

Book Reviews

Teodoro Klein, ed. *Teatro criollo rioplatense. Martín Fierro (1890). El entenaio (1892). Obras inéditas de Elías Regules (h)*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, 1996. 127 pp.

El investigador Teodoro Klein ha logrado reunir, en esta publicación, dos obras inéditas de Elías Regules (h), pertenecientes ambas al género gauchesco: *Martín Fierro* (1890) y *El entenaio* (1892). Con la intención explícita de que pueda reconstruirse la manera en que esas obras fueron representadas, Klein aporta, además de esos textos, un valioso material fotográfico y publicidad de las puestas en escena de las mismas.

Cinco ensayos sobre las obras ahondan en las características del género gauchesco. En el primero de ellos, "Los Podestá-Scotti y el género criollo," Teodoro Klein se refiere a la historia de esa familia y a otros con quienes emprendieron la aventura circense en Montevideo para luego pasar a Buenos Aires. Klein describe el recorrido del *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez, obra que éste escribiera para Pepe Podestá. Luego pasa revista a las otras obras que dieron lugar a la formación del género gauchesco.

Al analizar las puestas en escena de esas obras, Klein señala cuáles son los rasgos distintivos de lo que se conoció como "circo criollo," así como también los orígenes de los elementos característicos del mismo. Posteriormente describe cómo eran las técnicas actorales que utilizaban los actores criollos, la posición de los actores respecto del público y las características del escenario. Klein incluye una amplia información sobre los intérpretes de las primeras obras del género gauchesco.

En su artículo "Buenos Aires 1890, los espectáculos," Beatriz Seibel describe la gran actividad artística existente en esa época, destacando como fueron los orígenes del teatro nacional. Este estudio incluye tanto a las compañías y obras que representaban como también los teatros en los que se realizaban los espectáculos. La documentación en que se basa la investigadora consiste de comentarios y carteleras publicadas en *El Diario*.

El *Martín Fierro*, drama criollo en dos actos y diez cuadros, de Elías Regules (h), es precedido por tres artículos breves. En el primero, “A manera de prólogo,” Eneida Sansone de Martínez traza la relación de la obra de Regules con el poema de José Hernández y con *Juan Moreira*. Martínez describe cuál era el contexto socio-histórico de la producción de la obra de Regules y las necesidades del público de la época, para justificar los elementos originales incluidos por este autor en la obra dramática. A partir de ahí, la investigadora destaca cuáles son las características de la obra que son propias del drama criollo, y cuál es el modelo de estructura del mismo.

En el artículo de Jorge Dubatti, “*Martín Fierro*, de Elías Regules: una parábola nativista,” se enfatiza el contexto histórico en que fue escrita la obra. Dubatti considera la obra de Regules como continuadora de los principios ideológicos del poema de Hernández. El *Martín Fierro* de Regules es, para Dubatti, el primer texto teatral nativista “escrito y estrenado seis años antes que *Calandria* de Martiniano Leguizamón” (34). De ahí, según Dubatti, la gran importancia que el hallazgo del manuscrito de Regules tiene dentro de la historiografía teatral rioplatense. Al describir cómo se encontró el manuscrito del *Martín Fierro*, Teodoro Klein señala cuáles son los datos que permiten verificar la legitimidad de la obra de Regules.

La otra obra publicada en este libro, *El entenaio*, es precedida de un ensayo de Eneida Sansone de Martínez, en el que la investigadora destaca la evolución de Regules como autor teatral y su “vocación criollista,” y contrasta el esquema actancial de la obra con el de *Juan Moreira*, *Juan Soldao* y *Barranca abajo*.

La compilación que presenta Teodoro Klein en este libro busca recuperar una herencia perdida con el objeto de incorporarla a la realidad teatral del presente; una empresa muy valiosa considerando que hay muchos teatristas (directores, actores, dramaturgos y escenógrafos) que en la actualidad se nutren de diversos elementos del circo criollo. Además, esta publicación es sin duda de interés para los estudiosos de la historia del teatro latinoamericano.

Eduardo Cabrera
University of Louisville

Flores, Richard R. *Los Pastores. History and Performance in the Mexican Shepherd's Play of South Texas*. Washington and London: Smithsonian Institution Press, 1995. 202 pp.

Christmas time in Mexico City, the open air performances in the atrium of the Templo de San Francisco on Avenida Juárez and performances of *La noche más venturosa* come to mind when I think of the *pastorela*. Like the Don Juan theme that originates in Spain, then comes to Mexico and later crosses the border and manifests itself in the United States in such plays as Carlos Morton's *Johnny Tenorio* or James Bierman's *The Fabulous Life and Death Adventures of Don Juan Tenorio*, the *pastorela*, with a similar origin and history, also has migrated. Flores' book addresses specifically the genre's presence in Texas as he discusses *Los Pastores*, which was brought from Mexico to the *barrios* of San Antonio by Leandro Granado in 1894. A native of Irapuato, Guanajuato, Don Leandro had learned how to perform *Los Pastores* in his hometown and later wrote the text of the *pastorela* from memory in a ledger. The play, based on the text by Granado, was first performed in 1913 and with some revisions by Father Carmelo Tranchese in 1949; it continues to be staged today.

After an informative introduction, Flores continues with eight chapters divided into two sections. Interspersed throughout the text are some seventeen black and white photographs and numerous charts. *Los Pastores*, classified by Flores as "a folk drama of considerable length, historical longevity, and aesthetic complexity" (5), is typically performed in three venues: 1) the "barrio-home performance," 2) the Church and 3) the San José Mission. According to Flores the performances in homes are more family oriented and less formal. Eating, drinking and socializing create part of the atmosphere. The physical site of the Church affects both the performance and the social ambience. Flores suggests that the Mission San José performances are the least satisfying for several reasons: the large number of tourists present, an intrusive translator for those who do not speak Spanish and the recent urging of the master of ceremonies to have *Los Pastores* presented in English only. According to Flores, the director has "refused to even consider this possibility" (35). In addition to formal research, Flores adds a testimonial dimension, since he performed for two years with a troupe composed of unpaid neighborhood people who have no technical or formal training in theatre or music.

Despite being a well written book that is free of typographical errors and my overall favorable reaction to it, I still have reservations about *Los Pastores*. First, the title of the book is a bit misleading in that one might expect a more general assessment of plays from south Texas (although itself regional),

yet the study is even more restrictive because it treats only one play from San Antonio. Nevertheless, the scope of the book is wide in order to provide the needed background to understand the *pastorela*. Flores misspeaks, however, when he lumps together several dramatic genres as he defines the *pastorela*: "Its generic names are *pastorelas*, *coloquios*, or *autos sacramentales*" (1). It should also be noted that Flores is an anthropologist and Chicano Studies instructor, which colors to some degree what is discussed and how it is presented in his work. In the preface Flores mentions that "A version of chapter 5 appeared in *the Journal of Historical Sociology*; and portions of chapters 6 and 7 appear in *American Ethnologist*" (xii). Also, he speaks of his ethnographic role and states early on that he grounds his study in the "historical and ethnographic experience of *Los Pastores* as a cultural event, incorporating a wide range of historical and sociopolitical factors that aim to integrate elements of history and social process" (9). A quick review of the items included in the "References Cited" substantiates this. Anyone interested in anthropology and sociology would likely find the focus and comments in certain sections of this study less tedious than I did occasionally. Finally, and although Flores considers chapter 8 a conclusion, the book would benefit from a succinct, concluding chapter titled as such, due to the large amount of material presented.

The audience for whom this book is intended is less those who teach literature and perhaps more those based in anthropology, history or Chicano Studies. If one wants to know a great deal about *Los Pastores* based on the text of Leandro Granado as performed in San Antonio since 1913, this is the book to read. It is a valuable study and anyone interested in theatre and Mexican-Americans will find use for it.

Lee A. Daniel
Texas Christian University

Salazar y Torres, Agustín de, Juan de Vera Tassis y Villarroel, and Sor Juana Inés de la Cruz. *El encanto es la hermosura y el hechizo sin hechizo. La segunda Celestina*. Critical Edition, Introduction and Notes by Thomas Austin O'Connor. Binghamton, NY: Medieval & Renaissance Texts & Studies, 1994. 180 pp.

Agustín de Salazar y Torres (1642-1675) was born in Spain but accompanied his uncle to Mexico (New Spain) at the age of five. He was a child prodigy, and his biography contains the anecdote that at the age of

eleven he recited Góngora's *Polifemo* and *Soledades* before a group of university students and faculty. Under the patronage of Don Francisco Fernández de la Cueva, duke of Alburquerque, he published his earliest works in Mexico and, in 1660, he returned to Spain, where the influence of his mentor led him into lofty social and literary circles. Salazar's plays, written in the style of Calderón, seem to have brought him greater critical favor than material success. In a number of his works, Salazar combines spectacle, music and poetry, and he is considered to be prominent in the development of the *zarzuela* form. In 1681, Juan de Vera Tassis published the *Cítara de Apolo*, which contains a major portion of Salazar's dramatic and poetic writings.

Salazar left the play *El encanto es la hermosura y el hechizo sin hechizo* incomplete, and Vera Tassis wrote a conclusion that is incorporated into his edition. There exists another version of the ending, which appeared late in the seventeenth century in a *suelta* edition of the play, now bearing the title of *La segunda Celestina* and containing no reference to the unfinished status of the original. In 1990, Guillermo Schmidhuber de la Mora published an edition of *La segunda Celestina* (Mexico City, *Vuelta*), in which he postulates that Sor Juana Inés de la Cruz is the author of the conclusion. That hypothesis has added to critical interest in the play, which is engaging on a number of levels. The preliminary study by Thomas A. O'Connor takes into consideration Salazar's background and contacts, variations within the texts, and the place of *El encanto* in the tradition of the *comedia de capa y espada* and the *comedia de magia*. Following the lead of Emilio Cotarelo y Mori and Marc Vitse, among others, O'Connor focuses on the play in light of the seventeenth-century critical and moral controversies related to the theatre. With respect to the two conclusions (each of over 1000 verses), he finds the Vera Tassis version superior – a judgment based primarily on Vera Tassis's greater adherence to the internal logic of the Salazar manuscript – without failing to note the considerable merits of the ending attributed to Sor Juana.

O'Connor provides a treat for students of the *comedia*. He has edited a fascinating play written toward the end of the Spanish Golden Age, which in itself allows one to see crucial subgenres of drama in terms of development and authorial options. The discussion brings in the polemical issues of the time and offers means by which to contextualize key aspects of dramatic composition. In addition, the presentation of the two endings inspires an examination of the causal structure of the play (and, by extension, of the *comedia* in general). This would be a useful text for graduate courses in the *comedia*, given its allusions to important critical debates and frames for the study of Golden Age literature. O'Connor's stance is more expository than

argumentative with regard to the Sor Juana question, but the possibility of a female hand – and a most illustrious one, at that – remains intriguing and open. On a minor scale, it is difficult to understand why O'Connor's editors would have requested translations of the Spanish in the preliminary sections, since all textual materials and notes are in Spanish. Nonetheless, and in short, this is an exemplary edition, with an informative and balanced introduction and a carefully selected bibliography. *Comedia* scholars should profit from O'Connor's research and editorial skills, and the play in its own right adds a provocative, dual, and, one might be inclined to say, highly dramatic sense of an ending.

Edward H. Friedman
Indiana University

Cordones-Cook. *¿Teatro negro uruguayo? Teatro y contexto del teatro afrouruguayo de Andres Castillo*. Montevideo: Editorial Graffiti, 1996. 167 pp.

En respuesta a la pregunta formulada en el título de este libro, la autora explora las raíces y evolución de la dramaturgia afro-hispánica en el Uruguay desde el siglo XVII hasta la actualidad. Esta investigación abre una nueva frontera en los estudios teatrales, ya que se ocupa de un género teatral que no ha recibido la atención crítica merecida. Su propósito es reivindicar las voces marginadas y silenciadas de los afro-uruguayos en el teatro hispanoamericano. La profesora Cordones-Cook inserta su estudio dentro de un marco histórico cuando explora los elementos folclóricos: tradiciones y leyendas populares, música y danza. Trata de recuperar, desde la escena, elementos sociales y étnicos de la cultura uruguaya, tales como la trayectoria de la esclavitud negra, descuidados hasta el presente.

Planteado desde una doble perspectiva, el libro parte de los tiempos coloniales hasta el presente, y va de lo general a lo particular. Se evidencia así el proceso discriminatorio y desafricanizador sufrido inicialmente por las etnias negras incorporadas al Uruguay mediante la trata de esclavos. Se investiga en qué medida la cultura europea uruguaya conserva rastros africanos y qué elementos han sido conservados con la reafricanización de la cultura iberoamericana en el presente siglo.

El libro rinde tributo a la contribución del Dr. Francisco Merino, apóstol laico de la causa afro-uruguaya, fundador del Comité de Entidades Negras del Uruguay (C.E.N.U.) y del Teatro Negro Uruguayo en 1963. Desde

un principio los objetivos de Merino con este grupo de teatro habían sido sociales: servir al afro-montevideano como organismo de educación, comunicación, y transformación. Merino promovió así el rescate y la reivindicación de las tradiciones culturales en el Uruguay. Con un elenco mayoritariamente negro representó al principio obras del repertorio internacional que abordaban la problemática de la diáspora africana. Una vez establecido este teatro, Merino quiso recurrir al folclor uruguayo de origen africano. A estos efectos reclutó al Dr. Andrés Castillo, dramaturgo, narrador, poeta y crítico perteneciente a la generación del 45, de gran reconocimiento en el medio teatral uruguayo, para escribir seis obras representativas del teatro negro uruguayo.

La metodología empleada en el libro de Cordones-Cook es ecléctica. Por una parte los cinco capítulos que componen su estudio lo ubican en un contexto histórico, social y cultural. El primer capítulo indaga el fenómeno de la manifestación del teatro negro en el Uruguay y cubre la trayectoria histórica y cultural del afro-uruguayo: asuntos relacionadas con la discriminación, la africanía, la desafricanización y la reafricanización, así como la teatralidad del carnaval. Incluye una mirada atenta al “renacimiento negro uruguayo de los años 30 y 40 con los periódicos, las instituciones sociales y culturales y el surgimiento de valores intelectuales afros. El segundo capítulo presenta una visión de la historia del Teatro Independiente y de la representación en el Uruguay de la época. Trata la enorme influencia de Merino sobre el Teatro Negro Independiente y la aportación de Andrés Castillo a dicho teatro. Los capítulos siguientes hacen un estudio crítico-teórico – Foucault, de Certeau, Bourdieu – sobre dos de los tres textos incluidos en el volumen. La autora aborda las piezas como manifestación de cultura y teatro popular producidos bajo condiciones de subordinación con juegos de poder urdidos alrededor de ejes de diferencia: raza, clase y género sexual.

El negrito del pastoreo (1964) en el capítulo III es considerado como una hagiografía folclórico, texto de victimización y de redención que subvierte las relaciones entre perseguidores y perseguidos. Se analiza al héroe mítico, las relaciones amo-esclavo y el cuerpo del esclavo como significante cultural. La autora señala cómo la violencia genera una resistencia pasiva sublimando el deseo frustrado por lograr una justicia humana inalcanzable en la epifanía de un don milagroso.

El carnaval de los lubolos (1966) en el capítulo IV del libro se distingue como texto de productividad. Cordones-Cook explora las complejidades multidimensionales subyacentes que iluminan las relaciones sociales del mundo marginado afro-uruguayo y presenta la obra con valor socio-

lingüístico. Considera además las prácticas de la vida diaria con sus rituales de comunicación que exponen el simulacro de la máscara machista y la oposición desmanteladora de la mujer. Este capítulo evalúa en la obra los méritos de la oralidad popular y su arraigo en los sectores sociales más marginados. El quinto capítulo aporta las conclusiones, seguidas de notas y de una extensa bibliografía.

Por otra parte, los tres textos dramáticos de Andrés Castillo aquí incluidos – *El negrito del Pastoreo*; *Carnaval de los lubolos* y *la Historia del negro en Montevideo* (1975) – van acompañados de notas aclaratorias sobre referencias históricas, lingüísticas o culturales específicas del contexto uruguayo. Termina esta sección del libro con un apéndice musical que incluye las partituras de la música negra local.

El estudio sistemático de Cordones-Cook celebra el aporte de la dramaturgia afro-uruguaya a la riqueza y variedad cultural del continente al rescatar una faceta, hasta ahora excluida, de voces marginadas en la literatura iberoamericana. El libro llena un vacío importante y testimonia el creciente interés de la crítica literaria por las expresiones culturales afro-hispánicas, hasta ahora centradas en la poesía y en la narrativa. Es de esperar que su verdadera importancia (como la literatura de la mujer y la del indio) continúe conociéndose en estudios críticos futuros.

Nora Glickman
Queens College, CUNY

Pellettieri, Osvaldo, ed. *El teatro y sus claves (Estudios sobre teatro iberoamericano y argentino)*. Buenos Aires: Editorial Galerna/Facultad de Filosofía y Letras (Universidad de Buenos Aires), 1996. 303 pp.

Este tomo reúne una selección de las ponencias presentadas durante el III Congreso de Teatro Iberoamericano y Argentino, organizado por el Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano (GETEA) de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, en agosto de 1994. Los veintinueve ensayos se reparten en seis secciones, y entre los autores se hallan teatristas de la escena rioplatense además de figuras de la investigación teatral, plástica y literaria de Argentina, Canadá, Cuba, Estados Unidos y Uruguay. Nos limitaremos aquí a bosquejar las contribuciones diversas que componen el volumen.

La primera sección se dedica a “Perspectivas teóricas” de la producción teatral. Perla Zayas de Lima indaga sobre la relación vestuario-cuerpo actoral. Félix Gustavo Schuster recalca la actualidad de *El movimiento continuo* (1916) de Armando Discépolo, al percibir en su historia la relación todavía conflictiva entre el ser humano y el mundo moderno, producto de su propio conocimiento científico. Guillermo de la Torre y Francisco Javier aportan ensayos sobre el espacio escénico: de la Torre bosqueja la evolución del espacio escénico en el teatro occidental, mientras Javier, partiendo de la teoría crítica francesa, propone como nuevo campo de crítica el análisis de las coordenadas espacio-temporales del espectáculo. Las reflexiones de Juan Carlos Gené, que concluyen la sección, pescan en la inmediatez violenta del espectáculo teatral.

Cinco de los ocho trabajos que comprenden la segunda sección, “Teatro de Buenos Aires,” se enfocan en autores contemporáneos. Mirta Arlt destaca una constante propuesta desmitificadora en las obras de Eduardo Rovner; George Woodyard ve en *Yepeto* de Roberto Cossa las interrelaciones del arte, música y literatura que “revelan el alma de su personaje central obsesionado con el arte, el lenguaje y la verdad” (87); y Martín Rodríguez traza varias posibles relaciones intertextuales entre *Una pasión sudamericana* de Ricardo Monti y la novela *Yo el supremo* de Augusto Roa Bastos. Osvaldo Pellettieri resume las tendencias muy discutidas en la recepción del teatro de Griselda Gambaro escrito entre 1965 y 1968: el “doloroso equívoco” (122) de los críticos porteños de los 60 o en leer su teatro “desde la óptica del realismo” (118) o en malentenderlo como copia del teatro del absurdo europeo; y la tendencia actual de ubicar el teatro gambariano exclusivamente en la tradición nacional del grotesco criollo. Julia Elena Sagaseta ve en los textos de tres autores sudamericanos – Daniel Veronese, Alejandro Finzi y Marco Antonio de la Parra – una renovación dramática por su manejo de géneros pocas veces transitados en el teatro: el informe científico, la narrativa realista mágica y el *thriller*. Los tres ensayos restantes se centran en autores rioplatenses de principios de siglo XX: Susana Cazap busca definir la ideología poética del sainetero Carlos Mauricio Pacheco a través de dos polémicas que mantuvo – una con el actor Parravicini respecto del rol originario del dramaturgo; la otra con el autor Saldías sobre la existencia de una “poética” sainetesca. En “Los metatextos en el teatro argentino,” Ana Ruth Giustachini analiza las reflexiones metatextuales en dos obras criollas, la revista *Señor Presidente* de Carlos Mauricio Pacheco, y el sainete *La comparsa se despide* de Alberto Vacarezza. Por último, Marina F. Sikora examina la recepción de cuatro comedias de Gregorio de Laferrére.

La tercera sección se enfoca en la producción teatral de dos ciudades argentinas: Mendoza y Mar del Plata. Beatriz Salas y Alicia Romero de C. escriben sobre la trayectoria dramática de tres autoras mendocinas: Angela Ternavasio, María Elvira Maure de Segovia y Mary Sclar; y José Francisco Navarrete traza las líneas estéticas y temáticas en el teatro de otra autora mendocina, Susana Tampieri. Finalmente, Nicolás Luis Fabiani considera, como hechos de particular importancia para el futuro del teatro marplatense, dos producciones de la temporada de 1994.

En la sección IV, "Teatro Iberoamericano," se reúnen cuatro ensayos, dos de ellos sobre el teatro español: Mayse Bertrand de Muñoz comenta el tema de la guerra civil en tres textos de Buero Vallejo, Fernando Fernán Gómez y José Sanchis Sinisterra; y Patricia W. O'Connor pronostica un futuro bastante optimista para el teatro español "de cara al milenio." Jorge Dubatti detalla la presencia del teatro de Jacinto Benavente en la escena argentina durante los años 1910-1915. Miguel Angel Giella analiza el motivo recurrente del boxeo en cinco obras de los años 70 y 80 (cuatro latinoamericanas y una española), que buscan "denunciar sistemas de corrupción donde el ser humano es despojado de su libertad" (214).

A continuación, se incluyen los ensayos dedicados al análisis de la producción teatral latinoamericana, desde el Cono Sur hasta el suroeste norteamericano. Jorge Pignataro Calero provee una vista panorámica si bien rápida de la dirección teatral en el Uruguay. David Lagmanovich colabora con un análisis de *La pasión según Antígona Pérez*, del puertorriqueño Luis Rafael Sánchez, e Ileana Azor estudia la interculturalidad, en calidad de defensa de la pluralidad, en dos proyectos teatrales cubanos: *Segismundo ex-marqués*, bajo la dirección de Víctor Varela y *Patakin de una muñeca negra*, montada por Trinidad Rolando y Alberto Curbelo. David W. Foster elabora el *code-switching* entre el inglés y castellano que emplea Luis Valdez en *Zoot Suit*, como estrategia de comunicación con un público norteamericano heterogéneo (de anglo e hispanoparlantes) y como "indicio del conflicto social y el movimiento por la reivindicación de los derechos minoritarios" del pueblo chicano (254). Emil Volek examina varias obras, casi todas mexicanas, que comparten el tema la "conquista de América," para señalar tres modalidades posmodernas.

En la última sección, el "Teatro y su interrelación con otras artes," Jorge López Anaya teoriza sobre "la instalación como género en la sociedad masmediática," mientras Gabriel Cabrejas medita sobre "la traspolación del teatro como género representativo en la horma que diseña la cámara" (280). Esta última interrelación también la estudia Laura Mogliani al comparar la obra dramática *Convivencia* (de Oscar Viale) con su versión cinematográfica,

dirigida por Carlos Galettini. Beatriz Trastoy, partiendo del proyecto del cubano Francisco Garzón Céspedes, propone un nuevo género, *teatro-narración*, como propuesta teatral alternativa y nuevo campo de experimentación.

El teatro y sus claves. . . , cuarto tomo de la Colección de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano, constituye un aporte valioso al proyecto, tal como lo describe el editor Pellettieri, de la “recuperación de la memoria colectiva, ya que sistematizar, contextualizar, historizar los textos dramáticos y espectaculares resulta para nosotros un imperativo en el proceso de modernización de la sociedad iberoamericana” (18).

Jean Graham-Jones
Florida State University

Younoszai, Barbara and Rossi Irausquin-Johnson, eds. & trans. *Three Plays by Isaac Chocrón*. New York: Peter Lang Publishing, Inc, 1995. 234 pp.

As anyone who has taught an English language course in contemporary Latin American drama can attest, the number of translations in print is scandalously small. Further, most of Latin America's finest producing playwrights seem to have been passed over in favor of authors who write primarily – and popularly – in other genres. Although successful scripts by such writers as García Marquez and Vargas Llosa may pave the way for lesser-knowns, the offerings in English remain badly skewed.

Barbara Younoszai and Rossi Irausquin-Johnson help bridge the gap with *Three Plays by Isaac Chocrón*. Since the sixties, Chocrón has been a driving force in Venezuela as a dramatist, teacher, mentor, producer and tireless promoter of the theatre; he was appropriately dubbed “Padre Isaac” by New Mexicans during a 1991 residency in their state. His plays are regularly produced at home and usually find a life abroad, in other Latin American countries and beyond. In their useful introduction to *Three Plays*, Younoszai and Irausquin-Johnson describe the salient themes in Chocrón's work and how these themes are expressed in the translated scripts. The text also comes with a foreword by Chocrón himself.

The translations resulted from the collaboration among students and faculty members at Hamline University. *OK (Okey, 1969)*, unstaged prior to publication, emerged from various undergraduate projects. *Clipper (1987)* was presented in a staged reading with a cast of faculty and students from several

departments, including theatre. *The Ultimate Bliss* (*La máxima felicidad*, 1974) was fully staged in an undergraduate production. Such collaboration is the best model for creating publishable, stageable translations and, happily, publishable translations resulted. However, truly stageable translations did not. The published versions, though readable and accurate, are variously marred by choices which leave them insufficiently polished for the stage.

The most seriously flawed of the three is *The Ultimate Bliss*, where two of the three characters lack convincing, consistent voices in a play which demands them. Leo and Pearl, essentially kids off the street, have entered a bisexual *menage à trois* with the much older Paul, a fastidiously articulate man. As the three attempt to live out their theoretically ideal arrangement, Paul's verbal superiority both sets the tone for the ongoing banter and provides a metaphor for his dominant position in the "family." Although Paul claims that Pearl and Leo are his equals, the younger pair clearly feel outclassed in their valiant if awkward struggle to keep pace intellectually. Unfortunately, their poignant efforts, which are key to the theatrical tension of the piece, suffer from a sometimes awkward translation. Leo spouts: "A parade of the troops! That means the artillery is close behind! Be on guard, little Pearl, he'll probably storm us!" (123). What uneducated youngster, even seeking to impress, would produce this particular string of vocabulary and syntax? Pearl's verbal gems are similarly cut and polished: "But I still ask myself if, in that prodigious brain that you show off like a fabulous turban, in that crown, that saint's halo, there could be a screw loose?" (121). Accurately rendered, but "prodigioso" for Venezuelans is not the ten-dollar word that "prodigious" is for Americans, and even though Pearl's simile lacks parallel structure, it is complex enough to lend a sophisticatedly ironic cast to the idiomatic "screw loose" that follows. This translation is occasionally heedless of what characters cannot say.

OK, about another *menage à trois*, presents a challenging conundrum for the translator. The title comes from a brief exchange in English between Angela, whose English is fluent, and Franco, whose English is comically broken. Mina, the outsider with no English, catches only the word "okey." The little scene is the first foreshadowing of Mina's eventual self-exile from the group. Also, as the authors point out in their introduction, "speaking the *okey*" metaphorically introduces the themes of commerce and economic imperialism. The translator's conundrum: what to do with the English conversation once it loses its Spanish context? Yet, this translation seems to have skirted the issue. Instead, it uses Chocrón's English lines verbatim and retains the original stage directions that instruct the actors to break into accented English and sacrifices drama to preserve a political point. The result, barely decipherable on the page,

can only be clumsy and confusing on the stage. The work is very fine in every other respect, but the “okey” conundrum must be solved – probably by relinquishing Chocrón’s English lines and title in favor of another language – before the play can fully succeed in production.

Clipper comes close to clearing every translation hurdle. The story parallels Chocrón’s own boyhood: five cousins, the offspring of two sisters who have abandoned their families, are being raised in one household by their fathers, both named Elias. Herein lies the translation’s nagging problem. In the Spanish, the fathers often call each other “tocayo,” a common term for people with the same name. The translators substitute “namesake,” the closest English equivalent. But “namesake” is a semantic sore thumb. It carries the misleading connotation of one persons being named after the other and, worse, it changes an easy, natural form of address into a stilted one. “My old namesake,” or “Elias One and Two” or even a high-flown, tongue-in-cheek “doppleganger” might serve, but the most stageworthy choice could well be to drop the term altogether.

Stageworthiness is a central issue here because professional productions, difficult to get in the best of cases, are essential if a playwright like Chocrón is to achieve the broad recognition he deserves. The US dramatic canon is by no means the sole property of US playwrights. From Aeschylus to Athol Fugard, there is a long list of foreign dramatists we embrace as “ours.” How can we place the best Latin American dramatists among them? Every *Death and the Maiden*, every *Kiss of the Spider Woman*, helps achieve this end. As translators develop an ear for faithful, accessible and vivid dialogue, more and more Latin American drama will enrich the American theatre.

While *Three Plays by Isaac Chocrón* certainly will play a part in this enrichment, the translations could benefit from another round of workshopping by theatre professionals, to iron out some of the problems indicated here. Meanwhile, the book is a must-have for any English language theatre library with room for Latin American voices.

Susan J. Jones
Albuquerque

Damasceno, Leslie H. *Cultural Space and Theatrical Conventions in the Works of Oduvaldo Vianna Filho*. Detroit: Wayne State University Press, 1996. 290 pp.

As the title suggests, there are two threads of inquiry in this study of Brazilian dramatist, theoretician and cultural activist Oduvaldo Vianna Filho. The first (cultural space) refers to the historical and political arena in which Vianna Filho composed his plays and the dramatic arena where they were staged. The second (theatrical conventions) addresses the innovations that he proposed and those that he realized in his plays written between 1959-1975. The seven chapters discuss theory – that of Damasceno for this study and of Vianna Filho for Brazilian theatre –, and practice – the plays written by Vianna Filho during his association with many of Brazil's most innovative groups.

The book offers readers two different interpretations of Brazilian theatre history. Vianna Filho's work was intimately linked to the social realities around him and to the changing political scenery of his day. Thus, while Damasceno traces the historical events that shaped the theatre during the years of Vianna Filho's life (1936-1974), on another level her careful readings of Vianna Filho's plays communicate how that same history can be understood through the lives of the playwright's characters.

Chapters Three, Four and Five contain the essential material of Damasceno's study. Here she utilizes her understanding of theatre history, her ability to read Vianna Filho's plays and her comprehensive knowledge of theatre theory and Brazilian theatre criticism to examine the conversation between the performances of Vianna Filho's plays and his own aesthetic and political goals. Because Damasceno is interested in both the cultural context and the cultural spaces used and represented on the stage, she offers both descriptions and analyses of the plays. The plays that receive extensive attention are: *Bilbao via Copacabana* (1959), *Chapetuba Futebol Clube* (1959), *A mais valia vai acabar, seu Edgar* (1961), *Show Opinião* (1965), *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* (1965), *A longe noite de cristal* (1970), *Corpo a Corpo* (1972) and *Rasga Coração* (1973-74).

Damasceno organizes her study to detail the developmental process that Vianna Filho was engaged in as he wrote plays and thought about the purpose of theatre in Brazil. His search for techniques that would communicate a political intention and at the same time portray personal lives led to his association and involvement with most of Brazil's politically committed theatrical groups. Vianna Filho was a founding member or active participant in

the Teatro Paulista do Estudante (TPE), the Teatro Arena, the Centro Popular de Cultura and the Grupo Opinião. Through these associations he explored practical approaches to the problem of how to make theatre that spoke to a large audience at the right intellectual level, using the right voice, with the right amount of entertainment.

Given the recent attention lavished on many of the living figures of Brazilian theatre from the 1950s-1970s, Damasceno's study of Vianna Filho certainly was long overdue. (The photographs of the dramatist and performances of his plays are particularly welcome.) However, finding publishers for manuscripts about Brazilian theatre remains a difficult task. Therefore, both author and publisher should be thanked for this comprehensive and insightful study.

Margo Milleret
University of New Mexico

Pellettieri, Osvaldo. *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1997. 285 pp.

Como lo expresa el autor en su prólogo, este libro es el producto de una investigación de varios años. Mediante la aplicación de un riguroso marco teórico y una bien estructurada metodología, se estudia aquí un fascinante periodo de la historia del teatro argentino que fue interrumpido en 1976 por el llamado Proceso de Reorganización Nacional, pero que a pesar del paréntesis dictatorial, sus repercusiones todavía están presentes en el teatro de hoy. En efecto Pellettieri ha elegido, como punto de partida de un proyecto más amplio que abarcará toda la historia del teatro argentino, una de las etapas más interesantes de su desarrollo – un periodo en que el teatro argentino intentó encontrar un perfil propio, una simbología que reflejara de manera profunda los imaginarios sociales y que, sin renunciar a la tradición nacional ni menospreciar el préstamo foráneo, diera paso a una innovación estampada por el sello argentino. Historizar el teatro para Pellettieri significa ir más allá de una simple ordenación cronológica de obras y autores a la luz de un criterio temático o generacional que ignora los cambios internos del teatro. Para el autor del libro, hacer una historia del teatro argentino significa valerse de un modelo teórico que sea al mismo tiempo abarcador y puntual, con la capacidad

para captar dialécticamente modulaciones diacrónicas y sincrónicas y describir con precisión textos dramáticos y espectaculares que anuncien ya el comienzo, el asentamiento (preeminencia de un canon o modelo) o el momento final de una fase mientras se prepara el camino de otra. Se configura así una historia teatral caracterizada, no por restrictivas demarcaciones, sino por desplazamiento y entrecruzamientos. En vez de una historia que registre los textos teatrales (escritos y espectaculares) como objetos estáticos, los modelos teóricos y metodológicos de que se vale Pellettieri le permiten ahondar en tales textos para descubrir sus esencias y sus concreciones particulares sin olvidar la importancia del contexto cultural y social que condiciona su producción y recepción.

Debido al uso preciso de confluyentes conceptos y categorías provenientes de la lingüística, del estructuralismo, de la semiótica y de la teoría de la recepción, es necesario leer con mucha atención la introducción del libro en la cual se definen y describen, con rigor, los modelos y procedimientos seguidos, la proyección de los análisis propuestos y sus implicaciones estéticas, culturales y sociales. Por ejemplo, se debe entender con claridad el sentido de términos como *sistema*, *subsistema*, *microsistema*, *estructura profunda*, *estructura superficial*, *aspecto espectacular* y *aspecto semántico* que son usados con un significado muy específico que no necesariamente coincide con el que se le atribuye en las disciplinas de que se derivan. Otros términos acuñados por Pellettieri, como *realismo reflexivo*, por ejemplo, son claves para apreciar la originalidad de su investigación.

La aplicación reiterativa del mismo modelo para el estudio de cada una de las sincronías identificadas puede resultar tediosa para algunos lectores, pero el esfuerzo no es en vano. Esta repetitividad asegura un tratamiento homogéneo y consistente de cada una de las fases. Permite detectar la influencia de obras paradigmáticas, identificar movimientos ascendentes y descendentes, captar su crecimiento, su dominio y desgaste, sus fluctuaciones textuales intrínsecas y extrínsecas. Hace evidente la apropiación refundida del préstamo foráneo, la permeabilidad del texto teatral en que inciden factores contextuales y hace patente la predilección o rechazo de combatientes ideologías. Se registran los múltiples procesos semióticos derivados de estrategias de selección de signos teatrales y culturales que son los preferidos en un momento dado. Se aprecian los cambios de valores estéticos, los procesos de producción en que han intervenido dramaturgos, directores y actores cuyos discursos fueron debidamente registrados por Pellettieri mediante entrevistas personales. Se estudian los procesos de recepción registrados tanto en el discurso periodístico como en el académico. Una de las virtudes del modelo empleado por Pellettieri es que, a diferencia del método

generacional, es fiel al devenir histórico, caracterizado siempre por el continuo fluir dialéctico de la innovación y la reincidencia. Al mismo tiempo que se deslindan contornos, se reconoce la intersección de tendencias, los rasgos esporádicos y los perdurables que condicionan los subsistemas y microsistemas. De este modo, el reciclaje o reasimilación de estéticas y materiales del pasado ya no es visto como anacronía, sino como el resultado de un proceso natural de rechazos y recuperaciones, fenómeno que se ejemplifica muchas veces en los cambios experimentados en la modalidad escritural de un mismo autor como son, por ejemplo, los casos de Ricardo Halac y Girselda Gambaro.

El foco central del libro de Pellettieri es el *microsistema teatral emergente en los sesenta* (que caracteriza igualmente como de la *segunda modernización*) y cómo se expresa en sus dos tendencias principales: el realismo reflexivo y la nueva vanguardia. Se consideran aquí las obras de reconocidos dramaturgos argentinos, algunos que desempeñaron un papel de precursor, otros cuyas obras tuvieron una significativa repercusión en las variaciones internas de la etapa estudiada. Se destaca la importancia de autores como Roberto Arlt, Carlos Gorostiza, Roberto Cossa, Ricardo Halac, Osvaldo Dragún, Rodolfo Walsh, Juan Carlos Gené, Griselda Gambaro, Eduardo Pavlovsky, Ricardo Talesnik, Eduardo Rovner, Ricardo Monti, Mauricio Kartun y muchos otros que marcaron hitos en este periodo. Se considera igualmente la labor de los directores que montaron sus obras, las transformaciones a que sometieron los textos escritos, ya siguiéndolos con fidelidad o al contrario asumiéndolos como simple referencia con el fin de elevar la estatura del texto espectacular, es decir, su propia creatividad como director.

Este libro es sobre todo recomendable para los especialistas del teatro argentino. También será de mucha utilidad para aquellos investigadores interesados en hacer una historia del teatro de una región o país. Se les ofrece aquí de un modelo teórico, afianzado en los aportes actuales de varias disciplinas culturales. Es de esperar que la labor de Pellettieri como director del GETEA (Grupo de Estudios del Teatro Argentino) y con el apoyo continuo de la Universidad de Buenos Aires y del CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas) rinda periódicamente frutos parciales como éste que culminen finalmente en una escritura total de la historia del teatro argentino. Con el fin de facilitar la identificación de dramaturgos, directores y obras que sean de especial interés para un determinado lector, sería recomendable que en las ediciones que completen la historia se incluya al final un índice que registre alfabéticamente la información que se estime de especial interés y utilidad para futuros lectores, que suponemos serán en su mayoría especialistas del teatro iberoamericano que buscan en trabajos como éste el dato aislado y su tratamiento particular a lo largo de un libro.

Feliciano, Wilma. *El teatro mítico de Carlos Solórzano*. México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1995. 255 pp.

En su libro *El teatro mítico de Carlos Solórzano*, Wilma Feliciano traza la trayectoria de la producción mítico-filosófica del insigne dramaturgo guatemalteco/mexicano Carlos Solórzano. Feliciano nos revela los injertos filosóficos, literarios y familiares que más han estimulado al maestro a escribir y, por supuesto, a dejar de escribir. Después de la muerte trágica de su hijo en California, el dramaturgo cesó de escribir: “Los años después de 1974 han sido ‘difíciles y estériles desde el punto de vista creativo’” (226). Solórzano cuenta su propia revivificación después del nacimiento de sus dos hijas, Juana Inés y Beatriz, y cómo ha recomenzado su carrera literaria. El dramaturgo y novelista planea ahora la publicación de dos obras monumentales: la primera, una novela, celebrará su visión amplia de la trayectoria histórico-política de los dos países de más influencia en su vida, Guatemala y México; la segunda estrenará un desfile de personajes dramáticos de un mundo de mascaradas de su cosmovisión teatral.

Uno de los grandes aciertos de la obra crítica de Feliciano es la serie de entrevistas que tuvo con Solórzano. El dramaturgo tiene la fama de ser recatado y Feliciano ha traspasado las barreras personales de la privacidad del escritor para mostrarnos varias características del genio del mismo que antes ignorábamos. Las entrevistas con este ilustre talento y las penetrantes preguntas que le hace la crítica muestran las motivaciones y la mentalidad del dramaturgo frente a sus obras de más peso artístico (*Doña Beatriz, Los fantoches, El crucificado, Las manos de Dios, El sueño de un ángel*). Minuciosamente documentado y con una sólida base teórica, fundada sobre los escritos de Mircea Eliade, Octavio Paz, Albert Camus, Miguel León-Portilla, Carl Gustav Jung, Antonin Artaud, Northrup Frye y otros, el trabajo tiene la marca indeleble de la metodología contemporánea de los estudiosos de la UNAM donde fue publicado. Las huellas de la tesis doctoral de Feliciano se perciben entre líneas, pero la obra aumenta y rebasa en gran manera el esqueleto de ese trabajo preliminar.

La influencia emotiva de la vida temprana y la falta de un intercambio normal con un padre dominador (o tal vez tiránico) puede servir como una revelación pesadillesca para algunos de los lectores de nuestra profesión. Estamos tan influenciados por el posestructuralismo/posmodernismo franco-americano en estos días; sin embargo, Feliciano estriba muchos de sus argumentos para la evolución de la producción del dramaturgo en procedimientos freudianos y junguianos. La superimposición del padre de

familia en los montajes variados del Padre Eterno de la dramaturgia de Solórzano llega a ser un manejo fascinante, a pesar de lo que digan los estudiosos descendientes de la “nueva crítica” al estilo de la Universidad de Chicago. Avala Feliciano que “Solórzano leyó y aprobó las conversaciones. Sus palabras nos permiten conocer al hombre detrás del escritor. Nos revelan el proceso creativo mediante el cual la vida del hombre se convirtió en la materia prima del artista” (14). La intimidad con la que ella se ha comunicado con el autor es nada menos que sorprendente y vale la pena que todos los investigadores interesados en Solórzano, su lucha de fe, su percepción quimérica del individualismo humano, sus personajes arquetipos y miméticos, consulten este texto.

El novedoso descubrimiento de Feliciano de las fuentes mesoamericanas, nativas y sincréticas, de la producción teatral del artista y teórico prócer será de mucho interés también, el “reconciliar la creencia cristiana en la unidad de todos en Cristo con la creencia autóctona de la unidad del ser humano y la naturaleza” (222). La lectura de este estudio se convierte en una experiencia existencialista individual. La exégesis que hace Feliciano de las obras de Solórzano coincide con otros procesos de autoidentificación que resultan del conocimiento de la evolución dramática de sus personajes de más impacto existencial. La fundición de varias metodologías teóricas y humanas capta el interés del lector y no lo suelta hasta la última página del estudio.

L. Howard Quackenbush
Brigham Young University

Gann, Myra S., trans. *Contemporary Mexican Drama in Translation*. vol. 1 & 2. Potsdam, New York: Danzón Press, 1994, 1995. 132 pp; 120 pp.

The four plays contained in these volumes reflect problems of modern Mexican life. Tradition corroded by corruption, hypocrisy fed by lies, society immersed in at least a double standard and hazardous attempts to change contemporary lifestyles are the fodder for these works of the 80s which Myra Gann sees as revealing an “unprecedented interest in examining Mexican reality, however painful that might be” (v). She attributes the development of these “new” writers to mentoring by more established playwrights and mentions Emilio Carballido in particular, as well as the workshops held in Vicente Leñero’s home, which these writers attended. Gann points to Leonor Azcárate’s

comic realism, Victor Hugo Rascón Banda's poetic realism, Tomas Urtusástegui's farcical realism, and Leñero's hyperrealism.

Gann proposes that the authors translated are text and word centered, unlike former "*men of letters* . . . for whom publication was sufficient" (vii). Rather, quoting Hugo Argüelles and Leñero, she says that they write for the stage "to return the dramatic text to its rightful – first – place" (vii). Regardless of how one might argue the point – for example, surely Rodolfo Usigli was a consummate dramatic author who was steeped in the stage – the plays Gann has included are interesting, intriguing and well translated into playable English. That they may indeed be palatable to more than an experimental theatre audience does not seem as easy to defend.

Azcárate's *Margarita Came Back to Life* (1988) is a palette of female lifestyles, moving from the firmly traditional Granny-Granma to Mama Rita, who sees herself as a martyr to her family, tries to free herself, but is hobbled by tradition. The daughter, Kiqui, has broken the chain but this has brought terrible hardships. The other daughter, Silvia, lives in a grey cocoon of neutrality. Unable to accept the traditional role of women, but lacking the resolve to break away, she dilutes every situation with a solution of psychological balm. The men in *Margarita*. are typical of this society: the father who has no regard for his wife, the older son who is a traditionalist and who will carry on the male role and the younger son, adolescent and self-indulgent, who may one day step into the traditional role. The play's interest lies in Mama Rita's realization that women can, at least, choose not to comply, even though audiences will be frustrated by an ambiguous ending and the characters' inability to change.

Blue Beach (1982), by Rascón Banda, leads up to a climactic finish, but like *Margarita*, it too has an obscure ending. Garza, a gangster/politician on bad terms with current political powers, is being punished or even pursued by them and has summoned his family to a meeting place at the remote, run-down hotel they own on the coast. He attempts to convince the others to stay and rebuild the hotel, which is falling apart after an earthquake, although there is no money for repairs. Mother, Garza's estranged wife, leaves after pleading with her son Sergio to go with her. Silvia, the daughter who has made her own life, has a confrontation with Garza and hurriedly leaves with Mother. Sergio wants a new beginning and decides to stay. He is just out of (alcohol?) rehab and promises that he is changed. In the end, he and Garza share a toast, but they seem to have both given up on any dream – more likely a fantasy – of starting over. They both end it, I believe, Garza with a syringe and Sergio with madness, or just despair. Gann says that Rascón Banda's poetic realism "is perhaps the most original of all the styles with which the author has experimented" (53).

Yet the play's style, very much unlike Usigli's poetic realism, is much more in the mode of Pinter's absurdism.

Do You Smell Gas? by Tomas Urtusástegui is a short farce that has an Aristophanic quality in its scatological and "frankly indecent" manner. Four men and three women sit in their formal attire at dinner on the terrace of a residence and are as full of emptiness as the dog is of gas. The vulgarity is more good natured than disgusting and gas becomes the metaphor for the foibles and pretenses of human nature. The conceits and deceptions are obvious and rely on material things as the outward proof of a person's success. What a person really is does not matter to anyone, even to the person. The play does not pry deeply into any socio-cultural or political issue, but rather is a generalization that fits most social issues.

Volume 2 contains one play, *No One Knows Anything* by Vicente Leñero. Larry Rohter at the first performance wrote in the *New York Times* (August 28, 1988, H 37) that "at the entrance to the Teatro El Galeón . . . there [was] a large sign" that said "Please pardon whatever discomfort this work may cause you," so as to disclaim the play's dissecting of the relationship between the press and the government in what one character calls a "Mexican Watergate." There are nine simultaneous "spaces" on stage, usually with three or four having actions taking place at once. In the theatre, one's response must surely be different than when reading the play, since only one action can be read at a time. The simultaneous actions and the hyperrealism may be exciting or may become like a device gone awry. Brecht's method of "alienation" using projected messages and pictures, and the recent "organic scenography" in the Czech theatre, using multiple locations on stage at the same time, seem to achieve audience understanding and theme enhancement, while interrupting the audience's concentration on the play's action. Leñero's text is fascinating, but suggests the need for a director's vision in making it work well. One aches for a scene of length before the distraction of a new or simultaneous scene wrenches away one's attention. The scenes jackknife into each other and the serious theme, even with the sought-after ambiguity of who is who and what is which, seems diluted by the hyperrealistic formula for presenting what is called "a thriller in two acts." That this a powerful experience and one that any theatre person might rush to see on stage does not lighten the dark strain of the play, which itself seems to contribute to the melancholia of the characters and the environment. The reflection of the human spirit which, in real life, provides respite from even the most tormented existence, seems harshly treated when a scene of emotion and drama is followed by one of gore, horror or loathful behavior which, instead of intensifying the previous dramatic scene, tends to lessen its impact.

In her introduction, Gann suggests that these volumes present works that are “pleasurable as well as instructive” (viii). Few of us can predict what the future relationship between fiction and reality will become, but it seems worthy that these four contemporary Mexican works go a long way towards depicting today’s pain and the role of the theatre in pointing to tomorrow’s solutions.

Donald L. Rosenberg
Miami University of Ohio

De la Roche, Elisa . ; *Teatro Hispano!: Three Major New York Companies*. New York: Garland Publishing, Inc. 1995. Appendixes. Notes. Bibliography. Index. ix, 211 pp.

This volume is a welcome and necessary overview of the development of three of the most important Hispanic theatre companies in New York City: INTAR (International Arts Relations, Inc., 1966-67-present), the Puerto Rican Traveling Theatre (1967-present) and El Repertorio Español (1968-present). Indeed, this is the first and only book about any Hispanic theatre company in New York. The founders of these three groups, Max Ferrá, Miriam Colón, and René Buch and Gilberto Zaldívar, respectively, have the distinction of having held together the longest-lasting Hispanic theatre companies in the country. These three companies and their founders have gained national and international recognition for their contributions to Hispanic theatre, not only in New York, but throughout the United States. De la Roche’s book attempts to document the evolution of each group and its artistic, theatrical, social and political importance. The author’s Preface warns the reader that this is “a survey rather than a critical analysis” and it is just that, and nothing more.

This study began as a Ph.D. dissertation, first produced in 1990 and up-dated to the 1994-95 season. Although very valuable for the information that it encapsulates, the survey suffers from brevity, redundancy and careless editing. The first chapter is a too-brief overview of Hispanic theatre in New York City from 1920 to the 1960s. This background information is necessary but leaves the reader with more questions than answers. The chronology is sometimes confusing and the census statistics are often misleading. The next three chapters are the bulk of the work, each chapter offering a brief overview of the theatre company, its genesis and evolution, as well as a brief background

on the artistic and producing directors. One longs for more information about the individuals listed above; their importance is noted but not supported with enough narrative about them. Each biography is followed by a catalogue of the company's season, with brief descriptions of the plays, their themes and styles. Although the listings are brief, the reader is at least given extensive footnotes and a bibliography for further reference. Unfortunately, some of the footnotes do not match the citation. Also, the author lists manuscripts of plays produced by the companies when there are now published versions of these plays available. The update is not extensive.

The greatest weakness in this book is the redundancy. Remarks about a certain play will be repeated in a subsequent section, and background information in the Introduction is repeated in each chapter. The fifth and final chapter is titled a conclusion but is, instead, an unnecessary summary. Nonetheless, the information is not available anywhere else in one volume, making it a valuable resource for the serious scholar and student of Hispanic theatre in the United States.

Jorge Huerta

University of California, San Diego

Thomas, Charles Philip, ed. & trans. *The Theatre of Marco Antonio de la Parra. Translations and Commentary.* New York: Peter Lang Publishing Inc., 1995. 363 pp.

Este volumen, el número 2 del Taft Memorial Fund and University of Cincinnati Studies in Latin American, Chicano & US Latino Theatre, representa una valiosa contribución al conocimiento y la divulgación de Marco Antonio de la Parra. *The Theatre of Marco Antonio de la Parra* constituye, además, un aporte importante al estudio del teatro hispanoamericano. Al traducir varias de las obras más connotadas del dramaturgo chileno, permite su incorporación en cursos en traducción y, a la vez, hace accesible a un lector de lengua inglesa uno de los autores más atractivos y provocativos de América Latina. Para el especialista en teatro hispanoamericano, ofrece una selección de estudios sobre el autor, selección que cubre tanto aspectos generales como temas específicos.

El libro está dividido en dos secciones. En la primera se incluyen los cinco textos en traducción: *The Raw, the Cooked, and the Rotten (Lo crudo, lo cocido y lo podrido)*; *Secret Obscenities (La secreta obscenidad de cada día)*; *Every Young Woman's Desire (El deseo de toda ciudadana)*; *King Kong Palace*

(*King Kong Palace o el exilio de Tarzán*), y *Dostoievski Goes to the Beach* (*Dostoievski va a la playa*). Todos fueron traducidos por el editor, Charles Philip Thomas. La segunda sección está formada por ensayos de Elsa M. Gilmore, Hernán Vidal, Jacqueline Bixler, C. Lucía Garavito, Ramón Layera y José M. Varela. El de Gilmore se centra en la obra que dio fama inicial a de la Parra, *Lo crudo, lo cocido y lo podrido*. Vidal, en cambio, propone una interpretación general de de la Parra y, especialmente, enfatiza la interrelación entre sus textos y una sociedad neurotizada por el abuso de los derechos humanos. Bixler lleva a cabo un análisis sociosemiótico de *La secreta obscenidad de cada día*, por medio del cual muestra cómo el autor evidencia un sistema represivo a través de la continua presencia de un texto ausente, el cual es descifrado por el espectador. Garavito se centra en una obra menos popularizada (*Matatangos*) y discute la utilización de elementos de la cultura popular por de la Parra y la importancia de la competencia cultural del lector o espectador. Layera trabaja el tema del poder, la opresión y la posibilidad de liberación en *El deseo de toda ciudadana*. Finalmente, Varela, mediante un análisis cuidadoso en el cual utiliza varias estrategias contemporáneas, muestra diversos niveles de lectura o estructurales para evidenciar la degradación de los mitos en *King Kong o el exilio de Tarzán*.

Las traducciones y los ensayos van precedidos por un "Preface" de George Woodyard y un ensayo "On My Theatre" por el mismo Marco Antonio de la Parra. Este último es también una traducción del editor. El ensayo de de la Parra es una breve autobiografía como autor teatral, desde sus primeros asomos como escritor hasta 1993, incluyendo algunas reflexiones generales sobre el teatro, su producción teatral y el teatro chileno de la época.

La labor de Charles Philip Thomas es admirable en su dedicación al autor y en su habilidad para traducir a un escritor que funda gran parte de su ironía, juego poético y fuerza dramática en los juegos del lenguaje, con connotaciones muy enraizadas en la cultura chilena o la cultura de masas contemporáneas. Transmitir los matices del lenguaje verbal de de la Parra es una hazaña.

Juan Villegas

University of California, Irvine