés" a través de la confrontación de *Nuestros hijos* (1907) con *Papá Lebonnard* (1889) de Jean Aicard.

La presencia constante de dramaturgos franceses en la cartelera porteña y la apropiación por parte de autores argentinos de los modelos franceses con el fin de renovar su dramaturgia continúa a lo largo de la historia, tal como lo demuestran Beatriz Trastoy en "El fabricante de fantasmas de Roberto Arlt y su relación con el teatro de Lenormand"; Liliana López en "Anouilh y Giraudoux en el sistema teatral argentino" y Patricio Esteve, en "Artaud, Genet y el teatro experimental de los '60 en Buenos Aires."

La llegada del teatro del absurdo a la Argentina en la década del '50 es un momento fundamental en la relación entre el teatro de lengua francesa y el teatro argentino, de la que dan cuenta Osvaldo Pellettieri en "El primer teatro de Beckett en Buenos Aires: el arribo de la neovanguardia" y Mirta Arlt en "Ionesco o la fuerza del absurdo en el Buenos Aires de los '50."

Párrafo aparte merece el artículo de Halima Tahan, "Directores argentinos en la actualidad teatral francesa," en el que contempla, situándose en la otra orilla, las innovaciones que artistas argentinos aportaron al teatro francés, en especial Alfredo Arias, Víctor García y Jorge Lavelli.

Este conjunto de trabajos constituye un valioso aporte a la investigación teatral, ya que demuestra cómo la dramaturgia francesa ha funcionado como estímulo para la evolución y modernización de la escena argentina a lo largo de toda su historia, y cómo, a su vez, ésta ha enriquecido a la primera.

Laura Mogliani
Buenos Aires

Pérez Coterillo, Moisés, ed. *Teatro argentino contemporáneo* (1992; 1205 pp.). *Teatro cubano contemporáneo* (1992; 1508 pp.). *Teatro chileno contemporáneo* (1992; 1251 pp.). *Teatro mexicano contemporáneo* (1991; 1527 pp.). Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Como valioso aporte a la difusión del teatro latinoamericano surgen estas antologías de teatro contemporáneo, editadas por el Fondo de Cultura Económica en España, en cooperación con el Ministerio de Cultura de España y la Sociedad Española Quinto Centenario. Las antologías constan de 15 ó 16 obras teatrales, en las que se resumen los diferentes estilos dramáticos presentes a partir de la segunda mitad del siglo XX en cada país. Todos los tomos contienen un comentario inicial de Moisés Pérez Coterillo, director de la serie. También incluyen una introducción sobre la dramaturgia y la historia del teatro del país, una cronología bastante detallada en la que se incluyen acontecimientos políticos, culturales y teatrales, y un glosario de los coloquialismos que aparecen en los textos. Asimismo, cada obra, organizada cronológicamente, va encabezada por un breve comentario y una pequeña biografía junto con los textos que ha publicado cada autor.

En *Teatro argentino contemporáneo* la introducción está escrita por Gerardo Fernández. Las piezas teatrales fueron seleccionadas de acuerdo a dos características específicas: primero, que fueran obras estrenadas en Buenos Aires y segundo, que estuvieran destinadas a un público adulto, es decir, que no se incluye el teatro infantil. Cada pieza teatral trata de presentar su visión de la condición histórico-política del pueblo argentino. Se incluyen obras de tipo realista-costumbrista, *El pan de la locura* de Carlos Gorostiza; de reconstrucción de mitos, *El reñidero* de Sergio de Cecco; un "neosainete," como bien clasifica Osvaldo Pellettieri la pieza de Oscar Vialle, *Chumbale*; teatro ritual, *Réquiem para un viernes a la noche* de Germán Rozenmacher; y un "misterio en un acto," *Una pasión sudamericana* de Ricardo Monti. También están presentes temas tan complejos como la tortura en *Potestad* de Eduardo Pavlovsky o la relación entre víctimas y victimarios, en *Knepp* de Jorge Goldemberg; la homosexualidad en *Príncipe azul* de Eugenio Griffero; y el cuestionamiento de la historia en *Pericones* de Mauricio Kartún. Otras obras que se encuentran en esta colección son: *El campo* de Griselda Gambaro, *El herrero y el diablo* de Juan Carlos Gené, *Heroica de Buenos Aires* de Osvaldo Dragún, *El nuevo mundo* de Carlos Somigliana, *La nona* de Roberto Cossa y *Primaveras* de Aída Bortnik.

En la antología de *Teatro cubano contemporáneo* Carlos Espinosa Domínguez lleva a cabo un recorrido de más de cuatro décadas de dramaturgia cubana, no tan sólo de la escrita en la isla sino que también incluye a los que

escriben en el exilio. Este grupo de exiliados se divide en dos tendencias: 1) los escritores que ya habían publicado o estrenado obras antes de salir de Cuba, como Matías Montes Huidobro (*Su cara mitad*) y José Triana (*La noche de los asesinos*) y 2) los que salen muy jóvenes de la isla como Manuel Martín Jr. (*Sanguivin en Union City*) y René Alomá (*Alguna cosita que alivie el sufrir*).

Por otro lado, la antología abre sus páginas con una de las obras más importantes de la dramaturgia cubana, la que, como señala Raquel Carrió, marca el inicio de un teatro moderno, *Electra Garrigó* de Virgilio Piñera. En la misma línea de la reapropiación de mitos clásicos aparecen *Réquiem por Yarini* de Carlos Felipe y *Los siete contra Tebas* de Antón Arrufat. Todas estas obras muestran la gran maestría de sus creadores quienes no se dedican sólo a re-crear mitos clásicos sino que toman los elementos primordiales de éstos para presentar lo cubano.

Contrario a estos dramaturgos, Abilio Estévez prefiere recurrir al propio pasado cubano, utilizando la figura de Juan Clemente, poeta casi olvidado por el pueblo, para explicar el presente en *La verdadera culpa de Juan Clemente Zenea*. También en este plano de lo cubano, la herencia africana se ve dibujada en *Marta Antonia* de Eugenio Hernández Espinosa, por medio de la santería y del habla popular, mientras que en *Andoba* de Abrahán Rodríguez se lleva a escena el lenguaje del marginado. Por otro lado, en *Santa Camila de la Habana vieja* de José R. Brene, se presentan personajes que luchan en contra del ambiente de la santería, el raterismo y el juego.

El tema de la familia se encuentra retratado en la obra de Rolando Ferrer, *Lila, la mariposa* y en la de Héctor Quintero, *El premio flaco*. Manuel Reguera Saumell, en *Recuerdos de Tulipa*, abandona el tema del núcleo familiar ya explorado en otras de sus obras, para ahondar en el individuo. Sin alejarse de lo cubano, pero de una manera postmoderna, el joven dramaturgo Joel Cano presenta el concepto del tiempo o mejor, del "no tiempo" en *Timeball*, obra que él mismo clasifica dentro del género de la "cartomancia teatral." Según Cano, el timeball es el deporte favorito del cubano y su esencia "radica en la pérdida del tiempo irrazonable, sobre todo en no sentir que pasa o pasan por él." La obra está diseñada a manera de juego de cartas, donde las 52 cartas vienen a ser las páginas del texto en las que se enfatiza la idea de la no linealidad. *Timeball* es sin duda una de las obras teatrales más novedosas de la dramaturgia cubana y latinoamericana en general.

Una fe de erratas acompaña esta antología puesto que en este tomo aparece equivocadamente el glosario que corresponde al volumen venezolano. Sin embargo, esto no opaca en absoluto la gran importancia que tiene este volumen para el amante del teatro, pues los textos cubanos son los más difíciles de conseguir para los lectores que se encuentran fuera de ese país.

El recorrido sobre la dramaturgia en Chile desde 1950 hasta 1990 es llevado a cabo por Juan Andrés Piña. Este crítico explica los fenómenos del auge del teatro entre las décadas de los 50 a los 70. Los cambios en la dramaturgia de este país se van dando a la par con las transformaciones sociales y políticas de Chile. En la década de los 50 surgen los teatros universitarios y en los 60 los grupos de teatro. Son estos autores que aparecen a fines de los 50 quienes se convierten en los pilares del teatro chileno. Las diferentes corrientes de estos años se encuentran muy bien representadas en la antología ya que se incluye a Fernando Debessa con *Mama Rosa*, Luis Alberto Heiremans con *El abanderado*, Egon Wolff con *Los invasores*, Sergio Vodanović con *Perdón... ¡Estamos en guerra!*, Jorge Díaz con *Topografía de un desnudo*, Alejandro Sieveking con *Tres tristes tigres*, María Asunción Requena con *Chiloé, cielos cubiertos*, Isidora Aguirre con *Lautaro* y, aunque no tan reconocidos, pero de igual importancia, Fernando Josseu con *La mano y La gallina* y Luis Rivano con *Te llamabas Rosicler*.

Marco Antonio de la Parra, quien corresponde más bien a la década del 80, estrena con dificultad (pues fue prohibida por la Universidad Católica por su lenguaje "grosero") una de sus primeras obras a fines de los 70, *Lo crudo, lo cocido, lo podrido*. A esta misma generación pertenecen Juan Radrigán (*Hechos consumados*) que comienza su carrera dramática tardíamente en 1978, y Ramón Griffiero, quien escribe *Cinema Utopía*, la que forma parte de una trilogía y de un "teatro de imágenes" que va en busca de nuevas formas de representación. Se incluyen además dos textos de creación colectiva: *Tres Marías y una Rosa* (estrenada en 1979) de David Benavente y el Taller de Investigación Teatral (TIT) y *Lindo país con esquina al mar* de ICTUS y Marco Antonio de la Parra, Darío Osses y Jorge Gajardo.

El volumen de *Teatro mexicano contemporáneo* es el primero que se edita en este proyecto. En él se establece el propósito primordial de la serie que es el de dar a conocer el teatro latinoamericano en España y viceversa. En su introducción Fernando de Ita establece los parámetros que siguió para seleccionar las obras del volumen: "Elegir para esta primera antología a un grupo de autores cuyas obras nos permiten ir más allá de su condición textual para mostrarnos un panorama más amplio de nuestro teatro" (15). Explica además que no se incluye a Felipe Santander ni a Rodolfo Usigli porque el teatro completo del primero se editará en España en otra antología y el del segundo ya ha sido publicado en *Letras mexicanas* del Fondo de Cultura Económica, que ya debe estar en manos de los españoles. Sin embargo, no se explica el porqué no se incluye a Sabina Berman, una de las mejores dramaturgas de las últimas décadas.

Por otro lado, traza el desarrollo (así como aspectos de las condiciones histórico-políticas) del teatro mexicano de la primera mitad del siglo XX, para

luego pasar a explicar el desarrollo de la dramaturgia de la segunda mitad del siglo. De acuerdo a de Ita, este segundo medio siglo de la dramaturgia mexicana se caracteriza por una gran actividad teatral ya que aparecen nuevos grupos y tendencias. Este grupo de los 50 ("no generacional, pero representativo de los autores 'mexicanistas, realistas y profesionales' cuya obra dramática y labor pedagógica son el primer piso del teatro nacional," (de Ita 64) está representado con su variedad de estilos y técnicas en la antología mediante Rafael Solana con *Debiera haber obispos*, Luis G. Barsuto con *Cada quien su vida*, Elena Garro con *Felipe Angeles*, Sergio Magaña con *Moctezuma II*, Emilio Carballido con *Fotografía en la playa*, Jorge Ibargüengoitia con *El atentado*, Luisa Josefina Hernández con *Los frutos caldos*, Héctor Azar con *Inmaculada* y Hugo Argüelles con *Los gallos salvajes*.

Luego de estos escritores sigue Vicente Leñero quien pertenece biológicamente a la generación del 30 y 40 pero cuya obra teatral se escribe principalmente a partir de los sesenta. Los dramaturgos del "teatro joven de México" que comienzan a publicar a partir de los años 60 y que Ronald S. Burgess ha llamado los de la "generación perdida" se representan aquí por medio de Juan Tovar con *La madrugada* y de Jesús González Dávila con *Un delicioso jardín*. Oscar Villegas quien funciona a manera de puente entre "la generación perdida" y la Nueva Dramaturgia Mexicana, se ve representado aquí con *Atlántida*. Por otro lado, como portavoces de esta Nueva Dramaturgia se encuentran Oscar Liera con *El camino rojo a Sabaiba*, Carlos Olmos con *El eclipse* y Víctor Hugo Rascón Banda con *Playa azul*.

Difícil es destacar la mejor obra de cada antología porque dentro de su estilo puede decirse que cada una lo es. Cada tomo tiene el propósito de hacer accesible más allá de las fronteras de su país muchos de los textos importantes del teatro latinoamericano de la segunda mitad del siglo XX. En ellos se encuentran doscientos de los títulos más sobresalientes del teatro iberoamericano. De las trece antologías propuestas para el proyecto ya han dado a la luz las cuatro que se mencionan aquí, en conjunto con las de Colombia, España, Uruguay y Venezuela. Los tomos en preparación son los de Brazil, Portugal, Puerto Rico, República Dominicana y Uruguay. Costa Rica, Guatemala, Paraguay y Perú aparecerán en un solo volumen al igual que El Salvador, Nicaragua y Panamá. En general, el proyecto resulta ser un valiosísimo aporte al campo de la dramaturgia iberoamericana.

Laurietz Seda

The University of Kansas

Seibel, Beatriz. *De ninfas a capitanas*. Buenos Aires: Legasa, 1990. 164 pp.

Leído el sugestivo nombre, *De ninfas a capitanas*, el subtítulo, "Mujer, teatro y sociedad: de los rituales hasta la Independencia," provee el encuadre temporero-espacial para este trabajo premiado por el Fondo Nacional de las Artes, seguramente por la decidida contribución que hace a la literatura sobre el papel desempeñado por el género femenino en la historia nacional. Es de señalar que el libro fue publicado también por la Fundación Municipal de Cultura de Cádiz en el marco del Festival de 1990.

Desde la marginación de las onas en las ceremonias de sus tribus o hasta la marginación de las actrices en la consideración social de la Buenos Aires decimonónica, se evidencian casi calcados trazos del autoritario sistema patriarcal, a pesar de las netas rupturas entre las cuatro etapas enfocadas: orígenes indígenas, conquista española, colonia y país independiente. La autora estructura cada etapa señalando el contexto espectacular, el contexto social y la inserción de la mujer en ambos. Si para los onas las diosas eran Krech (la luna) y Xalpen (la reina del inframundo) y ambas debían ser apaciguadas para que no se comieran a los varones, para los españoles y criollos afincados en la Córdoba del siglo XVIII, las mujeres no resultaban menos peligrosas, pues ni siquiera las dejaban asomarse a una representación teatral temiendo que produjeran ese "tan conocido desorden." Debido a estos prejuicios, para arrancar de las sombras nombres y actuaciones femeninas deben seguirse huellas muy tenues en papeles judiciales, contratos, decretos o cartas, donde, entre admiraciones esporádicas y consuetudinarios escándalos y argumentaciones hipócritas, emergen las ocultadas: milicianas y adelantadas, esposas y mancebas, beatas y prostitutas, algunas aureoladas por los vahos de la leyenda (como Lucía Miranda o La Maldonada), otras con peso histórico (como Manuela Pedraza o Juana Azurduy).

Curiosa actitud la del teatro rioplatense. Se interesó por las figuras míticas y no por las palpables transgresoras. Cuando la patria le exigió al teatro el ejercicio de una de sus funciones más perseverantes, la de adoctrinamiento y propaganda, las actrices no representaron los robustos cuerpos de las matronas que apresaban ingleses desnorteados o recorrían campos de batalla con armas y alimentos en sus manos, sino las vacuas alegorías de la Libertad, la Virtud o la misma Patria. Sólo una rebelión femenina se paseó permanentemente en los escenarios, la de la jovencita que enfrentaba la autoridad paterna en la cuestión del amor. En tal sentido, quizá la pieza más interesante de la época sea *El hipócrita político*, porque el enfrentamiento generacional va unido al conflicto político, ya que el pretendiente es un español que simula ser patriota y la niña

impertinente descubre su doblez. Con este nuevo libro, el cuarto que edita, Beatriz Seibel abre una investigación que seguramente habrá de continuar.

Estela Dos Santos

Buenos Aires

Seibel, Beatriz. *Historia del circo*. Buenos Aires: Biblioteca de Cultura Popular No. 18, Ediciones del Sol, 1993. 265 pp.

Beatriz Seibel, directora, dramaturga e investigadora perseverante de los espacios marginales del teatro argentino, acaba de publicar su quinto libro, *Historia del circo*, demostrando la eficacia de un sistema de trabajo ya probado en *El teatro bárbaro del interior* y *Los artistas trashumantes*. Este se basa en el seguimiento de dos líneas maestras: una que indaga en la letra escrita (libros, revistas, folletos, periódicos) y otra que recoge el habla de los actuantes. Con la combinación de ambas líneas produce un texto donde la vivacidad de los testimonios dinamiza y remueve la información proporcionada por la lectura. El método permite al lector desplazarse cómodamente de los datos históricos a las vivencias de los artistas.

En la primera parte del volumen, Seibel traza un documentado panorama del desarrollo del circo; las artes circenses constituyen el espectáculo más antiguo del mundo. Desde los egipcios, pasando por Grecia y Roma, hasta el inglés Philip Astley, creador del circo moderno, el panorama es claro y somero y permite introducir la "verdadera historia" que Seibel nos quiere contar: es la del circo en la Argentina con sus particulares características. Hacia mediados del siglo XIX los elencos agregaron al despliegue de juegos y animales la representación de obras teatrales, preanunciando lo que diferenciaría al circo criollo del internacional, esto es, la división del espectáculo en dos partes: una acrobacia y comicidad y la otra dramática. La transmisión de estas actividades por línea familiar fue dando origen a verdaderas dinastías que se prolongaron a lo largo del siglo XX. Hacia los años setenta del siglo pasado, comenzó el registro de los Podestá, que sería fundamental. Y hacia el ochenta se publicó el folletín *Juan Moreira*. Ya estaban presentados los protagonistas que darían andadura, tanto al circo criollo como al teatro nacional.

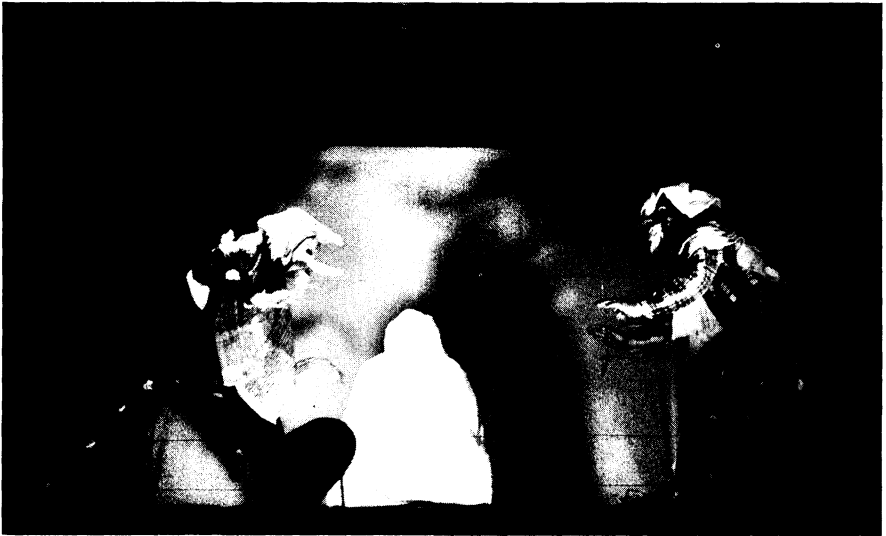
El popular folletín saltó de la letra a la acción con la representación de la pantomima en 1884, y con él la literatura gauchesca saltó de la poesía y canto al drama. Entonces se produjo la eterna polémica del arte noble o innoble. Seibel adhiere a la posición de Umberto Eco, trasladando al teatro popular, del cual el

circo criollo es representante, las funciones que el italiano asigna a la novela popular: una, el entretenimiento; dos, la consolación; tres, la posibilidad de secretas rebeldías.

La actividad sigue hasta hoy, con destacable repercusión de público, nos informa Seibel, y alentadoramente, en Buenos Aires se ha fundado una Escuela de Circo para transmitir sus técnicas a los jóvenes. Hay muchos actores interesados en esas destrezas como complemento de su formación y como revalorización actual de esas artes ancestrales.

En la segunda parte leemos una selección de memorias (escritas) y de testimonios de primera mano. ¿Qué decir del habla de los cirqueros del común? Un habla que nunca recogen los medios especializados en el espectáculo. Ellos hablan de sus vidas y por lo tanto, hablan del circo como vida. Acrecientan el interés del libro 25 fotografías de los artistas nombrados.

Estela dos Santos
Buenos Aires



El zorro y el cuy de Yatiri. XV Muestra Nacional de Teatro Peruano. Qosqo, Perú.