

## Book Reviews

Sandra Golopentia y Monique Martínez Thomas, *Voir les didascalies*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1994, 243 p. (Colección Ibéricas. Cahiers du Centre de Recherche sur la Péninsule Ibérique à l'Epoque Contemporaine. No. 3.)

*Voir les didascalies* está dividido en dos partes ("Economie des didascalies" por S. Golopentia y "Le didascale dans l'histoire du théâtre espanol" por M. Martínez), precedidas por una introducción en la cual, una vez expuesto el estado actual de las investigaciones sobre las didascalias (Anne Ubersfeld, Patrice Pavis), ambas autoras presentan los objetivos del libro y sus alcances teóricos. Se tratará en la primera parte de repertoriar y clasificar los tipos de didascalias más usadas dentro del teatro occidental destacando las relaciones que rigen la articulación de aquéllas con el texto dialogado, para luego, en la segunda parte, mostrar la evolución de las didascalias dentro de la historia del teatro español. De esta interesante introducción surge la toma de posición que veremos aplicar en las dos partes del libro: las didascalias integran plenamente el texto teatral e, independientemente de la voluntad del futuro director escénica, ellas dibujan un horizonte dramático en relación con el cual el espectáculo habrá de definirse. La argumentación del libro, escrito en francés, se apoya en ejemplos del teatro francés y español dados en las correspondientes lenguas originales.

Sandra Golopentia, docente de la Brown University (EEUU), es autora de estudios sobre semiología literaria, entre ellos, *Les voies de la Pragmatique* (Stanford French and Italian Studies, Anma Libri, 1968). En la primera parte del libro que nos ocupa, Golopentia se propone elaborar una tipología praxiológica y pragmática de las didascalias. Partiendo de la posiciones de J. L. Austin y basándose en ejemplos del teatro francés, procede a un estudio sincrónico y, con gran minucia descriptiva, proporciona una clasificación a nuestro juicio excesiva, ya que el lector se encuentra remitido a didascalias objetivas y subjetivas, obligatorias y opcionales, iniciales, intermedias y finales, parciales y globales, independientes y subordinadas, continuas y discontinuas, macrodidascalias, mesodidascalias y microdidascalias, preludios y postludios didascálicos, etc. Si

bien esta hiperclasificación tiene el mérito de hacer recaer efectivamente la atención del lector—"hacerle ver," entonces—sobre la particularizada presencia textual del aparato didascálico, lo cierto es que gran parte de esa terminología puede resultarle poco útil al especialista de teatro quien normalmente ya emplea, para la mayor parte de los casos aislados por la clasificación, otros términos habituales, de sentido común y fácilmente intercambiables entre investigadores, estudiantes, actores y gente del espectáculo. De hecho, y aunque el lector se ha ido preparando a encontrar tal aparato técnico en la segunda parte, M. Martínez emplea allí las más de las veces una terminología teatral sencilla y eficaz.

Monique Martínez Thomas enseña en la Université de Toulouse Le Mirail (Francia) y ha publicado varios trabajos sobre teatro español contemporáneo, entre ellos su libro *Valle Inclán, Père Mythique* (Presses Universitaires du Mirail, 1993). Cofundadora con el profesor Antonio Fernández Pérez del grupo de teatro universitario Los Anacrónicos, ella dispone de una experiencia escénica que enriquece particularmente su discurso de investigadora: así, algunas de las piezas en las que ella basa su estudio fueron representadas por Los Anacrónicos (*Flor de otoño* de J. Rodríguez Méndez, *Farsa infantil de la cabeza del dragón* de R. del Valle Inclán).

En la sección a su cargo, M. Martínez parte de una aclaración teórica: la enunciación didascálica no puede ser confundida con la voz del autor. Ella da un nombre a esta entidad textual encargada de dar instrucciones para la puesta en escena: "le didascale" (traducido al español por "el didascalos"). Así como los estudios de narratología se basan en la presencia textual de la pareja "narrador-narratario," el didascalos implica necesariamente la presencia de otra "mitad" ficcional a la cual están dirigidas sus órdenes, llamada "le didascalé" (en español "el didascale").

A partir de tales definiciones y teniendo en cuenta los cambios operados a lo largo de la historia dentro de las relaciones entre autor, director escénico, actor y espectador, se realiza un recorrido histórico a través del cual se va marcando la evolución del aparato didascálico en los distintos períodos del teatro español. Así se suceden dentro del estudio de M. Martínez en didascalos desconocido de la Edad Media, el didascalos cronista (Juan del Encina), el estructural (Lope de Vega), el emancipado (G. de Jovellanos), el topógrafo (Duque de Rivas), el atrofiado (Azorín), el negociador (Luis Riaza), el omnipotente (Bueno Vallejo), el narrador (Rodríguez Méndez), para terminar con el poeta, don Ramón del Valle Inclán, anterior cronológicamente a los últimos autores antes citados pero tan sorprendentemente moderno.

El estudio de S. Golopentia y M. Martínez logra el buscado propósito de despertar el interés frente esa zona del texto dramático habitualmente considerada como secundaria y dependiente. Con seguridad, tal como las autoras lo solicitan

en las últimas líneas de la conclusión, los profesionales del teatro estarán de acuerdo con ellas en que, cualquiera sea la utilización que de las didascalias se haga en un escenario, el montaje de una pieza dada exige una lectura del texto en la cual es necesario *saber ver* las didascalias.

*Eva Golluscio de Montoya*  
*Université de Toulouse Le Mirail*

Rizk, Beatriz J., ed. *Tramoya. Cuaderno de Teatro. 40/41 (July/December 1994)*. Special issue on Brazilian theatre. 233 pp.

Brazilian theatre has not always been accessible to scholars or theatre practitioners in the Spanish-speaking world due to the language barrier. This obstacle also often prevents inclusion of Brazilian plays in courses on Latin American theatre because most students of Spanish language and literature do not know Portuguese. Consequently, Beatriz Rizk has made a valuable contribution to the field by providing in Spanish an overview of the history of Brazilian theatre, critical material and several plays by Brazilian dramatists. Some of the articles and plays in *Tramoya's* special issue on Brazil were translated by Rizk while others were written in Spanish.

Although Rizk does give the reader an understanding of the historical development of Brazilian theatre in her introductory article, the principal emphasis of this issue is on contemporary works, playwrights, performers and productions. For example, the play by Nelson Rodrigues she has chosen, *Toda desnudez será castigada*, is Antunes Filho's recent adaptation, not the original work. Other plays from the eighties and nineties are *Para Navidad te vendremos a buscar* by the multi-talented Naum Alves de Souza, Leilah Assunção's *Luna desnuda* and a short work by João das Neves dedicated to the environmental activist, Chico Mendes, titled *Tributo a Chico Mendes*. Assunção's play is preceded by Yan Michalski's prologue to the 1990 publication, and das Neves' tribute to Chico Mendes is introduced by the playwright and a short piece on his use of folklore written by Otilia Carvalho (whose background is not provided under the list of contributors). Information on the other two plays appears only in Rizk's introduction.

The articles and plays are grouped together, for the most part, according to theme. Rodrigues' *Toda desnudez*. . . follows the introduction, which reviews the 1993/1994 season Rizk observed personally, discusses theatre history and

examines the work of each playwright included. Rizk's placement of this version of Rodrigues' play at the beginning of the issue illustrates her point that the Brazilian theatre she experienced is searching for the "ser histórico" and the essence of its people.

Rizk feels, along with Brazilian scholar E. Cunha de Vincenzo, that theatre during the seventies and eighties was a "theatre of memory" attempting to recover the recent social, political and cultural past of Brazil. The nineties, in her opinion, go even further. Recovery of memory has become an intense, sometimes accusatory, examination of everything—people, events, ideologies—that contributed to the formation of a national character. Rodrigues, well known for his innovative work and controversial political stance, is recognized for having given a new and more effective direction to Brazilian theatre with the production of *Vestido de noiva* in 1943. Antunes Filho's adaptation of the play Rizk chose to include represents the present trend in Brazilian theatre to adapt selected, national classics for the stage and to search for national identity in history, be it cultural, social or political.

It is interesting that three of the plays treat family structure or "values." *Toda desnudez será castigada* concerns the disintegration of a family brought about by death, greed, anger and frustrated desire. Naum Alves de Souza, whom Yan Michalski calls a moralist very much like Rodrigues, portrays a family that has also disintegrated. In this case, family members are unable to care for or communicate with each other because they did not learn to do so as children. The play, *Para Navidad te vendremos a buscar*, centers around the plight of one of the siblings who was left to take care of her mother and discovers that not only does she have no skills to earn a living, but no one in her family wants to take her in or visit her in the home where, under protest, she has been placed. *Luna desnuda* by Leilah Assunção focusses on the problems a two-income, professional family must face in a traditional, male-dominant society.

João das Neves' *Tributo a Chico Mendes* does not concentrate on the particular problems of a specific family. Yet, one of the more striking images the work creates is that of Chico Mendes as a man who, in spite of everything, makes time to play with his small son. This short play dramatizes Mendes' attempt to halt the destruction of the rain forest and highlights one of his successes. In fact, das Neves almost allows his characters to tell their own story through the use of documentary material: articles from newspapers and magazines as well as material published by the Chico Mendes Committee.

The articles that preface Alves de Souza's work discuss Nelson Rodrigues and Jorge Andrade and Brecht's legacy in Brazil. An interview with Fernando Peixoto provides the reader with his view of the state of contemporary Brazilian theatre. *Luna desnuda* is preceded not only by Michalski's introduction but also

by Nitis Jacon Araujo's account of her own work in Londrina, as well as by Leslie Damasceno's description of the performance artist Denise Stoklos. Included in this section is an interview with José Celso Martinez Correia who directed Oswald de Andrade's *El rey de la vela*. Along with the introduction to . . . *Chico Mendes* provided by das Neves and Carvalho, Lindolfo Amaral discusses various types of street theatre, one of them based on Brazil's popular, story-telling tradition "Literatura de Cordel."

Although it is impossible to cover Brazilian theatre in one issue of a journal, the material Rizk has chosen does include information on a variety of traditions, both national and regional, as well as work by well-known, contemporary playwrights. There are a number of typographical errors throughout the issue and some of the translations from Portuguese into Spanish are odd, but do not detract from the meaning. For example, "estágio" or training period in Portuguese is translated as "stage."

*Judith Bissett*

*Miami University, Oxford, Ohio*

Schmidhuber, Guillermo. *El teatro mexicano en cierne. 1922-1939*. New York: Peter Lang Publishing Inc., 1992. 223 pp.

El texto de Guillermo Schmidhuber echa una incisiva mirada hacia los primeros pasos que recorrió el teatro mexicano moderno. La de Schmidhuber es una de las más informadas relaciones que hasta la fecha se hayan escrito del teatro mexicano de la época. Su manera de abordar el estudio del teatro mexicano nos señala a los que nos ocupamos de estos menesteres que, a pesar de corrientes teóricas en boga, sigue siendo indispensable tener un amplio conocimiento de nuestra propia producción literaria y de la realidad social que la genera. El amplio conocimiento que Schmidhuber demuestra de las tres vertientes (la corriente tradicional de raigambre española, la mexicanista y la experimentalista) que dieron origen al teatro mexicano moderno, aclara y rectifica muchos de los malentendidos que la crítica ha heredado. El cometido del autor—la investigación, el análisis y la comprensión del período formador del teatro de esos tiempos—es bien logrado, al grado de que, con este libro, Schmidhuber logra ampliar a sus justas proporciones el panorama de la experimentación vanguardista en México. El resultado es un mejor entendimiento de sus continuadores.

Las páginas a manera de prólogo resultan un retrato hablado de las inquietudes de Schmidhuber por el teatro, primero como dramaturgo y después como crítico. El capítulo primero establece cómo se ha reconstruido tradicionalmente el campo cultural de esos años de "esperanza y curiosidad" a nivel nacional y continental. Schmidhuber hace una relación de las tendencias críticas y propone, como base de su revalorización del teatro mexicano, un enfoque intermedio y sincretizador del "continental" y el "unitario." Schmidhuber identifica tres variables que estima claves a la evolución del teatro mexicano de la época: 1) el género/estilo; 2) la estructura; 3) el tema. A partir de las tres variables, tal y como las define Rodolfo Usigli, el autor elabora la fórmula [G, E, T] y que cambios en una determinada variante, o en todas. Schmidhuber la aplicará a la totalidad de la producción dramática de un determinado autor, a una obra o a una tendencia grupal en particular. El hecho de que tal fórmula se utilice indistintamente puede despistar al lector en tanto al criterio que emplea Schmidhuber en aplicarla.

En el capítulo segundo Schmidhuber hace una relación de los esfuerzos renovadores por parte de la Comedia Mexicana y del Grupo de los Siete o "Pirandellos" y también hace breve referencia a la dramaturgia de mujeres. Atinadamente Schmidhuber esclarece la relación que existía entre estos dos grupos ya que compartían intereses mutuos. Cabe mencionar la serie de documentos que, a nuestro saber, por primera vez se ponen a disposición del lector, en los cuales quedan explícitas las propuestas teatrales que motivaban a los entonces jóvenes dramaturgos hacia una renovación del hecho escénico. De particular interés nos parece el "Manifiesto" del Grupo de los Siete, en donde se aprecia una marcada similitud con propuestas posteriores. Schmidhuber también ofrece al lector un detallado análisis del repertorio de las nueve temporadas de la Comedia Mexicana, las cuales el autor divide en dos períodos: el período "nominal" (1922-1926) y el "oficial" (1929-1938).

El capítulo tercero está dedicado al teatro "en busca de lo mexicano." Las tendencias mexicanistas van desde lo folklórico, lo poético, lo propagandístico a lo político. Schmidhuber propone una trayectoria de lo mexicano en el teatro con antecedentes en el teatro de revista de principios de siglo, así como las obras "premonitorias" de Marcelino Dávalos y Francisco Gamboa y en las visiones folkloristas del Teatro Regional Mexicano, el Teatro Sintético y el Teatro Mexicano del Murciélago, logrando su máxima expresión con la propuesta teatral de El Teatro de Ahora de Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro. Al analizar la producción nacionalista Schmidhuber atinadamente pone en relieve su carácter experimentalista. De esta manera el autor posiciona esta tendencia a la par con sus coetáneas.

En el capítulo cuatro, dedicado al teatro experimentalista, Schmidhuber enfatiza la necesidad de ver la experimentación teatral en México antes y después del fenómeno que representó el Teatro de Ulises. El autor ofrece un interesante análisis de la producción de este grupo, que principalmente consistía en poner en escena traducciones de obras de la vanguardia europea, al igual que una nueva perspectiva de María Antonieta Rivas Mercado como actriz, traductora, directora y dramaturga y no sólo como mecenas del Teatro de Ulises. Schmidhuber amplía el panorama experimentalista en México al incluir la contribución de la tendencia nacionalista, de compañías teatrales transatlánticas, latinoamericanas y mexicanas, así como la participación de personajes como la actriz argentina Camila Quiroga, los dramaturgos Alfredo Gómez de la Vega y Francisco Navarro, al igual que grupos como Escolares del Teatro y Trabajadores del Teatro de Julio Bracho, Teatro de Orientación dirigido por Celestino Gorostiza y el Ciclo Post-Romántico del mismo Gorostiza y Xavier Villaurrutia. Estética y temáticamente, afirma Schmidhuber, la producción teatral mexicana de la época está a la par con la vanguardia mundial.

El último capítulo está dedicado a la labor de Rodolfo Usigli en la escena mexicana. Para Schmidhuber la obra de Usigli se caracteriza por una constante preocupación renovadora del teatro mexicano que intenta fusionar las diversas tendencias e inquietudes teatrales de la época. *El gesticulador* vendría a ser la culminación de esa búsqueda estética y temática y el nacimiento del teatro mexicano moderno. El "itinerario usigliano" que reconstruye Schmidhuber consiste en dos partes: la producción dramática y la producción teórica. En la primera, Usigli explora diversos temas y géneros teatrales influenciado por las diversas ideas teatrales de la época: Lenormand, Piscator y Shaw, entre otros, al mismo tiempo que trata de ajustar sus ideas estéticas a temas mexicanos. Schmidhuber señala la necesidad de ver los escritos teóricos de Usigli en conjunto con su obra y de esta manera poder comprender sus "polaridades."

El epílogo describe el panorama teatral posterior a la época formativa. Schmidhuber señala que aunque la labor de Usigli, como dramaturgo y catedrático, logró influenciar en las generaciones posteriores al período formativo, también la labor del Grupo Proa, Poesía en Voz Alta y la corriente brechtiana durante los años sesentas, son de suma importancia para comprender el teatro mexicano actual. A partir de *El gesticulador*, el teatro mexicano se hizo contemporáneo de todos los teatros. Esta es una historia que Guillermo Schmidhuber cuenta muy bien y con lujo de detalle. Sin lugar a dudas pronto se volverá indispensable para cualquier estudioso del tema.

*Javier Rangel*

*University of California, Los Angeles*

*Cinco textos do teatro contemporâneo brasileiro*. Rio de Janeiro: Xenon Editora and Shell Brasil, 1993.<sup>1</sup> 217 pp.

When scholars scrutinize individual plays, we easily lose sight of theatre's complexity, with its many interdependent parts, such as comedy, a staple of the Brazilian stage which provides work for actors and directors, keeps playwrights busy in a collective honing of craft, and fills houses, broadening theatre's appeal beyond a small intellectual-financial elite while preparing new audiences to take bolder steps toward more challenging works. Scholars, this writer included, have concentrated on innovation and protest, on the development of national dramaturgy, and have ignored the fact that comic writers have been producing a steady stream of plays in the best of times and the worst of times, occasionally mastering form and technique. We have disregarded the wide diversity of comic genres in Brazil: *comédia de costumes*, *revista*, *besteírol*.

*Comédia de costumes* or comedy of manners dates back to the nineteenth century when Martins Pena shaped its defining traits: single-room setting, present time frame, social satire usually centered around family conflicts and stock characters. The form, which eventually degenerated into formula, has been resurrected with the infusion of modern—and postmodern—innovations. *Besteírol*, based on the word *besteira*, silliness or nonsense, refers to farce noted for its lack of serious intent, an extended *revista* or vaudeville sketch. *Besteírol* exploded during the 1980s, a reaction to 1960s engagé theatre which, in the post-dictatorship period, became formulaic. *Besteírol's* apolitical impertinence helped theatre adapt to new circumstances, and many authors used it as a springboard to more ambitious forms of comedy. Two playwrights included in *Cinco Textos*, Mauro Rasi and Miguel Falabella, are Brazil's best known purveyors of *besteírol* who have developed into complete comic writers.

Rasi's *Cerimônia do Adeus* is on the surface a *comédia de costumes*, with its typical family conflicts and stock characters. Aspázia, mother of protagonist Juliano, complains about the "pornography" he keeps in his room, yet she and her sister Brunilde read aloud steamy passages by Harold Robbins. *Cerimônia...* takes place in the aftermath of the 1964 coup and utilizes an ingenious comic device. Juliano, who tries to come to terms with his own sexual identity, a painful process in a provincial environment where homosexuality is anathema, escapes into literature. He brings authors to life and holds them hostage in his room: two characters are Jean-Paul Sartre and Simone de Beauvoir, whom the other *personagens* perceive as books. This running joke takes the form of slapstick: Aspázia throws a book by "that French hussy Simone de Suvuá"; what Juliano and the audience see is Aspázia pushing Simone de Beauvoir herself. The playwright does not limit his conception to obvious comic shtick. Juliano's



relationship with Beauvoir and Sartre leads to humorous misunderstanding and eventually to mutual compassion. The latter discuss with Juliano their life together. Their time passes before his eyes and, as play ends and Sartre's death approaches, they depart for France. They also review their links to the events and changing ideologies of the 1930s-1960s period: feminism, fascism, socialism, Spanish Civil War, WWII, Cuban Revolution, Latin American dictatorship and guerrilla warfare. Sartre avows his support of guerrilla movements in opposition to the Brazilian military dictatorship.<sup>2</sup>

*Cerimônia* treats political issues without dogma. Although Rasi's sympathies fall to the left, he treats revolutionary struggle comically rather than heroically, a clear indication that post-dictatorship playwrights have abandoned the 1960s generation's political solemnity while coming to terms with the events which had an impact on that generation.

Miguel Falabella is one of Brazilian theatre's most energetic members: playwright, director, actor. Although *besteirol* has been his trademark, he has written ambitious comedies like *A Partilha*, which earned him Brazil's prestigious Molière drama award in 1990. The play's depiction of family conflicts, setting (living room), present time frame and stock characters, place it in the comedy of manners tradition. Falabella goes beyond formula by providing a moving portrait of the generation that came of age in the 1960s, now in its middle years. The characters in *A Partilha* are women. Both Rasi and Falabella break with comic tradition: the former treats homosexuality sympathetically while the latter offers a feminine, if not feminist, perspective. *A Partilha's* four sisters meet to divide their late mother's property; their divergent paths—devotee of the occult, Paris resident, gay journalist, traditional housewife—provide the humor. They begin in conflict, recriminations over old wounds fly, and they move slowly toward reconciliation. The play's resolution has direct emotive appeal; the sisters, reunited, tearfully embrace at the end, while the interaction of siblings who have lost a parent is a perfectly rendered slice of life. *Partilha* has had enormous success; it has sold out houses for five years, toured to several South American countries and Portugal, and a film version in English, with Amy Irving and Marsha Mason, is reportedly in the works.

Another box-office success has been *Fica Comigo Esta Noite* by Flavio de Souza, which may remind some readers of the Chilean *El cepillo de dientes* by Jorge Díaz. The two protagonists, Ela and Ele, a childless couple, interact with a cast of unseen characters. Ele has died of a heart attack and Ela receives family members come to pay their last respects. The husband speaks from beyond the grave, like Bras Cubas, and eventually returns to settle accounts, seek reconciliation and, like Vadinho in *Dona Flor*, make love with his wife.

Finally, two of the *Cinco Textos*—Geraldo Carneiro's *A Bandeira dos Cinco Mil Réis* and Paulo César Coutinho's *Lucrecia, o Veneno dos Borgia*—are inconsequential historical comedies which cast none of the sharp light on contemporary Brazilian society provided by the other three plays and deservedly have received little attention from critics and audiences.

David S. George  
Lake Forest College

## Notes

1. This review is part of a research project sponsored by the National Endowment for the Humanities, on Brazilian theatre in the post-dictatorship period.

2. A fact external but related to the play is Sartre's 1960 visit to Brazil, at the time of Teatro Oficina's staging of his *L'Engrenage*.

Daniel, Lee A. *The Loa of Sor Juana Inés de la Cruz*. Fredericton, N.B. (Canada): York Press LTD., 1994. 44 pp.

En *The Loa of Sor Juana Inés de la Cruz*, Lee A. Daniel recoge el producto de su dedicada investigación de las dieciocho loas de la escritora mexicana, proporcionando a los estudiosos y amantes de la obra de Sor Juana un análisis descriptivo, claro y abarcador de la invaluable aportación de la dramaturga a este género. A pesar de que las loas constituyen dos terceras partes de la producción dramática de Sor Juana, la atención crítica que éstas han recibido ha sido limitada, concentrándose generalmente en las loas de *Los empeños de una casa* y de *El Divino Narciso*. En el prefacio al estudio, Daniel hace un conciso recuento de la sucinta bibliografía en torno a las loas de Sor Juana.

A manera de introducción, Daniel bosqueja una corta historia de la loa y ofrece una detallada definición de este género dramático, ampliando la que había dado Gerard Flynn en *Sor Juana Inés de la Cruz* (NY: Twayne Publishers, 1971). La definición de Daniel se basa en un acercamiento comprensivo a la composición de loas de diferentes autores y de varios siglos. Cabe señalar que el prefacio y la introducción del libro sirven como una concisa guía para quien se inicie en el estudio de este género, ya que Daniel comenta los aciertos y limitaciones de estudios anteriores sobre la loa, especialmente sobre las loas de Sor Juana. En el segundo capítulo, el autor nos ofrece las características sobresalientes y recurrentes en las loas de Sor Juana, como el uso de la técnica

del eco (*echo-device*) y del carácter auto-reflexivo, el cual Daniel asocia con el *Verfremdungseffekt* brechtiano.

El análisis de las dieciocho loas de Sor Juana se presenta en cuatro capítulos que se enfocan respectivamente en las categorías esquematizadas en que Daniel cataloga los textos: las loas religiosas (sacramentales) que preceden a un auto; las loas seculares que preceden a una comedia; las loas independientes en celebración a un cumpleaños; y, las loas independientes con otros motivos. Este estudio cumple cabalmente su función introductoria; no sólo comenta los aspectos estilísticos y temáticos preponderantes sino que también se detiene en otros aspectos, como el carácter dramático de las loas, las semejanzas y diferencias con las loas calderonianas y la incorporación de elementos indígenas (en las loas sacramentales) y del contexto cultural de Hispanoamérica. Daniel nos permite atisbar el fértil campo investigativo que constituyen las loas y nos convence de la necesidad de una edición comentada de las mismas. Al final del libro, Daniel incorpora un bosquejo esquemático de las loas de Sor Juana, un resumen de la cantidad de versos en cada texto, una cronología biográfica de Sor Juana y una bibliografía selecta. *The Loa of Sor Juana Inés de la Cruz* de Lee A. Daniel, el primer estudio abarcador de todas las loas de Sor Juana, sin duda enriquece la bibliografía crítica sobre la dramaturgia de la insigne escritora.

*William García*  
*Union College*

Nigro, Kirsten F., ed. *Palabras más que comunes. Ensayos sobre el teatro de José Triana*. Boulder: Society of Spanish and Spanish American Studies, 1994. 112 pp.

The short but illuminating *Palabras más que comunes* fills a need for a coherent, comprehensive volume of criticism spanning Triana's dramatic output. Angela Dellepiane's short introduction highlights each of the collection's seven articles and sets the stage for José Escarpanter's interview with the dramatist. Triana's responses include commentary on all of the plays which are subsequently addressed and provide a rich backdrop to the remainder of the book.

The first three essays analyze the relationship of Triana's plays with classical theatre and with Afro-Cuban culture. In his piece, "Elementos de la tragedia griega en las obras tempranas de José Triana," Robert Lima argues that Triana's early plays incorporate elements of Greek tragedy in a manner closely approaching classical norms in order to portray modern Cuban society. Lima

pays close attention to the concepts of "moira," "heimarmene," and "hamartia," to ironic "peripetia," to the "choir's" rhythmic commentary, and to the classical unities, as he compares/contrasts these elements in Euripides' *Medea* and Triana's *Medea en el espejo* (1960).

Pedro Manuel Barreda's "*Medea en el espejo: coralidad y poesía*," similarly begins with a brief comparison between Euripides' and Triana's *Medeas*. The body of the article, however, is a close study of the choir in the Cuban play, which fulfills two functions: 1) to provide a ritualistic, communal aspect to the drama, and 2) to indict an irrational, violent, patriarchal Cuban discourse, which Barreda identifies as "our 'hybris' and tragic flaw" (24, my translation). Barreda notes that although Triana's choir echoes the double function of its Greek antecedent, it nevertheless embodies a postmodern aesthetics, revealed in its self-conscious re-writing of its model.

José Escarpanter's "Elementos de la cultura afrocubana en el teatro de José Triana," is a helpful introduction to the Afro-Cuban elements present in most of Triana's plays. Escarpanter notes the presence of transculturated African religious beliefs and rituals, vocabulary, syntactic/poetic forms, music, and folk figures, while stressing that the presence of Afro-Cuban elements in Triana's theatre is due to the playwright's wish to stage "the deepest expressions of the [Cuban] collective unconscious [as well as] to link his theatre to the Island's only true stage tradition: that of the "bufo" theatre and its variant, the Cuban "zarzuela" (39, my translation).

The next two essays focus on Triana's best-known play: *La noche de los asesinos* (1965). In "La ética histórica como acondicionadora de la acción en el teatro de José Triana," Matías Montes Huidobro posits that Triana's theatre is structured around a code of honor reminiscent of Spanish Golden Age theatre. He views all of Triana's dramatic production as a series of attempts to deal with questions of civic honor which reflect a growing concern with abuses of power. Triana's characters, immersed in an irrational authoritarian system (which Montes Huidobro defines according to Fromm's theories and which he links with Cuban historical reality,) are not able to make choices consistent with a humanistic ethics and therefore seek freedom in the realm of violence and/or the irrational.

The relationship linking Triana's theatre and revolution is the subject of Diana Taylor's "*La noche de los asesinos: la política de la ambigüedad*," in which she traces the critical controversy surrounding the play to the conflict between utilitarian and utopian definitions of revolution and of revolutionary theatre. Cuban establishment critics who assumed the play to be set in 1950's Cuba interpreted the characters' plan to murder their oppressive parents as a useful metaphor of political redemption which defined the play as "officially" revolutionary. Nevertheless, the absence of explicit chronological references in

the text led to a growing suspicion that Triana had meant to transcend narrow historical frames and that he found revolutionary Cuba an equally appropriate setting for *La noche*. . . . Taylor posits that it is precisely this ambiguity—which led to Triana's banishment from the Cuban artistic establishment—that forms the basis of a true revolutionary theatre.

The final two essays in the collection focus on Triana's more recent and less-studied works. In "Orden, limpieza y *Palabras comunes*: otra vez los juegos prohibidos," Kirsten Nigro points out the cultural palimpsest this 1986 play shares with *La noche de los asesinos*. She notes that the constant imbalance between antagonistic elements in this highly symbolic play suggests a fluctuation between repression and chaos in Cuban society. Nigro convincingly argues that *Palabras comunes* expresses its search for liberation from such a system by means of its most repressed and repressive characters: the "orderly, clean, and decent" women of a turn of the century "respectable" family.

Priscilla Meléndez's "'Revolico en el Campo de Marte': Triana y la farsa esperpéntica," scans this complex text to point out a multiplicity of conceptual and expressive levels related to the Theatre of the Absurd, conventions drawn from the Comedy of Errors, Cuban "bufo" characters, versification patterns drawn from Spanish and from Afro-Cuban models and references to the corrupt Cuban politics of the 1910s. Meléndez observes that "Revolico . . ." evidences a profound knowledge of the literary and cultural traditions which it has inherited, and subjects them to merciless scrutiny by means of parody. Ultimately, however, the play is a hybrid, an act of esthetic aggression that resists strict classifications.

*Palabras más que comunes* concludes with a useful Triana curriculum vitae which, among other things, includes both active and passive bibliographies. These provide a comprehensive view of Triana's literary production, and convey the less obvious, but widespread recognition he has earned in theatre and critical circles in Cuba, Europe and North America.

*Palabras más que comunes* is a valuable addition to the study of a major Cuban dramatist. Overall, the contributors recognize Triana's works primarily as esthetic objects while conveying an understanding of their conditioning by the vicissitudes of a "real" social, political and human context.

*Elsa M. Gilmore*

*United States Naval Academy*

Ordaz, Luis. *Aproximación a la trayectoria de la dramática argentina: desde los orígenes nacionales hasta la actualidad*. Ottawa, Ontario: GIROL Books, Inc., 1992. 124 pp.

Como bien lo indica el título, este reciente trabajo del conocido crítico e investigador argentino ofrece una visión panorámica y cronológica, aunque muy sintética y precisa, del desarrollo de la dramaturgia de su país. Con la agudeza crítica que lo caracteriza, el maestro Ordaz traza en las escasas páginas de esta *Aproximación a la trayectoria de la dramática argentina* un recorrido muy completo de dicha dramática, actualizando, por una parte, algunas de sus ideas y juicios, y reafirmando, por otra, gran parte de lo ya expuesto en su famosa *Historia del teatro rioplatense* (Buenos Aires: Futuro, 1946).

El libro que aquí nos ocupa consta de veintidós breves capítulos (de 3-6 páginas cada uno) que describen y comentan hitos importantes en el desarrollo teatral argentino. El amplio marco temporal cubre unos cuatro siglos: desde la llegada de los primeros colonizadores españoles a tierras argentinas a fines del siglo XVI, descrita en "El antecedente aborígen y La Ranchería colonial," hasta el recuento que hace Ordaz en "La etapa en vigencia" de piezas producidas entre 1980 y 1990. La trayectoria histórico-crítica concluye con "La palabra y la imagen. Reflexiones finales" donde, como sugiere su doble título, el autor y respetado crítico rescata y reafirma la importancia de la palabra para el texto dramático.

Los primeros tres capítulos historian los antecedentes de la dramática nacional y sitúan los orígenes de "los dos cauces mayores por los que corre el teatro argentino . . . en las postrimerías de la Colonia" (15), a finales del siglo XVIII, siendo dichos cauces la vertiente culta, con "Siripo," tragedia neoclásica de Manuel José Lavardén, y la vertiente popular, iniciada con "El amor de la estanciera," sainete campesino criollo de autor local desconocido (15). En los años posteriores a la Independencia ambas corrientes siguen vigentes: la popular, nutriéndose de sainetes que siguen los lineamientos del modelo original, y la culta, en la que se inscriben tragedias, de poetas nativos, totalmente ajustadas a los patrones del teatro neoclásico europeo.

Entre los capítulos IV y X se cubre aproximadamente medio siglo de trayectoria dramática, desde el estreno de "Juan Moreira" en 1884 hasta la aparición y el desarrollo del "grotesco criollo" con la obra de Armando Discépolo. Los tres capítulos que siguen están dedicados a tres hitos significativos de este recorrido histórico-teatral: el desarrollo del "movimiento de teatros independientes" (o "libres") y el papel del Teatro del Pueblo (fundado en 1930) en dicho movimiento; la función renovadora de la obra de Roberto Arlt y su relación con la primera etapa del movimiento de escenarios libres; y la

importancia de la dramática trascendente de Bernardo Canal Feijóo, cuyo drama popular heroico titulado "Pasión y muerte de Silverio Leguizamón" (1944) inaugura el Teatro Municipal de la Ciudad de Buenos Aires, antecedente inmediato del actual Teatro Municipal General San Martín.

Es interesante observar que en la primera mitad de *Aproximación . . .* abunda la descripción histórica, el dato objetivo y exacto, la nota informativa, mientras que en la segunda parte predomina la interpretación, el análisis temático, la incorporación del elemento subjetivo. En efecto, a partir del capítulo XIV, los mismos subtítulos apuntan hacia el aspecto de contenido o de tendencias temáticas en la producción dramática argentina de la sexta década (desde 1950 en adelante). Así, por ejemplo, en "La crítica social al promediar el siglo," se ubica la obra de tres autores en particular: Agustín Cuzzani, Osvaldo Dragún y Andrés Lizarraga. Otro subtítulo ilustrativo del método de Ordaz es "Antihéroes típicos de la dramática nativa de los años sesenta," donde se establecen algunos referentes temático-estructurales importantes—el teatro del absurdo europeo y el neo-realismo del cine italiano—que influyen en la producción dramática argentina de esos años.

Los capítulos finales se relacionan, primordialmente, con la producción dramática argentina de las últimas dos décadas, enfocando primero en lo que el autor describe como "nuevo grotesco" local, pasando luego a definir y caracterizar "El teatro político, la metáfora dramática y la indagación psicológica" dentro del contexto político de la época (los años setenta) para desembocar, casi lógicamente y necesariamente, en la creación y significación de "Teatro Abierto" durante sus años de apogeo: 1981-1984. En el penúltimo capítulo, "La etapa en vigencia," Ordaz pasa lista a una serie de autores representativos de la última década que se han hecho conocer a través de sus obras y menciona entre ellos a Mauricio Kartun, Susana Torres Molina, Nelly Fernández Tiscornia, Jorge Goldenberg, para dar sólo algunos de los muchos nombres incluidos. Además de las reflexiones finales del autor, *Aproximaciones . . .* incluye una bibliografía muy completa, todo lo cual hace del texto un meritorio y valioso aporte al estudio del teatro argentino, uno de indudable utilidad para estudiantes, investigadores y críticos de la dramática argentina.

*Teresa Méndez-Faith*  
*Saint Anselm College*