

***Penas sin importancia* y *Tío Vania*: Diálogo paródico entre Chejov y Gambaro**

Hortensia R. Morell

Tanto el lector inocente que se dispone a la lectura del libreto de *Penas sin importancia* (1991), una de las últimas piezas teatrales de Griselda Gambaro, lo mismo que la espectadora desavisada que contempló su estreno en 1990, posiblemente comparten una misma reacción ante el texto literario y el espectáculo. Ambos se sorprenden al descubrir que la escena, leída o contemplada, antes que contemporánea, no es sino finisecular: pertenece al *Tío Vania*, de Chejov (1895-97). Gambaro, haciendo uso de un metateatro que opera por yuxtaposición, incorpora momentos clave de la pieza del maestro ruso en su propia pieza de forma que las seis escenas que la estructuran, y que se centran sobre su protagonista Rita, se definen por su contrapunto con esos momentos clave.

Cada una de las seis escenas de Gambaro comienza con un texto de *Tío Vania* interpretado de forma casi anti-ilusionista en su ritmo rápido, exagerado, ridículo, que decrece gradualmente. Luego de cada apertura, los personajes de Chejov se alternan con los de Gambaro, desplazándose el centro de atención de una a otra parte del escenario. La escritora se ciñe primero al respeto estricto de la separación espacial de sus personajes de los de Chejov, para luego hacer de Rita gradual espectadora, crítica y partícipe de los espacios de Sonia, su contrapartida rusa. En sentido inverso, los personajes de Chejov también invaden el espacio de Rita, constituyéndose Sonia en su principal observadora y crítica. Los dos personajes se iluminan mutuamente al contribuir su perspectiva al análisis y resolución de la situación de su compañera. Podría decirse que cada una de ellas funciona como espejo de la otra, consiguiendo en el esfuerzo y la comprensión mutuos lo que ninguna lograría sola. En la Escena Primera, Gambaro separa los espacios de Chejov de los propios mediante la iluminación (áreas de luz y oscuridad), y no le permite a Rita sino seguir a los personajes rusos con la mirada. Mas en la Escena Segunda, "Rita, tratando de no hacer ruido, se arrima a tientas a la silla que está junto

a la mesa, y se sienta. Se recuesta contra el respaldo y mira, como en el teatro” (103). Y en la Escena Tercera, Rita deja la puerta de su piso abierta para la entrada de los personajes rusos, que pasan y dialogan con ella. Ya en la Escena Cuarta, el espacio de la sala de Rita es el mismo que el de la de Sonia, y el espectador observa cómo las valijas de Elena y Serebriacov esperan la partida de sus dueños junto con la valija desgastada de Pepe (marido de Rita). A nivel de la luminotecnia, las acotaciones indican como “La luz ilumina toda la escena” (Gambaro 119). Aquí, “Rita rompe a llorar sobre su hombro” (el de Sonia) (125), mientras que en la Escena Quinta, es Sonia quien, al contemplar a Rita “esconde el rostro entre las manos” (132). Finalmente, la última escena indica una posible transformación de Sonia en su proceso de reflexión y diálogo con y a través de Rita. La salvación no ha de esperarse tras la muerte, meta de Sonia en el final de *Tío Vania*, sino en la vida misma, vivida de otra manera.

La recurrencia del texto y los personajes rusos dentro y a lo largo del argentino me invita a proponer que entre ambos discursos dramáticos se observa una relación paródica. Con el fin de explorar esa relación, conviene tener en cuenta el término “patriodia,” acuñado por Naomi Schorr para designar un acto lingüístico de repetición y diferencia de una escritora con respecto al discurso teórico paternal, acto suspendido entre la parodia y el parricidio (Schorr xii). El acto de repetición y diferencia de Gambaro corresponde teatralmente con el tropo escénico romano del *contaminatio*, la contaminación o entrelace de un drama viejo y uno nuevo, tropo que Harold Bloom rescata para explicar el uso expreso de la influencia dentro del teatro contemporáneo. Bloom considera ese entrelace como defensa de un autor con respecto a sus precursores (o rivales), o como una forma de su gozoso desprecio de las fuerzas literarias del pasado. Distingue la contaminación de la influencia en que aquélla es voluntaria, y la define como medida preventiva sobre cualquier influjo involuntario (Bloom 1). Vale decir que Gambaro se permite una visita a la historia del teatro, y allí escoge, borgianamente, crear a su precursor en Chejov. Como apuntara Borges citando a T.S. Eliot, “Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro” (Borges 148).

La lucidez de Griselda Gambaro en torno a su lugar en ese cuadro histórico literario propicia un más claro entendimiento de su contaminación con el dramaturgo. En su respuesta a un cuestionario de Elba Andrade y Hilde Cramsie en torno a los autores y corrientes dramáticas que hayan podido influir en su obra, “Tengo deuda con todo el mundo que hace teatro” (Andrade y Cramsie 156), Gambaro se reconoce deudora de un tablado universal.

Cuando especifica, “Y en especial con los autores que leí cuando no sabía que iba a escribir literatura dramática: Chejov, Shakespeare, Pirandello, O’Neill, Armando Discépolo, y los autores que fueron audaces en la Argentina para su época, como Defilippis Novoa y Roberto Arlt” (Andrade y Cramsie 156), no sólo invalida las falsas dicotomías entre un teatro argentino (o latinoamericano) autóctono y otro puramente derivado. Gambaro apunta hacia una conciencia de su quehacer literario que sugiere las razones de su constante vitalidad en las tablas, la que Alberto Ure ha denominado “una dramaturgia que puede adoptar muchas otras [máscaras], que con sus propias mañas puede retorcer esas máscaras y formar nuevas, las que vengan” (Ure 19). *Penas sin importancia* ahonda en esa vena doblemente histriónica y facilita un atisbo en lo que Eduardo Rovner ha reconocido como el cuestionamiento en el teatro argentino de la década de los ochenta de los valores instalados por la modernidad, en la postmodernidad que ha sintetizado más ampliamente Jorge Ruffinelli como “crisis de esa modernidad incompleta” (38), “parte de la modernidad inacabada, una etapa importante de crisis” (41). Como explica Ruffinelli, en esa postmodernidad latinoamericana, se observa “el feminismo como nueva perspectiva de análisis que denuncia y cuestiona radicalmente las falsas hegemonías, el poder de una cultura patriarcal y homocéntrica . . . la constitución y predominio de un canon literario basado en esa estructura de poder” (Ruffinelli 38-39).

Como apunto antes, las seis escenas de *Penas*, le permiten a la escritora entablar un diálogo con el *Tío Vania* de Chejov, primero en su lista de deudos o influencias. Mas, antes que una copia del autor ruso finisecular, la pieza de Gambaro se constituye en lo que Linda Hutcheon ha definido como parodia postmoderna: la transcontextualización que confronta obras, en un juego de identidades y diferencias, en complejo reciclaje artístico y literario. Hutcheon explica esa parodia, y su calidad autorreflexiva o autoconsciente, cuando cita a Robert Motherwell en torno a cómo todo pintor inteligente lleva la totalidad de la cultura pictórica consigo, haciendo de esa cultura misma su temática, en simultánea crítica y homenaje. Del mismo modo, Gambaro instala en *Penas* un juego de complicidad y distancia con respecto a *Tío Vania*, cumpliendo con la función de crítica y renovación, de empatía y enjuiciamiento, que Margaret Rose también asigna a la parodia en la postmodernidad.

Tanto Chejov como Gambaro comunican en esas obras el tema de la responsabilidad de cada quien de alcanzar activamente su felicidad. En el último teatro de Chejov, las cuatro piezas que constituyen su obra madura, ese tema se vincula con la fuerza abrumadora de la rutina sobre la acción

volitiva de personajes ajenos a los caracteres polarizados de la tragedia o el melodrama. Si el mismo Chejov reconoce, “No hay en mi obra ningún villano ni ángel (aunque no pude resistir la tentación de poner algunos bufones)” (citado por Brustein 161), esos bufones intentan explicarse a sí mismos mediante un destino y un papel distintos a esa rutina que ellos mismos se han forjado. Su incapacidad para disasociarse de los roles que no les corresponden en identidad, los hace, paradójicamente, víctimas responsables de cuanta desgracia les sucede. Quedan suspendidos en esa misma rutina anestésica, sin posible final dramático porque el autor los concibe pobladores de un orden anti-dramático. Dentro de un universo vacío de finales mas inundado de despedidas, esos personajes parecen “refugiados” de otras modalidades genéricas (Morson 215).

Tío Vania, una de las piezas maduras de Chejov, plasma ya esa poética valiéndose de lo que críticos como Gary Morson y Laurence Senelick convienen en identificar como metadrama y conectar con la parodia. Mediante este metateatro, lo que Manfred Schmeling explica como teatro en segundo grado, o juego dramático en forma reflexiva, Chejov recrea primero su propio melodrama *El demonio del bosque* en clave fársica, o como bien señala Eric Bentley, en el claroscuro de la tragicomedia (Bentley 354). Transplanta también a sus “escenas de la vida rural” los ingredientes para uno de los más trillados de los temas dramáticos, el adulterio. Construye triángulos amorosos con eje en Elena Andrievna, segunda esposa del viejo profesor jubilado Serebriacov. Elena trastueca con su belleza indolente las rutinas de trabajo del primer cuñado de su marido (Vania) y del médico objeto del amor de su hijastra Sonia (Astrov), pero es incapaz de ir más allá de la mera alteración de la paz. En la convencionalidad banal del adulterio en esos triángulos que nunca prosperan, Chejov apunta la comicidad de Tolstoy si se presentara una *Ana Karenina* desde una clave burguesa. Al mismo tiempo, frustra la dimensión épica de su modelo, el adulterio de Elena de Troya en *La iliada*, porque lo filtra a través del prisma irreverente de *La Bella Elena*, opereta de Offenbach. No es sólo que los personajes de *Tío Vania* no son ni héroes ni dioses de la épica, sea ésta clásica o tolstoiana, incapaces siquiera de cometer adulterio, sino que viven creyéndose esos héroes, mas torpemente incompetentes y desorientados en cualquier prueba de conducta fuera del orden de su trabajo rutinario.

Chejov le permite al espectador asomarse a esa rutina como mecanismo de defensa para la sobrevivencia en un mundo de autoengaño, poniendo en tela de juicio el valor del trabajo como redención personal. Astrov trabaja demasiado duro para amortiguar con el exceso los sentimientos que

la sordidez del mundo rural le despierta. Vania, a su vez, ocupa cada minuto para no confrontar el tedio de su vida sacrificada inútilmente al viudo de su hermana Vera. No hay en ellos goce alguno en el desempeño de una actividad tan fácilmente desincronizada entre la llegada y la partida de Serebriacov y la bella Elena. Ni siquiera en Sonia, la única que no trastorna su rutina laboriosa con la llegada de su padre y madrastra, se advierte el trabajo en tanto superación personal. Antes bien, es una fuerza que aniquila las posibilidades creadoras o destructivas del individuo. Igual que su madre (Vera) literalmente se matara sufriendo y trabajando por Serebriacov, Sonia elige la misma suerte pero entregada a ritmo lentísimo y sin paliativos. En su soliloquio final, y su patética esperanza en la gloria de dios para compensar en la otra vida las penas sufridas en ésta, Chejov sugiere que para Sonia no existe la suerte de *Job*, de los *Libros poéticos y sapienciales* de la Biblia. Antes que la visión del patriarca recompensado gloriosamente en este mundo luego que terminan sus prolongadas y tristísimas penurias, Sonia observa la mísera promesa de salvación de Pablo en su *Epístola a los romanos*: “los sufrimientos del tiempo presente no son comparables con la gloria que se ha de manifestar en nosotros.” Ni siquiera se percibe el consuelo de *Candide*, la alegría de cultivar su propia huerta: dueña de su propiedad, mas sierva de la indolencia de su padre y de su madrastra, Sonia queda reducida a la triste contabilidad, desesperanzada e interminable, de sus horas y penas.

En cuanto a la dramaturgia de Gambaro, el problema de la responsabilidad individual se ha visto dilucidado desde la crítica en torno a las alternativas de pasividad o acción en sus personajes. Más específicamente, se ha planteado la necesidad de comentar sobre la ausencia o presencia en su teatro de personajes femeninos, sobre la sustitución primera del personaje femenino pasivo por hombres incapaces de expresar algún nivel de acción volitiva, y sobre la eventual aparición de personajes femeninos en una gama que va de la pasividad a la toma de conciencia, de palabra y de acción. Si bien críticos como Taylor, Cypess, Nigro, Roster, Mazziotti, y el director Ure han estudiado cabalmente y desentrañado los mecanismos dramáticos de ese desarrollo, otros como Arlt señalan en su última década un didactismo feminista que responde al “agotamiento del orden estético” y a una temática “de arrastre” y “fatigada.”

Entiendo que en su apropiación paródica de *Tío Vania* en *Penas sin importancia*, la escritora desmiente los diagnósticos y augurios pesimistas explorando la capacidad de sus personajes femeninos para poner término a su autoflagelación. La obra corresponde a las que explica Martini cuando observa que “los títulos de las piezas velan lo que sucede en ellas” (Martini

27): las penas de sus protagonistas Sonia y Rita sí tienen mucha importancia, pero no para afianzar la esperanza pasiva observada irónicamente por Chejov, sino para efectuar un cambio de dirección en sus destinos, cambio que las termina efectivamente. *Penas* recrea una situación dramática que podría pertenecer, como mucho del teatro argentino de la década de los ochenta, a la corriente populista del sainete o neosainete criollo. Rita, clase trabajadora y embarazada, y su marido Pepe, clase indolente y aspirante de Gardel y de adulterio, reciben la visita del amigo Andrés, enamorado de ella pero incapaz en su cómica torpeza verbal y volitiva de expresar sus sentimientos. Sin sospecharlo, Andrés contribuye con su ayuda económica a las escapadas adúlteras de Pepe. Rita se sabe engañada, pero trabaja como empleada doméstica de muchas señoras para mantener las ilusiones de Pepe. Cuando primero se presenta en escena, Pepe reflexiona en términos metateatrales sobre la situación matrimonial y su propio carácter de adúltero en potencia y en acción: “Cine catástrofe . . . Ella es la buena. Y realmente ‘es’ buena. Y yo . . . El villano de la historia, eso soy. El embustero. El hijo de puta” (Gambaro 97). No es sino a través de la contemplación de fragmentos de *Tío Vania* que Rita consigue meditar sobre su propia suerte, trabajo y carácter, viéndose en los de Sonia. Como Chejov, Rita desecha metateatralmente las dicotomías melodramáticas de héroes y villanos, buenos y malos, que plantea Pepe: “¿De qué vale la pena ser tan bueno? ¿Qué le dejás a los otros? Ni siquiera pueden ser malos en serio” (Gambaro 131). Mas Gambaro va más allá de Chejov por cuanto Rita también rescata a Sonia de su condena a esperar la gloria de la bienaventuranza: juntas se preparan a darle sentido al trabajo en la vida terrenal, libradas ambas de la situación original explotadora en que cada una voluntariamente se ha colocado.

En su repetición con diferencia de Chejov, Gambaro sigue además de la temática del maestro ruso, su ejemplo metateatral, o el de su teatro en segundo grado. Para comprender mejor su realización escénica, conviene recurrir a Gerard Genette, estudioso de la “literatura en segundo grado” y de la parodia en sus dimensiones hiperestéticas, o de relación entre un texto y su antecedente. Aunque en enfoque estructuralista y por eso distinto del psicoanalítico de Bloom, Genette se ha revertido igualmente a los tropos clásicos o antiguos para iluminar tanto la parodia como la hiperestesia. En su retorno a la definición aristotélica de la parodia como “cantar de lado, cantar en falsete, o con otra voz, en contracanto -en contrapunto-, o incluso cantar en otro tono: deformar, pues, o *transportar* una melodía» (Genette 20), ilumina las posibilidades contradictorias de trasladar el adulterio y el trabajo de la Rusia burguesa rural finisecular a un mundo obrero sainetero, el mundo urbano argentino de la democracia indigente.

Mas es sobretodo en otra recuperación de Genette donde se esclarece el rejuego metateatral entre *Vania* y *Penas*: “Esta duplicidad de objeto, en el orden de las relaciones textuales, puede representarse mediante la vieja imagen del *palimpsesto*, en la que se ve, sobre el mismo pergamino, cómo un texto se superpone a otro al que no oculta del todo sino que lo deja ver por transparencia” (Genette 495). En un mismo escenario, Gambaro separa primero zonas de acción para sus propios personajes y para los personajes de Chejov en escenas de *Vania* levemente modificadas, tomadas fuera de orden, repetidas como un tema melódico, e intercaladas a contrapunto con las de *Penas*. Al principio las incorpora a un ritmo veloz que parece hacer de los personajes de Chejov verdaderos refugiados de otras modalidades genéricas, “En plano alejado, con movimientos rápidos y un poco ridículos, casi como una película de cine mudo,” gradualmente se van decelerando, de modo que pertenecen naturalmente tanto a *Tío Vania* como a *Penas*, “a velocidad menor . . . todavía exagerados y un poco ridículos,” “el ritmo de las acciones se va ralentando . . . es casi natural hacia el final” (Gambaro 93, 101, 109). Sirven a modo de espejos entre las situaciones y sus actantes, reflejos que provocan la distancia crítica a la vez que el acercamiento entre los autores.

Las escenas prestadas de *Tío Vania*, si bien comienzan con el intento fallido de Vania de matar a su cuñado Serebiacov ante la atemorizada Sonia, se retrotraen principalmente a las despedidas y partida de Elena y Serebiacov (anticipadoras de las despedidas y partida de Pepe), a las declaraciones de amor no correspondido, o seducciones fallidas de Elena por Vania y Astrov, y de Astrov por Sonia y Elena (paralelas a la torpeza de Andrés en comunicar su amor a Rita), y las referentes al trabajo de Sonia como panacea contra una existencia sin otro sentido que el de su propia contabilidad (recreadas en la reacción de Rita cuando se sabe engañada de Pepe: “Tengo que hacer algo. ¿Qué? Está todo tan sucio. Trabajar . . . Trabajar . . . ,” (Gambaro 125). Personaje de *Penas*, Rita es también primero espectadora de Chejov, “Se recuesta contra el respaldo y mira, como en el teatro” (Gambaro 103). Según progresa la obra, los personajes de *Vania* invaden el espacio de *Penas*, mezclándose los niveles de realidad metateatrales. En una escena que recuerda “La flor de Coleridge” borgiana, “Si un hombre atravesara el Paraíso en un sueño, y le dieran una flor como prueba de que había estado allí, y si al despertar encontrara esa flor en su mano . . . ¿entonces, qué?” (Borges 20), las flores que Vania recoge para Elena aparecen entre el desorden cotidiano de Rita y Pepe (Gambaro 110). Esta toma parte activa en el análisis de la situación de Sonia, conocedora cabal del libreto y el porvenir de su compañera rusa, y con ello consigue rechazar su propio trabajo sacrificado a la indolencia

y el adulterio de Pepe. Rita, el único de los tres personajes de *Penas* no prestados por Chejov capaz de participar de las dos realidades, amonesta a Sonia por su conducta donde el amor sacrificado excluye el amor propio. Pero, más adelante, la reflexión se hace recíproca, y corresponde también a Sonia amonestar a Rita por una conducta semejante a la suya propia. Finalmente, quedan las dos mujeres solas, con un final abierto, no tanto para el público, sino para los personajes que se proponen redefinir la bondad y el amor en términos que excluyen la denigración propia: términos no heroicos, ni trágicos, ni melodramáticos, ni siquiera saineteros, sino humanos.

A través de su contaminación con Chejov, Griselda Gambaro se permite una verdadera recreación del dilema planteado por el escritor ruso en torno a la responsabilidad y deliberación personal en los actos humanos. Si la lectura crítica del escritor ruso se planteaba mayormente en relación con los personajes masculinos de *Tío Vania*, Gambaro realiza en *Penas* el traslado de perspectiva hacia un enfoque sobre Sonia, encargada, de hecho, por Chejov, de decir la última palabra de la pieza. Al permitirse el entrelace de las suertes de Sonia y Rita mediante ese reenfoque, la escritora efectivamente “modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro” (Borges 148). Entrega un Chejov crítico de una sociedad alentadora de finales como el de Sonia, mas extremadamente parco en cualquier intervención tipo *deus ex machina* para aliviarla. Mediante su reconstrucción “palimpsestuosa” (Genette 495) de *Penas*, Gambaro simultáneamente posibilita para el personaje de Chejov y para su propia Rita un futuro que ellas mismas se van a elegir. Genette apunta, sobre la reconstrucción de la película *Casablanca* en *Play It Again Sam* de Woody Allen, en tanto “emblema a toda actividad intertextual: se trata siempre de ‘volver a tocar,’ de una manera o de otra, la vieja canción en desuso” (Genette 195). En el caso de *Penas sin importancia*, las melodías en contrapunto terminan por alcanzar dimensión de fuga.

Temple University

Bibliografía

- Andrade, Elba, y Hilde F. Cramsie, eds. *Dramaturgas latinoamericanas contemporáneas (antología crítica)*. Madrid: Verbum, 1991.
- Arlt, Mirta. “Los ’80—Gambaro-Monti—y más allá.” Pellettieri 49-58.

- Bentley, Eric. "Craftmanship in *Uncle Vanya*." Bristow, 349-68.
- Bloom, Harold, ed. *Modern Critical Views. Tom Stoppard*. New Haven: Chelsea House, 1986.
- Borges, Jorge Luis. "Kafka y sus precursores." *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé, 1960: 145-48.
- _____. "La flor de Coleridge." *Otras inquisiciones*, 19-23.
- Bristow, Eugene, ed. and trans. *Anton Chekhov's Plays. The Sea Gull. Uncle Vanya. The Three Sisters. The Cherry Orchard*. New York: W.W. Norton, 1977.
- Brustein, Robert. *De Ibsen a Genet: la rebelión en el teatro*. Trad. Jorge L. García Venturín. Buenos Aires: Troquel, 1970.
- Calvino, Italo. "Candide: an Essay in Velocity." *The Uses of Literature. Essays*. Trans. Patrick Creagh. New York: Harcourt Brace Jovanovitch, 1980.
- Gambaro, Griselda. *Penas sin importancia. Teatro 5*. Buenos Aires: La Flor, 1991.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. Celia Fernández de Prieto. Madrid: Taurus, 1989.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth Century Art Forms*. New York: Methuen, 1985.
- Jackson, Robert Louis, ed. *Reading Chekhov's Text*. Evanston: Northwestern University Press, 1993.
- Martini, Stella Maris. "La 'Comedia humana' según Gambaro." Mazziotti 25-39.
- Mazziotti, Nora, ed. *Poder, deseo y marginación. Aproximaciones a la obra de Griselda Gambaro*. Buenos Aires: Puntosur, 1989.
- Morson, Gary Saul. "Uncle Vanya as Prosaic Metadrama." Jackson 214-27.
- Pellettieri, Osvaldo, ed. *Latin American Theatre Review* 24/2 Spring 1991. A special issue on contemporary Argentine theatre.
- Rose, Margaret A. *Parody: Ancient, Modern, Post-Modern*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Rovner, Eduardo. "Relaciones entre lo sucedido en la década y las nuevas tendencias dramáticas." Pellettieri 23-29.
- Ruffinelli, Jorge. "Los 80: ¿ingreso a la postmodernidad?" *Nuevo Texto Crítico* III.6 (1990): 31-42.
- Schmeling, Manfred. *Métathéâtre et intertexte. Aspects du théâtre dans le théâtre*. Paris: Lettres Modernes, 1982.

- Schorr, Naomi. *Breaking the Chain. Women, Theory, and French Realist Fiction*. New York: Columbia University Press, 1985.
- Senelick, Laurence. "Offenbach and Chekhov; or, La Belle Elena." Jackson 201-213.
- States, Bert O. *Great Reckonings in Little Rooms. On the Phenomenology of Theater*. Berkeley: University of California Press, 1985.
- Taylor, Diana, ed. *En busca de una imagen. Ensayos críticos sobre Griselda Gambaro y Jose Triana*. Ottawa: Girol Books, 1989.
- Ure, Alberto. "Dejar hablar al texto sus propias voces." Mazziotti 13-23.
- Wellek, René and Nonna, eds. *Chekhov. New Perspectives*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1984.

Association for Theatre in Higher Education (ATHE)

1998 Conference

The 1998 ATHE Conference Planning Committee invites you to San Antonio where the focus of many discussions will center around Latino/Latina theatre. If you are interested in learning more about ATHE or the 1998 Conference, we welcome your inquiries. The 1998 conference is scheduled for August 11 through August 15 at the San Antonio Marriott Rivercenter.

For more information contact Meg Swanson at the University of Wisconsin-River Falls. Telephone: 715-425-3115.