

Plays in Performance

Rodolfo Walsh y Gardel de David Viñas

Durante el '93, la escena porteña, que viene padeciendo, igual que el cine nacional, por la falta de presupuesto y que, vertiginosamente, pierde público y esperanzas, presentó, entre otras varias obras, dos piezas que, por más de un motivo, merecen una mención. Me refiero a *Rodolfo Walsh y Gardel* de David Viñas, dirigida por Emilio Alfaro e interpretada excelentemente por Jorge Mayor y a *La astucia de la razón* de Ricardo Monti.

La piedra de toque en ambas es, como podría preverse, la política, sin simplificaciones ni reducciones sino, todo lo contrario, con un alto vuelo poético. Por razones personales (como contar con el texto inédito) y de repercusión, deseo hacer hincapié en la primera. La obra de Viñas trajo al invierno porteño el eco demasiado conocido de la censura. Una cadena de anónimos rodeó a los involucrados y se encarnizó con el actor, hubo amenazas y posteriores manifestaciones de solidaridad por parte del mundo actoral y cultural en el teatro que, por otra parte, había sido creado para tal fin.

Sí, porque, a falta de una escena que soportara un texto heterodoxo, en la fundación del Banco Patricios, en el sótano de ese local que era un depósito de estatuas y otros objetos en desuso, lentamente se fue armando un "tablado" que posibilitara la puesta en acto de un Walsh alucinado en sus últimos instantes, en sordo diálogo con un pájaro. La coyuntura tanto como la densidad del texto hacen que *Rodolfo Walsh y Gardel* haya resultado un desafío a la mediocridad circundante (con un registro muy diferente, la obra de Monti logra algo similar).

En la obra de Viñas aparecen algunas de sus preocupaciones constantes. Desde el colegio de curas ya presente en una de sus primeras novelas (*Un dios cotidiano*) hasta el límite de la comunicación marcado por la presencia de los animales (como en *Cuerpo a cuerpo*), la obstinación por la ciudad (como en la mayoría de su obra, por ejemplo, *Dar la cara* o su última novela, *Prontuario*), la fluidez de los diálogos (aquí se trata, en verdad, de un descomunal soliloquio con apariencia de dialogismo: muy difícil para la puesta en escena), deudores de

la ironía (como en *Tupac* o *Lisandro*), aunque no dejan de incurrir en una ternura medida y meditada.

Se revela toda la humanidad de un personaje que en ningún momento se trata de mitificar sino que más bien demuestra sus contradicciones en medio de una convicción inquebrantable, un personaje que es posible aceptar que de a ratos—de modo inevitable—parezca más un Viñas que un Walsh: una visión nada consabida del escritor que siempre la izquierda argentina recupera como indicio de integridad.

Las interpelaciones al público van de la complicitad a la agresión; como en las épocas de la vanguardia, se trabaja con una segunda persona que permite seleccionar al espectador su inclusión: "¡Caníbales!" es uno de los gritos desgarrados con los que se alude a los verdugos. Una interlocución del bien y otra del mal. El texto desafía, recuerda y promete, recompone el detalle posible, que no es sino una representación de lo probable y no una versión definitiva en torno a Walsh, qué texto elegiría el autor de *Operación masacre*, qué tono, cuál venganza, cuál reproche.

La memoria de una amenaza que acecha y el encierro tienen su eco en una multiplicidad de puertas y un techo de espejos. La puesta de Alfaro se clavó en una intersección entre lo económico y lo simbólico. Un baúl (con ropas, valija, libros, fotos), una mesa, una silla, una jaula con el canario mudo, que vacía su canto en la voz de Gardel que se oye al fondo; una concesión si se quiere, un modo de "captatio" destinada a un público medio, un vaivén entre el escrito desaparecido que es bandera de unos pocos y el cantar accidentado que es bandera oficial y popular. Dos formas de decir, dos indicios para una nacionalidad quebrantada, oralidad y escritura como manifestaciones culturales. Palabras conocedoras de la muerte las de Walsh, palabras vitales que le atraen una muerte segura, sabida de antemano porque, como repite Viñas, "a mayor criticismo, mayor riesgo de sanción," y es eso lo que ocurrió con su propia obra, eso lo que volvió a mirar la ciudadanía de Buenos Aires, consternada, ante la impunidad de las voces en off que, como todo demuestra (y como los cuerpos de varios periodistas actuales pueden probar), no deja de sancionarnos.

María Gabriela Mizraje

Buenos Aires

Book Reviews

Quackenbush, L. Howard. *El "López" de Jorge Ibargüengoitia: Historia, teatro y autorreflexividad*. México. INBA, 1992. 48 pp.

En su estudio crítico de la obra de Jorge Ibargüengoitia, y en particular de su última novela *Los pasos de López*, Howard Quackenbush examina la manera en que el escritor mexicano emplea datos históricos para desarrollar su relato novelado. La primera cuestión que analiza es el punto de contienda que surge cuando la historia se emplea en un contexto literario. El autor de la ficción necesita libertad creativa para ahondar en el comportamiento humano y cuestionar las verdades recibidas de la historia nacional. Ciertos historiadores rechazan la validez de los hechos históricos de una obra literaria cuando la elaboración de los datos no está de acuerdo con las premisas de su disciplina. Los escritores que consideran importante su visión individualizada de la historia prefieren evitar este tipo de confrontación. Según Quackenbush, "cuando se les pregunta sobre su técnica, algunos hablan de la antihistoria, otros de la metahistoria, y términos como metaficción y metateatro aparecen con regularidad" (8).

De acuerdo a Quackenbush, Ibargüengoitia comparte con otros eminentes escritores de su época la necesidad de desarrollar una particular visión literaria de la historia. Esta actitud puede trazarse a su entrenamiento bajo la tutela de Usigli, otro dramaturgo audaz en su manipulación de la información histórica de su país.

El primer capítulo de *El "López" de Jorge Ibargüengoitia*, "La metahistoria de la historia," que contiene los pensamientos hasta aquí discutidos, se apoya en las definiciones de algunos especialistas de la teoría crítica para el conocimiento de la autorreflexividad, la metahistoria y otras expresiones afines. El análisis de Quackenbush no sólo resulta útil para el estudio de la obra de Ibargüengoitia. Las personas interesadas en algunos de los principios fundamentales de la crítica contemporánea encontrarán a lo largo del libro muchos ejemplos apropiados que ilustran los conceptos a que se refieren los diversos términos críticos.

El segundo capítulo, "Las preferencias literarias de Ibargüengoitia," sigue trazando la influencia de Usigli en la técnica de Ibargüengoitia y la comprensión especial que éste va desarrollando con respecto a la relación entre la historia y

el arte. La historia se convierte en una nota fundamental de la producción literaria de Ibargüengoitia. Aunque se dedique más a la narrativa que al teatro a partir de 1964, su obra dramática de contenido histórico tiene un gran impacto en sus escritos y sigue influyendo hasta su última novela y obra final, *Los pasos de López*. El drama *La conspiración vendida*, que Ibargüengoitia escribió más de veinte años antes que la novela, está vinculado históricamente con su obra final e intercalado en ella.

Los últimos cuatro capítulos se titulan, "La metahistoria y *Los pasos de López*," "La coincidencia literaria," "El drama incrustado" y "La autorreflexividad." Estos capítulos establecen la relación entre *Los pasos de López*, *La conspiración vendida* y el drama incrustado en la novela, *La precaución inútil*. Los tres textos, que están relacionados con los acontecimientos de la Conspiración de Querétaro, producen una lectura a un nivel mucho más alto, como afirma y demuestra Quackenbush, cuando se consideran las interrelaciones autorreflexivas, intertextuales y metahistóricas. La investigación de dichas interrelaciones permite al crítico percibir nuevas conexiones entre la historia, el drama y la última novela de Ibargüengoitia. La observación del intercambio entre estos niveles es valioso para vislumbrar el procedimiento literario de Ibargüengoitia y su formación como escritor.

La fascinación de Ibargüengoitia por el drama y la historia sigue vigente en su última novela, cuya superposición histórica proporciona una clave para descifrar la identidad de los nombres y lugares históricos que están enmascarados bajo diferentes nombres ficticios a lo largo de su obra. Al final de su libro Quackenbush hace una comparación entre los nombres históricos y los ficticios a base de un diagrama que titula "Tabla de aproximaciones entre la narrativa, el teatro y la historia de México: una comparación entre lugares y nombres."

La complejidad del contenido crítico no oscurece el estilo de *El "López" de Jorge Ibargüengoitia*. Quackenbush escribe con claridad, vitalidad y concisión. Su capacidad para aplicar los conceptos de la crítica contemporánea a la literatura pone en marcha fascinantes percepciones de la naturaleza de las interrelaciones en la obra de Jorge Ibargüengoitia.

Georgina J. Whittingham
SUNY, College at Oswego

Beverido DuHalt, Francisco. *Esquema para un taller de actuación*, 2da. ed. Veracruz: Instituto Veracruzano de Cultura, 1990. 150 pp.

En *Esquema para un taller de actuación* nos encontramos frente a un libro que desde el comienzo plantea sus objetivos y su alcance: circular entre animadores de grupos teatrales afiliados a casas de cultura y entre aficionados a la actuación que podrán convertirse luego, a su vez, en animadores de nuevos grupos.

Si bien es cierto que la influencia del "sistema stanislavskiano" de formación y preparación del actor está presente en la concepción del taller, éste no está en caso alguno destinado a la formación de actores profesionales. Habiendo surgido como respuesta a una necesidad concreta de la región de Veracruz, el taller tiene como objetivo primordial el dar un nuevo impulso al movimiento teatral de esa región. El manual está escrito con un claro objetivo pedagógico y sugiere partir siempre de la realidad de los componentes del grupo que se sirva del mismo. Propone dos etapas en el trabajo: la preparación psicológica del actor y luego su preparación física, las que deben encontrarse y complementarse para lograr llevar la realidad fictiva a escena con la necesaria veracidad. En la primera etapa el actor debe hacer uso de su propia experiencia, de sus sentimientos, de sus acciones para lograr la veracidad escénica buscada. Y como se trata de romper bloqueos psicológicos, de hacer que los individuos recuperen la capacidad de juego de los niños, se sugiere el trabajo individual con cada actor. En la segunda etapa el actor debe tomar conciencia de sus capacidades así como de sus limitaciones físicas y de cómo superar esas limitaciones o buscar alternativas que le permitan romper estereotipos físicos.

Semejante esquema de taller establece que éste deberá realizarse teniendo en mente que se prepara a los actores para que pongan en práctica lo aprendido en un espectáculo a presentarse al final del mismo, es decir, el taller prepara para la práctica escénica.

En una segunda parte el manual propone una serie de ejercicios elementales referentes a una práctica corporal, constante en todos los métodos dirigidos a un trabajo aficionado. Ejercicios destinados a suplir una falta de formación de actor y resumidos cual recetario, de los cuales el autor no explica ni los objetivos ni el resultado concreto de ellos en los talleres populares en que fueron aplicados.

A esta lista sigue otra de proposiciones de improvisaciones dividida en las cotidianas (una fiesta de cumpleaños) y las poco usuales (la asamblea: especie de juicio popular). Avanzando en el camino de este tipo de proposiciones el manual propone improvisar un temblor, una borrachera, un incendio, hasta llegar a lo que el autor llama iniciación y manejo de personajes: en la "guerra" por ejemplo se añaden armas convencionales y se recomienda llegar al combate

cuerpo a cuerpo; en la "cocina" se pasa a preparar platos precisos. Como vemos, en general, se trata de la reproducción de situaciones en las cuales no existe un conflicto central que las anime.

Finalmente diría que el mérito del manual reside en su modestia, desde un comienzo fija sus objetivos como simple esquema, sin ocultar que se trata de un manual destinado a un teatro aficionado, poblacional en el cual el objetivo socio-político predomina sobre cualquier consideración de orden estético.

Priscilla Cruz de Gac-Artigas
West Georgia College

Monti, Ricardo. *Una pasión sudamericana; Una historia tendenciosa* (nueva versión). Ottawa: Girol Books, 1993, 141 pp.

Rovner, Eduardo y Mauricio Kartun. *Compañía; El partener*. Ottawa: Girol 1993. 141 pp.

Ricardo Monti ingresa en la escena de la dramaturgia argentina a principios de la década de los 70 y desde ese entonces se ha convertido en una figura principal del teatro argentino. Se podría afirmar que sus obras representan una ruptura con el texto dramático de la década anterior. Si bien continúa las tendencias estéticas del realismo, lo hace desde la perspectiva del proceso creativo que subyace a esa estética. En un detallado ensayo preliminar Osvaldo Pellettieri traza la trayectoria dramática de Monti, la ubica dentro del sistema teatral argentino y termina con un análisis minucioso de las dos obras incluidas en el libro.

Una historia tendenciosa de la clase media argentina (1971), la segunda obra de Monti, se plantea dentro de un marco histórico-político en términos de mitos nacionales alegóricos, presentados de una manera humorística. La obra se asemeja a otras de la época tales como *El avión negro* (1970) de Cossa, Rozenmacher, Somigliana y Talesnik, y *La gran histeria nacional* (1972) de Patricio Esteve que ponen en tela de juicio la realidad socio-política del país en el momento. La obra de Monti se presenta como un acto de concientización que alude a acontecimientos recientes. El concepto de la representación teatral se hace evidente a través del uso de un discurso teatral dentro del diálogo y la presencia del personaje Teatro que está a cargo de la acción de la obra.

La obra *Una historia tendenciosa* (nueva versión) se distancia de su predecesor de tal manera que Pellettieri afirma que no se trata de dos versiones sino de dos textos distintos "con parecidas situaciones teatrales, pero que mantienen una clara diferencia ideológica entre sí." El crítico enumera los cambios textuales, semánticos y estilísticos que Monti ha efectuado en la obra que surgieron como resultado de su propia evolución estética como dramaturgo. Mientras *Historia tendenciosa de la clase media argentina* sigue siendo valiosa como representante de una época del teatro argentino, *Una historia tendenciosa* (nueva versión) puede leerse como una obra actualizada, vigente en la década de los 90.

Una pasión sudamericana (1989) podría ser denominada una obra histórica, pero no histórica en el sentido tradicional de la palabra. Monti no recrea un momento del pasado o una figura histórica sino que presenta una nueva historia basada en un referente histórico. Ese referente es la historia de Camila O'Gorman y Ladislao Gutiérrez, una historia que ya ha sido dramatizada varias veces, novelizada y llevada al cine. Aunque la acción de la obra gira alrededor del fusilamiento de los dos amantes, ellos mismos nunca aparecen como personajes en la obra. En común con sus obras anteriores, Monti utiliza la intertextualidad y el metateatro en su representación del pasado en la cual retoma la dicotomía de civilización/barbarie, aunque no ofrece ninguna solución. En su análisis de la obra Pellettieri comenta el texto espectacular y la recepción de la obra por el público argentino. El libro contiene una posdata de Monti en la cual el dramaturgo explica el proceso creador que resultó en *Una pasión sudamericana*.

Eduardo Rovner también es un veterano reconocido en la escena argentina desde la década de los 70, y, aunque sigue una línea estética realista, como Monti, sus obras contienen elementos del sainete, de lo grotesco y lo absurdo. *Compañía* (1990), obra en un acto, obtuvo el segundo premio municipal cuando se estrenó en Buenos Aires. Comienza por presentar un día común y corriente en la vida de Osvaldo y Ana, una pareja de cincuenta años, pero pronto degenera en una situación lúdica donde el humor negro y la crueldad toman posesión de los personajes. Osvaldo tira al aire una cama e intenta hacer realidad la fantasía de traer a la casa a su amante (Magda) para convivir con la pareja. Los personajes vacilan entre la aceptación y el rechazo del plan, la cordura y la locura, la simpatía y la crueldad (tanto física como emocional). La obra es repetitiva en el sentido de que se asemeja a muchas otras que presentan el ideal de librarse de o romper con el aburrimiento burgués. Lo original del texto se encuentra en la manera en que se formula esa ruptura. Como en otras obras suyas, Rovner enfoca los sentimientos y las emociones humanas, en la necesidad de buscar y mantener "compañía." La pieza viene acompañada por un breve

prefacio escrito por Rovner y un estudio preliminar de Frank Dauster. Más bien que un análisis de *Compañía*, el estudio de Dauster consiste en dar una introducción global a la dramaturgia de Rovner al situar sus obras dentro del sistema de teatro argentino y a la vez, proveer una sinopsis de las mismas.

Mauricio Kartun es el último de los cuatro dramaturgos discutidos aquí en ingresar a la escena nacional. Su primera obra que ganó un amplio aprecio público fue *Chau Misterix* (1980). Desde entonces sus labores teatrales han gozado de mucho éxito, tanto crítico como público. Kartun no sólo es uno de los dramaturgos que más ha contribuido al teatro argentino de la última década sino que es el más original tanto estética como temáticamente. *El partener* (1988) es una de sus obras posteriores y la que ha recibido la mayor cantidad de atención crítica. Kartun mismo ha escrito un prefacio para esta edición en el cual cuenta cómo le surgieron los personajes y el espacio provinciano de la obra. Se evidencia en el texto una clara referencialidad con el proceso teatral (en un espectáculo el partener es el que acompaña al actor principal) y con el espectáculo tradicional que consiste en vestirse de gaucho y cantar canciones folklóricas. Las imágenes que se producen son de pobreza material así como espiritual, de desesperación y esperanza, y del deseo de encontrar o crear una identidad basada en lo ajeno. En su estudio preliminar Pellettieri identifica en *El partener* una vinculación estética e ideológica con lo que él llama "la segunda versión del sainete tragicómico." Esta segunda versión invierte las instancias tempo-espaciales del sainete tradicional, lo cual quiere decir que los personajes no descubren la tragedia al progresar la obra sino que ya viven la tragedia aún antes de que comenzara. Sin embargo, Kartun ofrece una salida de la situación trágica. El final propone esperanza en cambio de desesperanza.

Girol merece una mención aparte por la alta calidad de estas ediciones que continúan la tradición de la editorial de publicar textos creativos y críticos que promueven el teatro latinoamericano para un público lector norteamericano.

Darrell B. Lockhart
Arizona State University

Del parricidio a la utopía: el teatro argentino actual en 4 claves mayores (R. Monti, *Una noche con el Sr. Magnus e hijos*; R. Perinelli, *Miembro del jurado*; E. Rovner, *Cuarteto*; M. Kartun, *Salto al cielo*). Estudio preliminar de Osvaldo Pellettieri. Ottawa: Girol, 1993. 196 pp.

El interés por el teatro argentino de los años 70 al presente ha aumentado notablemente en los últimos años, con el consecuente incremento tanto de la creación misma como de los estudios dedicados a esa dramaturgia. De modo que *Del parricidio a la utopía* viene a ocupar un espacio significativo en la historia teatral de ese país.

Las cuatro piezas que esta antología reúne son representativas de las tendencias teatrales argentinas de los últimos años y van acompañadas de un estudio preliminar de Osvaldo Pellettieri titulado, "Cuatro textos de nuestro tiempo o la continuidad de una voluntad modernizadora." De manera convincente y lúcida, el crítico argentino llama la atención sobre los factores que explican la dramaturgia de ese período y examina en detalle las características estéticas de cada una de las piezas. Según propone, siguiendo la línea de sus estudios sobre la evolución de la dramaturgia argentina, las cuatro obras reflejan la interrelación entre la neovanguardia y el realismo reflexivo, claro que con las variaciones estratégicas de cada dramaturgo según la propia percepción del arte y la literatura. Con el foco puesto en el deterioro de la situación política de los años del Proceso de Reorganización Nacional y en sus secuelas, el estudio reconoce como rasgos comunes de las obras el cuestionamiento de los males sociales del país, el concepto del teatro como comunicación y compromiso y la renovación de técnicas y perspectivas.

Los subtítulos que separan temáticamente las partes del estudio sugieren ya desde el principio las características fundamentales de las cuatro obras. Bajo el rótulo "*Una noche con el Sr. Magnus e hijos* (1970): el metateatro cuestionador de la realidad teatral," Pellettieri percibe la obra como producto de la intertextualidad con *La noche de los asesinos* de Triana, reconociendo de esta manera la auto-reflexividad del texto y el carácter ritualista de la acción que, como en la del cubano, apunta a los males que aquejan a la realidad social. En la sección titulada "*Miembro del jurado*: la necesidad de la memoria," Pellettieri examina con el mismo discernimiento crítico las conexiones estéticas de *Miembro del jurado* (1979) con la poética de Harold Pinter y reconoce la presencia de "un realismo mensajista con elementos del realismo anterior al reflexivo de los sesenta." Subraya además la intención acusadora del dramaturgo hacia el contexto de la realidad y la relación de esta actitud con los fines del Teatro Abierto. Con "*Cuarteto o una protesta contra la intolerancia*," el crítico pone en evidencia el juego entre personajes absurdistas y personajes reales que se funda

sobre las bases del discurso autoritario-dictatorial en franca oposición al de las víctimas. Al subrayar las diferencias contextuales socio-políticas entre *Concierto de aniversario* (1983) y esta obra (1990), "productiva recreación" de aquellas, Pellettieri señala de hecho el proceso creativo del dramaturgo. El lector de este estudio encontrará que algunos nombres de los personajes incluidos en el estudio no corresponden a los del texto de la antología debido aparentemente a un cambio introducido en el manuscrito de la puesta en escena que difiere con la versión aquí publicada. Por último, "*Salto al cielo: de la utopía clásica a la utopía americana*" llama la atención sobre los procedimientos paródicos, las imágenes de deformación y el humor negro que intervienen para producir una tesis de corte realista que critica los roles sociales y políticos. *Salto al cielo* (1990) es una creación farsica con raíces en *Las aves* de Aristófanes, que según la clasificación de Pellettieri se inscribe en el realismo reflexivo en su segunda versión, con un fuerte elemento utópico que recorre toda la pieza.

Uno de los rasgos distintivos del libro es la introducción de cada una de las piezas con un comentario de los propios dramaturgos, quienes explican aspectos sobre la gestación de su obra o su percepción del teatro y de la obra misma. Así, Monti propone que su pieza es más que teatro en el teatro, ya que se trata de un "teatro teatralizado" que no puede desprenderse de su condición de tal; por ello, justifica la muerte de Magnus por su pérdida del control de la representación. Perinelli, por otro lado, explica el origen de su imagen del torturador, quien toma la justicia en sus manos y se convierte en verdugo del "violador y asesino de su hija." Rovner explica el origen y evolución de *Cuarteto* desde *Concierto de aniversario*, a partir de unas palabras del general Saint Jean, en pleno Proceso, que lo llevaron a pensar que las palabras *amor, libertad, justicia, democracia, paz*, estaban perdiendo sentido dentro del marco del terrorismo oficial. Finalmente, Kartun confirma el sentido utópico de su pieza que, según explica, se encuentra ya en el texto original por encima del aparente "cinismo" de Aristófanes.

La organización cronológica de las obras dentro del volumen permite a Pellettieri ejemplificar, en efecto, la evolución del teatro argentino desde los años 70. Al tomar las obras como hitos que marcan momentos específicos dentro de la historia teatral, Pellettieri logra una visión comprensiva de la dramaturgia argentina. A causa de esta perspectiva, llama la atención el desajuste entre el título y el contenido del libro. Mientras el enfoque del estudio de Pellettieri y los comentarios de los mismos autores tienen una relación directa con un proceso evolutivo hacia la modernización de la estética teatral, en cambio el título que ha sido seleccionado por los editores parecería enfatizar una ruptura (parricidio) hacia una idealizada e idealizable creatividad teatral. Nos parece que esta discrepancia podría influir erróneamente en las expectativas del lector.

El curriculum vitae de cada dramaturgo cierra el volumen con valiosa información que incluye datos biográficos, títulos de las obras estrenadas y publicadas con lugares y fechas, premios, y actividades profesionales y afines de los autores. Aunque hay varias referencias bibliográficas sobre los autores y las piezas en cuestión a lo largo del estudio preliminar, esta sección de la antología podría haberse completado con títulos bibliográficos adicionales, aun cuando en algún caso hubiesen sido limitados.

La antología es sin duda una valiosa contribución a la difusión de la dramaturgia argentina reciente y a los estudios del teatro latinoamericano. De hecho, dirige nuestra atención a la interrelación entre teatro y realidad social y política. Como el mismo Pellettieri propone en la introducción, las piezas aquí representadas nos inducen a hacer una crítica interpretativa del teatro desde una posición "neohistoricista," que nos permite profundizar en la historia interna estética e ideológica del teatro argentino.

Magda Castellví deMoor
Assumption College

Morton, Carlos. *Johnny Tenorio and Other Plays*. Houston: Arte Público Press, 1992. 192 pp.

Arte Público "abre el telón" de nuevo a la dramaturgia de Carlos Morton, publicándole en esta antología cuatro de sus obras que han logrado un gran éxito en la "puesta en escena" del espectáculo teatral chicano. Ya anteriormente había aparecido en Arte Público el volumen titulado *The Many Deaths of Danny Rosales and Other Plays* (1983). En esta nueva colección se incluyen *Johnny Tenorio* (1983), *The Savior* (1986), *The Miser of Mexico* (1989) y *Pancho Diablo* (1987).

En la primera obra de la antología, *Johnny Tenorio*, el tema clásico del "don Juan" es recreado y adaptado a la cultura chicana. La acción dramática se lleva a cabo en un barrio del oeste de San Antonio, Texas. Esta obra fue producida por primera vez en 1983, en el Centro Cultural de Aztlán de esta misma ciudad. Después de 1984, esta versión bilingüe de la primera puesta en escena fue traducida al inglés para ser "escenificada" ante el público de la Universidad de Texas, en Austin. Como parte de la celebración del día de los muertos, en

noviembre 2, estas producciones han sido parte del panorama cultural que "homenajea" esta fecha tan simbólica en la vida de los mexicanos y chicanos.

En *Johnny Tenorio*, la muerte como tema principal aparece como un elemento del ser humano y la acción del espectáculo. En la obra, Berta, la cantinera (curandera y espiritista) ha adornado su taberna con un altar típico del día de los muertos. Ella espera a don Juan, el padre de Johnny, para empezar la "ceremonia." Después, todo pasa retrospectivamente, Johnny vuelve a la vida y cuenta su historia. Su caracterización se asemeja a la de un "cholo" (pachuco postmoderno) de los barrios marginados de Aztlán. Su condición social como miembro de la clase obrera se enfatiza en relación a la situación de su padre. Se hacen alusiones a los trabajos que pasó don Juan al morir la madre de Johnny, quien aparentemente falleció al dar a luz a su hijo.

La intertextualidad que presenta el texto no sólo lleva a recordar los clásicos de la cultura hispánica, a Tirso de Molina o a José Zorrilla, sino también se conecta el tema con la cultura popular mexicana. La obra se inicia y termina con un corrido popular, "El corrido de Juan Charrasqueado." En este corrido se relata la historia de "un ranchero enamorado que fue borracho, parrandero y jugador" (28). A consecuencia de sus malas obras y tantos engaños fue asesinado a balazos por varios pistoleros. Este intertexto es muy simbólico para entender esta nueva versión del Tenorio de descendencia mexicana, producto de dos culturas y de la división fronteriza entre Estados Unidos y México.

En la segunda obra del texto, *The Savior*, el uso de la retrospcción también es una técnica que se utiliza como el medio de producción teatral. Tanto en esta obra como en la anterior, los personajes principales "mágicamente" se despiertan del ensueño mortal para representar la "causa y el efecto" de sus respectivas muertes/vidas. *The Savior* es la historia del ministro Oscar Arnulfo Romero, Arzobispo de San Salvador durante los años 1977 a 1980. El Arzobispo Romero fue asesinado el 24 de marzo de 1980, dando misa en una Capilla. Morton escribe una obra que se desarrolla entre el documento y la ficción. Mientras que se usan fechas específicas para darle veracidad a la vida y muerte del Arzobispo, la teatralidad es representada mediante metáforas sardónicas que cuestionan el poder de la simbología cristiana y aluden al estado de la nación en crisis.

En *The Miser of Mexico*, al igual que en *Johnny Tenorio*, la intertextualidad es indispensable para entender la acción dramática. El mismo Carlos Morton sugiere en la página introductoria de la obra: "Freely stolen from Molière who borrowed it from Plautus" (105). La obra empieza poco antes de la Revolución mexicana (1910) y se lleva a cabo en el norte de México, representando la historia de don Profundo Quequemáfer. Aparentemente este personaje es caracterizado a imagen y semejanza de José Ives Limatour, quien había sido

ministro de finanzas durante algunos años del Porfiriato. La textura dramática combina varios temas: el amor, las diferencias sociales, el mestizaje y el comienzo de la Revolución.

En *Pancho Diablo*, Morton examina la oposición entre el bien y el mal, confrontando humorísticamente al Diablo con Dios. Pancho Diablo decide dejar su "labor" en el infierno para convertirse en un hombre común y "corriente." En esta obra el sistema simbólico de Morton rompe específicamente con los valores cristianos de la cultura chicana, y así, con el valor universal de este dogma religioso. La alternación del código lingüístico enfatiza la comicidad de situaciones que se representan sin ninguna unidad temática:

PANCHO: ¡Chale con el Purgatorio!

SAN PEDRO: Well, Then, maybe We can open up a branch office on Pluto! You'll love it there.

PANCHO: Don't insult my intelligence, Viejo tapado, agachado, Tío Taco! (PANCHO exits) [161]

En un mundo sumamente absurdo, los temas que se exploran—la explotación, la liberación, la asimilación y el racismo—manifiestan diferentes niveles de opresión.

Johnny Tenorio and Other Plays se une al legado tan importante y necesario para el desarrollo del teatro chicano. Las obras que componen el texto son el producto de una dramaturgia que explora temas universales, adaptados a un lenguaje sumamente folklórico y popular de la cultura chicana/mexicana. En la introducción al texto, Daniel Lee considera que esta publicación es muy representativa ya que ofrece al lector/espectador lo mejor de Carlos Morton (19). Estoy de acuerdo con las sugerencias de Lee, pues siguiendo la trayectoria dramática de este Morton, uno puede apreciar el valor de esta antología.

Alicia Arrizón
UC Riverside

FORUM·THEATRE FORUM·THEA RUM·THEATRE FORUM·THEATRE

A NEW INTERNATIONAL JOURNAL OF THEATRE & PERFORMANCE ART & DANCE THEATRE & MUSIC THEATRE & FORMS YET TO BE DEvised

TheatreForum will document, discuss, and disseminate theatreworks which are innovative or provocative representing a wide variety of aesthetic and cultural interests.

Each issue includes:

- One or more complete texts.
- Interviews with artists on their creative process.
- Articles about innovative productions or groups.
- TForum--manifestos, discussions, and information.

TheatreForum is multicultural and international. Issues have included articles about work from Belgium, Egypt, England, France, Holland, Poland, Romania, Russia, South Africa, and the United States.

TheatreForum is edited by Adele Edling Shank and co-editors Andrei Both, Jim Carmody, Tony Curiel, Frantisek Deak, Floyd Gaffney, Jorge Huerta, Marianne McDonald, and Theodore Shank. Published twice a year by the Theatre Department, University of California, San Diego.

To start your two-issue subscription with the next issue, cut or copy this form.

\$15/Individuals \$25/Institutions \$12/Student \$9/Single Issues (Issue # _____)

Additional Postage: \$1/Canada & Mexico, \$3/outside North America
Prepayment required by charge, check on U.S. bank payable to U.C. Regents, or by international money order. Students enclose photocopy of current student I.D.

Payment enclosed VISA MasterCard Acct # _____ Ex.date _____

Signature _____ Name (print) _____

Address _____

Send order with payment to: **TheatreForum** · Theatre Department · University of California, San Diego · 9500 Gilman Drive · La Jolla CA 92093-0344 · USA

Tel (619) 534-6598 Fax (619) 534-1080

Recent Publications, Materials Received and Current Bibliography

[The following recent publications noted or received by the Editors of the *Latin American Theatre Review* may prove of interest to the readers. Inclusion here does not preclude subsequent review.]

ArteFacto 3 (jul 1992).

Bixler, Jacqueline E. "Kitsch and Corruption: Referential Degeneration in the Theatre of Marco Antonio de la Parra." *Siglo XX/20TH Century*. (1993): 11-29.

_____. Review: "Diana Taylor. *Theatre of Crisis*. Drama and Politics in Latin America." *Siglo XX/20TH Century*. (1993): 291-301.

Carballido, Emilio. *Le Théâtre Mexicain*, 1999. México: Editora del Gobierno del Estado de Veracruz-Llave, 1993.

Centro de Estudios Puertorriqueños (1992/93). Incluye: Blanca Vázquez y Roberto P. Rodríguez, "Making a difference: The Loisaida Players."

Conjunto (oct 1993). Número antológico dedicado al teatro de la América indígena.

Cuadernos Hispanoamericanos 517-519 (jul-sept 1993). Incluye: Osvaldo Pellettieri, "Los ochenta: el teatro porteño entre la dictadura y la democracia" y "Actualidad del sainete en el teatro argentino," Jorge A. Dubatti, "El nuevo teatro de Buenos Aires" y Roberto Cossa, Osvaldo Dragún y Mauricio Kartun, "Teatro Abierto: un fenómeno antifascista."

Cypess, Sandra M. "Ethnic Identity in the Plays of Sabina Berman." *Tradition and Innovation: Reflections on Latin American Jewish Writing*. Robert DiAntonio and Nora Glickman, eds. New York: State U of New York P, 1993.

Entreacte 6.24 (jul-oct 1993).

Escena 15.31 (1993).

Escena Crítica (1992).

Escena Crítica (1992/93). Incluye: Jorge Pignataro Calero, "Teatro popular y formas parateatrales en el Uruguay."

Escena Crítica (1993). Incluye: Gloria Levy, "La muerte de Carlos Giménez", Rubén Castillo, "La inagotable creatividad del teatro brasileño."

Kartun, Mauricio. *Sacco-Vanzetti: A Dramaturgic Summary Judgement from Documents on the Case*. Charles Thomas, trans. np.

La Cuarta Pared 2. Incluye una entrevista a Eduardo Pavlovsky.

La Escalera 2 (1992).

Luzuriaga, Gerardo. *Del absurdo a la zarzuela: Glosario dramático, teatral y crítico*. Ottawa: GIROL Books, Inc., 1993. 123 p.

Máscara 3.5 (oct 1993).

Máscara 3.13/14 (abril-jul 1993).

Meléndez, Priscilla. "Leñero's *Los albañiles*: Assembling the Stage/Dismanteling the Theatre, *Latin American Literary Review*, XXI, Number 41 (Fall 1993), 39-52.

Morton, Carlos. "Rewriting Southwestern History: A Playwright's Perspective," *Mexican Studies/Estudios Mexicanos* 9.2 (verano 1993): 225-239.

Neglia, Erminio. "El teatro modernista de Leopoldo Lugones." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* XVII.3 (1993): 549-556.

Ollantay 1.2 (jul 1993). Incluye: Judith Bisset, "Luisa Josefina Hernández y Estela Portillo Trambley: La expresión dramática de una voz femenina: ¿semejante o distinta?," José Corrales, "Muchos son los dramaturgos latinoamericanos de Nueva York y pocos son . . .," Rine Leal, "Asumir la totalidad del teatro cubano," Migdalia Cruz, "What it Means to be a Hispanic Playwright Or Am I Latina or What?"

Prieto, Ricardo. *Teatro*. Uruguay: Proyección, 1993. 180 p.

Primer Acto 250 (sept-oct 1993).

Proyecto Escena 1 (1990).

Revista de Teatro 68.486 (abril-junio 1993).

Revista de Teatro 68.487 (jul-ago 1993).

Río de la Plata 11/12 (julio 1990). Incluye: Nora Parola-Leconte, "Absurdo, grotesco e historia en el teatro argentino de vanguardia."

Tablas 1 (1993). Incluye: Magaly Mugercia, "Antropología y posmodernidad."

Theatre Topics 3.2 (sept 1993).

Tramoya 34/35 (ene-jun 1993). Contiene: María Luisa Algarra, *Primavera inútil*; Alfonso Zurro, *Farsas maravillosas*; Sergio Galindo, *Un dios olvidado*, Emilio Carballido, "Entrevista con Isaac Chocrón" y Leonardo Azparren Giménez, "Los setenta: Contexto crucial del teatro venezolano."

Versényi, Adam. *Theatre in Latin America: Religion, Politics and Culture from Cortés to 1980s*. Cambridge: U of Cambridge P, 1993. 229 p.

Yurimaguas '94 1.1 (enero 1993).

Yurimaguas '94 1.2 (marzo 1993).

Yurimaguas '94 1.3 (junio 1993).