

## Book Reviews

**Paul Verdier, trans. *Three Plays by Eduardo Pavlovsky. Slow Motion, Potestad/Paternity, Pablo.* Hollywood, CA: Stages Theatre Press, 1994: 160 p.**

*Three Plays by Eduardo Pavlovsky* is a curious volume that raises important questions about the nature of translation and adaptation in the theatre. What does it mean to translate a text designed for performance in one cultural context and bring it to another? How far can one go in adapting a play before crossing a line that makes the adaptation a theatrical construct in its own right, independent of the original? Paul Verdier's English versions of these three plays change rather than convey an English equivalent of Pavlovsky's work. All of this is further complicated by Pavlovsky's own preface to *Pablo*, "Apuntes para una obra de teatro," written in 1985. In that piece, Pavlovsky writes: "Busquemos la palabra dramática obstruida por la palabra escrita. Pero el texto no se re-escribe, se re-inscribe de múltiples sentidos aprisionados en el texto original. Eso es lo que pretendo que los directores y actores de la nueva generación hagan con mis textos." (*Teatro Completo I*. Buenos Aires: ATUEL, 1997, 135). No one in the theatre would argue in favor of staging literal translations of plays from any context, let alone that of Latin America. Furthermore, contemporary theatre practice has proved time and again that even classical material can be our contemporary. As Pavlovsky suggests, five different productions of the same text may present us with multiple theatrical experiences. This is what keeps the medium vital and alive. Yet what disturbs me about *Three Plays by Eduardo Pavlovsky* is the way in which the various levels of translation, adaptation, and performance are not only left unacknowledged but seemingly ignored by Verdier.

The volume begins with an excellent introductory overview of Pavlovsky's work by George Woodyard, in which he places Pavlovsky in the midst of that major current of Argentinean cultural thought – "civilization" or "barbarism" – first established by Sarmiento in 1845. Woodyard sees the playwright's work, in its focus on violence and metatheatrical constructs, as

a manifestation of Argentina's "Dirty War" of the 1970s and early 80s, and, by extension, "metaphorical commentaries on human nature and world conditions." The introduction concludes with brief descriptions of the three plays included in this collection. Nonetheless, Woodyard's descriptions are based on the **Spanish** versions of these plays, so what he describes is not necessarily what we find in this volume.

While the three texts presented here – *Slow Motion*, *Potestad/Paternity*, and *Pablo* – purport to be "three plays by Pavlovsky," they are, in fact, Verdier's radical adaptations of the **published** Spanish originals. Pavlovsky is well known for altering his own texts in performance. As Woodyard observes, these three plays share characteristics of violence, torture, and the macabre delivered to us in language that is more often ambiguous and obfuscating rather than straightforwardly comprehensible. Structurally, these works share a tendency towards abrupt shifts in time, a lack of causality linking one scene to another, the use of repetitive dialogue, and unexplained changes in characterization. As such they become highly effective theatrical manifestations of the Argentine national psyche. What these English versions "translated from the Spanish and adapted" by Paul Verdier do is to smooth over these "difficult" aspects of Pavlovsky's dramaturgy, creating texts that are logically sequential in structure, characters that develop in a consistent and progressive fashion, and a language that is more immediately familiar and comprehensible than in the original Spanish.

The most egregious example of what I am describing is Verdier's version of *Cámara lenta/Slow Motion*. The original Spanish depicts the anguish of an ex-boxer ten years past his prime as he lives through mental and physical agony, accompanied by his ex-trainer and a woman who functions as wife, lover, servant, and victim for them both. Pavlovsky's text is one of fragmented, discontinuous scenes that place us in the midst of the characters' experience. Verdier's text largely removes scene divisions, re-arranges the text to provide a logical progression for the dramatic action, deletes "pauses" from the dialogue, and adds a series of scenic and aural elements to further convey the experience of the boxing ring.

This sort of procedure is continued in Verdier's version of *Potestad/Paternity*. Pavlovsky's play examines the phenomenon of how the children of the disappeared were frequently kidnapped during the "Dirty War" and delivered into the hands of childless members of the military and the state apparatus. The play's brilliance lies largely in its ability not to condone, but to make emotionally comprehensible the state of being of both victim and

victimizer in such a situation. Verdier's version not only clarifies certain references for a U.S. audience (the best Buenos Aires schools are described as "your own classic Ivy League type . . ."), but also transposes sections of text to give it logical continuity and adds text and sound effects to make explicit what is left implicit or unsaid by Pavlovsky.

Of the three texts included here, *Pablo* is the only one that clearly acknowledges the changes Verdier has made. A prefatory note explains that, with Pavlovsky's consent, the English stage directions are radically different from the original Spanish version, and that the character of Irina in the Spanish version has been eliminated. Strangely, although this is the most extensive adaptation of the three plays presented in the book, it is the most successful in retaining the spirit of the original. Perhaps this is because, as Woodyard points out in his introduction, it is the play "most open to interpretation." Presenting a reunion of two men who are both friends of the absent Pablo, the play elliptically investigates the difficulties of a political situation in which power and authority are abused and people must hide their true thoughts and emotions by creating various versions of themselves. Verdier's version of the play frequently seems to me to deaden the latent menace of the original Spanish. Although he removes a character, cuts large chunks of text, radically alters the ending, and adds physical stage activity that makes suggested torment actual torture, the original world of deeply covert existence is still maintained.

My own experience as a dramaturg in the U.S. regional theatre and as a translator of Latin American theatre makes clear that there are elements of Latin American theatre practice that frequently mystify even theatre professionals in this country. As a dramaturg, I am concerned with how meaning is conveyed in performance. The question of how to do this with Latin American theatre is not uncomplicated. The answer to the mystification alluded to above is a combination of education and searching for aesthetic equivalents that are culturally comprehensible to an English-speaking audience without diluting the nature of the work itself. Since Verdier gives us no explanation for why he has taken his particular approach, one can only speculate as to what he hoped to accomplish. The overriding impression I get from these English versions is a lack of faith in a U.S. audience's ability to come to terms with perceived difficulties in understanding Pavlovsky's work. Not unlike a Hollywood studio's screen treatment of a complex novel, these English versions of Pavlovsky's plays aim at an audience that represents the lowest common denominator. If the reviews from the Los Angeles press

corps quoted on the back of the volume are any indication, Verdier's works create a certain kind of theatrical power in their own right, but it is only a pale reflection of Pavlovsky's own fire. Those readers and producers in search of "three plays by Pavlovsky" will either have to return to the Spanish originals or wait for English renditions that **translate** rather than **change** Pavlovsky's work for an English-speaking audience.

*Adam Versényi*

*The University of North Carolina at Chapel Hill*

**Fermín Cabal, Marco Antonio de la Parra, Mauricio Kartun, Roberto Ramos-Perea, Eduardo Rovner, Rodolfo Santana y Guillermo Schmidhuber. *Itinerario del autor dramático iberoamericano*. San Juan: Editorial Lea, 1997: 222 p.**

El *Itinerario del autor dramático iberoamericano* es un proyecto que surge con la intención de recoger y compartir ideas acerca del proceso dramático creativo. Nace cuando Fermín Cabal, Marco Antonio de la Parra, Mauricio Kartun, Roberto Ramos-Perea, Eduardo Rovner, Rodolfo Santana y Guillermo Schmidhuber se dan cita en el I Congreso del Autor Dramático Iberoamericano celebrado en San Juan, Puerto Rico, en agosto de 1993. Preocupados por la falta de un texto que sirviese de guía y de estímulo (no como manifiesto o metodología) para la siguiente generación de jóvenes dramaturgos, decidieron redactar el *Itinerario del autor dramático iberoamericano*. Cuatro años más tarde (junio de 1997), estos mismos escritores vuelven a convocarse en el II Congreso del Autor Dramático Iberoamericano, celebrado nuevamente en San Juan, para compartir con doce estudiantes de dramaturgia de la isla y presentar el libro.

Los autores mencionados exponen en el *Itinerario*, ya sea de manera descriptiva, teórica o personal, sus experiencias con el proceso creativo. El libro abre con un prólogo, donde el puertorriqueño Roberto Ramos-Perea describe los encuentros iniciales entre ellos, la formación del Grupo de Estudios Dramatúrgicos Iberoamericanos y el propósito de la creación del *Itinerario*. La propuesta de cada dramaturgo abre con una breve nota biográfica que incluye obras publicadas, algunas puestas en escena y premios.

En su ensayo, "De la imagen poética a la obra (Reflexiones y experiencias a compartir)," Eduardo Rovner presenta claramente sus ideas sobre el proceso creativo. El dramaturgo argentino comenta acerca de cómo evolucionaron

las imágenes o los personajes de sus obras *Concierto de aniversario*, *Y el mundo vendrá* y *Sueños de naufragio*. Para él, la obra es “la forma definitiva en que se plasma la relación dialéctica entre las imágenes, las ideas y las formas que va tomando la materia durante el proceso creador hasta llegar a esa concreción final” (4).

En “Teatralidad y dramaturgia: Reflexiones de un dramaturgo sobreviviente,” el mexicano Guillermo Schmidhuber señala, por un lado, que el dramaturgo debe ser “un observador perenne de la humanidad” (24) y, por otro, afirma que el dramaturgo también escribe sobre sus propias preguntas sin respuesta, mientras investiga sobre su aventura humana enmarcada entre el nacer y el morir” (25). Schmidhuber sugiere que el escritor de obras teatrales debe ser un gran lector y que debe escribir rápido para mantener un grado de concentración en el que se combinen la razón, la emoción y la memoria del autor junto con su emoción y su fantasía (44).

“Una conceptiva ordinaria para el dramaturgo creador” es el título de la amena propuesta del argentino Mauricio Kartun. Al igual que Rovner, Kartun le da suma importancia a la imagen. Para Kartun, sin embargo, la sensorialidad es un elemento primordial. Afirma que si se entiende que “el trabajo del dramaturgo es el de transmitir al papel lo que **ve** y **escucha** en su cabeza [...], entenderemos hasta qué punto sin sensorialidad no hay imaginación” (57). Kartun sugiere que el dramaturgo debe inventar sus propios tonos, estilos y hasta géneros. Recomienda también la utilización de sistemas expresivos diferentes (el circo, el varieté, la literatura, el cine, los comics, las estructuras surgidas de otras artes como el video clip, las formas plásticas y musicales y hasta el peep show) que obliguen al autor a inventarse una nueva voz (62).

En sus “Cartas a un joven dramaturgo,” el chileno Marco Antonio de la Parra aconseja que no se lean los grandes teóricos de la dramaturgia mundial hasta que se haya visto, leído o escrito lo suficiente y hasta que se haya desarrollado una propia voz interior (84). De la Parra propone que el aspirante a dramaturgo debe sumergirse en el mundo teatral yendo al teatro, observando el trabajo de los actores y reflexionando sobre ello.

Roberto Ramos-Perea, en su “Dramaturgia como trance,” percibe el acto creador como un trance espiritual en el que varios elementos se aúnan para formar un todo. Además de la imagen, el puertorriqueño destaca los personajes, la estructura, el conflicto, la historia y la Historia como elementos primordiales en la creación de una obra teatral.

Los escritos del español Fermín Cabal (“Itinerario personal”) y del venezolano Rodolfo Santana (“¿Por qué escribo?”) exponen la trayectoria

personal que ambos autores han recorrido. Cabal describe cómo inició su carrera de dramaturgo y el proceso por el cual han pasado algunas de sus obras. No provee consejos directos sino que apunta hacia la idea de que cada escritor “busca sus propios estímulos y descubre los que le funcionan” (191). Santana, por su lado, dice que él vincula la escritura a la aventura (194) y describe así las aventuras que lo llevan a convertirse en dramaturgo: “Camino entre la gente como un vampiro tomándole las referencias, palabras, gestos” (214).

Los ensayos de los siete dramaturgos presentan visiones muy diversas, individuales y personales con respecto al proceso de crear una pieza teatral. No obstante, todos coinciden al señalar la importancia que se le debe otorgar a la imagen y al proceso de revisión del texto. A pesar de las erratas de la presente edición, éste es un libro sumamente útil no tan sólo para el aspirante a dramaturgo sino para los estudiosos del teatro latinoamericano y los interesados en conocer las reflexiones sobre el proceso creativo de algunos de los dramaturgos más destacados de Iberoamérica.

*Laurietz Seda*  
*University of Connecticut*

**L. Howard Quackenbush. *Devotas irreverencias: el auto en el teatro latinoamericano*. Mexico City: Universidad Autónoma de Tlaxcala y Brigham Young University, 1998: 238 p.**

*Devotas irreverencias* opens with a clear and concise definition of the traditional Peninsular *auto* and later traces the initial transposition, subsequent evolution, and final secularization of the *auto* in Latin America. The author adroitly compares and contrasts the Peninsular model and its Latin American counterpart, examining ways in which the *auto* in Latin America simultaneously points back to and divorces itself from its Peninsular roots. Quackenbush divides his analyses into two general categories: *Autos y pastorelas*, traditional renditions of the genre, and *Nuevos descubrimientos en el auto contemporáneo*, more experimental pieces. Following the analyses are chronologies and a bibliography. The chronologies include not just titles, but also useful bibliographic information so that readers may track down their own copies of the texts.

In the section called *Autos y pastorelas*, Quackenbush examines three types of plays. The traditional *auto* stages Biblical events and, for the most

part, is a means of religious indoctrination. The hybrid folkloric *auto* marks a definitive step toward the secularization of the genre in Latin America. With often humorous results, sacred characters are humanized. For example, in Carlos Morton's *El cuento de Pancho Diablo*, the Holy Ghost is a streaker. Finally, Quackenbush analyzes the *pastorelas* and examines the roots of these Christmas pieces in the Spanish Golden Age pastoral tradition.

The second category, entitled *Nuevos descubrimientos en el auto contemporáneo*, divides into four main sections, namely existentialist, expressionistic/vanguard, absurdist, and «demythified.» At the beginning of each section, Quackenbush summarizes the philosophical theories that inform the *autos* written in that vein. The author also identifies common thematic threads or stylistic techniques among diverse pieces. For example, his analyses of the absurdist *auto* are explicitly socio-political. He reads Jorge Díaz's *La víspera del degüello o El génesis fue mañana* as a response to Pinochet's regime, Juan José Arreola's *Tercera llamada ¡tercera! o empezamos sin usted* as a comment on political corruption and institutionalized fraud in Mexico, and José Triana's *El mayor general hablará de teogonía* as verification of the unrealized dreams of the Cuban Revolution.

The only substantial flaw of the book is the vague definition of the «demythified» *autos*. Quackenbush never convincingly explains how these plays stand apart from their existentialist, expressionistic/vanguard, or absurdist counterparts. Yet despite the ambiguous definition, the analyses of these pieces are the best in the book. Especially notable are the discussion of the intertextual elements of Vicente Leñero's *Jesucristo Gómez*, the metatheatrical elements of Jorge Díaz's *Algo para contar en Navidad*, and the technocracy of Agustín Cuzzani's *Para que se cumplan las escrituras: Evangelio en tres actos*.

Quackenbush intelligently balances his choice of Brazilian, U.S. Latino, and Spanish-American canonical and non-canonical authors. The analyses are well organized and clear. At times, the length of the analyses is uneven; some works are perfunctorily dealt with in one paragraph while others are thoroughly examined in several pages. But this is to be expected in a study that deals with so many works and authors. This study is quite useful to scholars working with Peninsular and/or Latin American theatre. «Minor» genres like the *auto* are often ignored by critics on both sides of the Atlantic. Nevertheless, as evidenced by Quackenbush's analyses, this theatre reaches a wide audience. Furthermore, the author convincingly demonstrates the durability and resilience of a dramatic tradition that has lasted for a

millennium. Quackenbush has identified a fruitful area of study. Hopefully, his work will encourage others to join him in the study of this overlooked genre.

*Denise M. DiPuccio*  
*University of Tennessee, Knoxville*

**Hurtado, María de la Luz. *Teatro chileno y modernidad: identidad y crisis social*. Irvine: Ediciones de Gestos: 215 p.**

Under an ambitious title, María de la Luz Hurtado lucidly and concisely addresses complex issues of history, culture, identity, and politics as they relate to the theatre of Chile. The author's evident command of European and Latin American scholarship enables her to articulate her arguments powerfully and convincingly. The book's fundamental premise is that all the modernizing philosophies and social theories of the last 400 years have been favorably received by Chilean dramatists and propagated through their plays. This initial response, however, has been followed by a second stage, characterized by criticism of the new ideologies. Hurtado argues that of all the liberal social projects embodied in Chilean history, the liberal capitalist model has been the one most consistently questioned on the Chilean stage.

*Teatro chileno y modernidad* develops its topics in four principal sections, which are arranged chronologically. The first, "Antecedentes. Siglos XVI al XVIII," opens with a general introduction to the modern period in Europe and then focuses on the implications and applicability of the social theories and practices of modernity in Latin America. Hurtado relies on earlier work by Carlos Cousiño, Pedro Morandé, and Octavio Paz to define an Indo-hispanic version of modernity characterized by baroque spirituality and aesthetics, by an economic system based on offering and sacrifice, and by pervasive cultural and ethnic syncretism.

The second part of Hurtado's book, "El proyecto ilustrado en la historia y el teatro chilenos. Siglo XIX," describes Chile's independence and its adoption of French Enlightenment ideologies. Hurtado points out that this second attempt at "modernization" replays the conquest's indebtedness to Europe while simultaneously challenging the Hispanic models discussed in the first part of the book. Hurtado proposes a typology of nineteenth-century Chilean theatre defined by particular ideological positions within this



dichotomous system. This is the background against which she sets the transition from an epic, ritual, and baroque theatre to commercial, bourgeois forms.

In chapter three, "Teatro chileno y modernidad en el siglo XX (1900-1933)," Hurtado stresses the emergence of Chilean theatre companies, of a largely self-didactic community of actors, and of a new middle-class market that brings a century-old dramaturgy to its "época de oro" (79). She also discusses the emergence of particular genres and styles within parameters dictated by time, economy, and ideology. For instance, she posits that Antonio Orrego Barro's *La marejá* (1909) and Germán Luco Cruchaga's *La viuda de Apablaza* (1928) are both metaphoric tragedies that represent the dissolution of the traditional land-based and "ecumenical" society of the nineteenth century and mark the advent of a capitalist economy in Chile. Hurtado documents the decline of Chile's oligarchy and aristocracy and the hegemony of urban capitalism in a theatre that variously favors, opposes, or equivocates that evolution. The abundance and complexity of issues and authors considered makes this the longest section of Hurtado's book. Its sub-sections coincide with topics that Hurtado has explored in earlier works, and which she develops here into a coherent, overall panorama. She delves into "El choque de la modernidad con la sociedad tradicional: 1900-1930," "Crisis oligárquica y recomposición social: un problema de identidad sexual en la modernidad," and "La cuestión social."

The book's fourth part, albeit short, touches on the key social, historical, and political factors determining the development of Chilean theatre between 1933 and the 1970's. While recognizing the importance of events such as the Cuban Revolution, Unidad Popular's electoral triumph, and the founding of the university theatres, Hurtado views this period as one of continuity rather than renewal. Psychological theatre returned its focus to the observation of the aristocracy and the bourgeoisie (Heiremans' *Las moscas sobre el mármol*, Wolff's *Parejas de trapo*, etc.). The questioning of traditional gender roles, which had been a hallmark of the 1900-1933 period, is abandoned in favor of a conservative and at times stereotypical view of sex roles (Vodanovic's *Deja que los perros ladren*). The focus on the lives of the poor was maintained, albeit with setting changes, from the earlier emphasis on the "conventillo" to the "población callampa" or the working class home (Isidora Aguirre's *Población esperanza*, Fernando Cuadra's *Los sacrificados*, etc.). It is not until the 60s that Hurtado identifies notable changes pointing the way toward a non-realist theatre in Chile.

In her conclusion, Hurtado recognizes the challenges implicit in writing about multiple and overlapping ethical, ideological, social, economic, political, and existential contexts and contents of particular dramas. Indeed, *Teatro chileno y modernidad*'s weakness might be that its scope does not permit the thorough development of its component topics. On the other hand, the book's focused, well-reasoned, and panoramic presentation of Chile's theatre far outweighs any shortcomings. *Teatro chileno y modernidad* provides a convincing and previously non-existent frame to an important dramatic corpus. Scholars and students of Latin American theatre will benefit greatly from Hurtado's latest contribution.

*Elsa M. Gilmore*  
*United States Naval Academy*

**Jorge Dubatti, compilador. *Peregrinaciones de Shakespeare en la Argentina*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires/Centro Cultural Ricardo Rojas/Oficina de Publicaciones del CBC, 1996: 152 p.**

*Peregrinaciones de Shakespeare en la Argentina* es el primero de una serie de libros (el próximo estará dedicado a Samuel Beckett) publicados por el Centro Cultural Ricardo Rojas, que tiene por objeto el pasmar por escrito las Jornadas Nacionales de Teatro Comparado que organiza anualmente dicha institución de la Universidad de Buenos Aires, a través de su Área de Estudios de Teatro Comparado coordinada por Jorge Dubatti.

Estas jornadas son el correlato de años de trabajo en torno a la disciplina comparatística, aplicada a la literatura y más recientemente al teatro, y que tienen como finalidad el dar cuenta de la circulación y recepción de autores extranjeros y teatristas nacionales. Con tal intención se realizaron hasta hoy las jornadas sobre William Shakespeare (1995), Samuel Beckett (1996), Bertolt Brecht (1997), Heiner Müller y Bernard-Marie Koltés (1998).

En las jornadas dedicadas al autor isabelino se atravesaron algunos tópicos fundamentales de su obra en lo que hace a su relación con los teatristas argentinos. El tomo que reseñamos recoge varios de dichos trabajos. David Lagmanovich profundiza sobre la relación de Shakespeare y el Calibán de *La Tempestad* con la producción teatral de Manuel Gálvez. Laura Cilento estudia la obra de Luis Guzmán desde esta perspectiva, y el volumen incluye además ensayos sobre la obra de Alberto Vacarezza, Vlady Kociancich, Jorge Luis Borges, Miguel Cané y Agustín Cuzzani, entre otros.

En los estudios comparatísticos, uno de los problemas fundamentales a trabajar es el de la traducción y la adaptación. En otro libro, *Teatro comparado. Problemas y conceptos* (editado por la Universidad Nacional de Lomas de Zamora), Jorge Dubatti enfrenta esta problemática, intentando establecer una sistematización que permita, por ejemplo, medir los grados de adaptación o fidelidad (término muy cuestionado) a la hora de traducir. Para profundizar aun más sobre estos temas, el tomo *Peregrinaciones* incluye un panel con Jorge Goldenberg, Luis Gregorich y Salvio Martín Menéndez, tres traductores/estudiosos de la traducción que han trabajado sobre Shakespeare. Los tres coinciden en algunos aspectos, como el de la imposibilidad de traducir sin adaptar, afirmando que “toda traducción es una lectura,” apoyados en la hipótesis de que toda equivalencia en el lenguaje es una ficción. También se manifiestan en oposición al término de “fidelidad,” ya que conlleva una cuestión “moral,” siendo la traducción una cuestión lingüística.

Los otros paneles incluidos en el libro están vinculados a charlas con directores que han llevado a escena obras del autor inglés: Rubén Szuchmacher, con *Sueño de una noche de verano*, y Ricardo Bartís con *Hamlet o la guerra de los teatros*. Otro panel está dedicado a “Shakespeare en el nuevo teatro argentino,” con la participación de integrantes de los grupos La Cuadrilla (Hernán Gené), El Periférico de Objetos (Emilio García Wehbi), Claudio Hochman, Marcelo Islas y Omar Aíta.

*Peregrinaciones de Shakespeare en la Argentina* es un libro que, sin descuidar la estética shakesperiana, intenta abordarla desde una perspectiva diferente, en tanto propone una aproximación que pretende dar cuenta de los fenómenos de circulación y de recepción productiva y responde una pregunta atractiva e importante: ¿qué hacen los argentinos con Shakespeare?

*Federico Irazábal*  
*Universidad de Buenos Aires*

**Oswaldo Obregón, ed. *Théâtre Latino-américain contemporain*. Arles: Unesco/Actes Sud-Papiers, 1998: 662 p.**

Los lectores de habla francesa tienen por fin una antología que les va a facilitar el acceso al teatro latinoamericano. El profesor e investigador Oswaldo Obregón, especialista en la difusión del teatro latinoamericano en Francia, ha tenido que resolver el difícil problema de tener que efectuar una drástica selección entre las numerosas obras teatrales escritas entre 1943 y 1985. La selección final – once obras que representan las principales tendencias de la

producción latinoamericana – ilustra perfectamente la diversidad de los temas abordados (familia, sociedad, historia), y la variedad de las formas utilizadas. Diez de las obras presentadas son de dramaturgos hispanoparlantes, pero es interesante constatar que Brasil está presente en la antología con una de las obras del célebre Nelson Rodrigues. Algunos de los autores escogidos son también muy conocidos en Francia y en el resto del mundo ya que sus obras han sido traducidas al francés o puestas en escena en español. Así es el caso para José Triana, Griselda Gambaro, Egon Wolff, Carlos José Reyes, Miguel Angel Asturias y Emilio Carballido.

Otra tarea muy ardua para el coordinador era la de escoger para cada uno de los once dramaturgos una obra que fuera representativa al mismo tiempo de la personalidad de su autor, de la historia de su país y de la situación del teatro en Latinoamérica. La antología nos permite circular entre los diferentes tiempos de la historia latinoamericana y penetrar en un mundo de conflictos, tensiones y reacciones que también es el nuestro. El guatemalteco Miguel Angel Asturias nos presenta en *Soluna* (1955) una sociedad en que coexisten y se mezclan los mitos indígenas precolombinos y las creencias cristianas. En *Collacocha* (1956), el peruano Enrique Solari Swayne nos pone en contacto con las fuerzas telúricas de la cordillera andina, al dramatizar el eterno combate entre el hombre y la naturaleza que permite al hombre tomar conciencia de su condición de ser humano.

La familia es un tema recurrente en el teatro de todos los países. Es el terreno privilegiado, real o simbólico, en el que se confrontan los individuos para imponer su voluntad. En *La noche de los asesinos* (1965), José Triana inventa un juego teatral en que tres muchachos ponen en escena, a manera de un exorcismo, las variantes de un crimen destinado a liberarlos del dominio de sus padres. En *Los viejos baúles polvorientos* (1968), el colombiano José Carlos Reyes retrata de modo realista una familia en plena descomposición que vive entre secretos y mentiras, mientras que el autor mexicano Emilio Carballido en *Fotografía en la playa* (1984) evoca con ternura y humor una reunión de familia y alterna realismo y poesía durante los encuentros entre las cuatro generaciones presentes. Aunque no es sobre la familia sino más bien sobre la pareja y el mundo amoroso, *Vestido de noiva* (1943) de Nelson Rodrigues parte de un accidente para evocar el mundo subconsciente de los recuerdos y trata, mediante una expresión surrealista y freudiana a la vez, el tema del pasado amoroso del personaje principal.

La historia está presente a través de dos obras. *La pasión de Antígona Pérez* (1968) del puertorriqueño Luis Rafael Sánchez actualiza el mito antiguo al situar a Antígona en la sociedad contemporánea y al transformar los rebeldes antiguos en terroristas. *Acto cultural* (1975), del venezolano José Ignacio Cabrujas, revisita la historia de Cristóbal Colón y de Isabel la Católica y hace coexistir tres momentos de la historia: el acto cultural en el pueblo, la vida de Cristóbal Colón y la preparación de la obra teatral dentro de la misma obra. Por su parte, la opresión política es el tema de tres obras muy violentas tanto a nivel de la lengua como de la estructura y el contenido. *El campo*, de Griselda Gambaro (1968), es una denuncia escalofriante del fascismo. *Los invasores* (Egon Wolff, 1963) es una obra feroz sobre los métodos del capitalismo y la rebelión de los excluidos. Finalmente, en *Los salvadores* (Ricardo Prieto, Uruguay 1977), el padre se deja encerrar progresivamente en su propia casa a cambio de un dinero que no podrá utilizar.

Una bibliografía general del teatro latinoamericano, de seis páginas, cierra la antología y ofrece una ayuda valiosa para el lector interesado en el teatro latinoamericano en general y en los principales autores dramáticos. Por otra parte, el trabajo de traducción es un verdadero acierto. La UNESCO y la editorial francesa Actes Sud pueden sentirse orgullosas de haber permitido la publicación de semejante antología.

*Madeleine Cucuel*

*Université de Haute-Normandie*

**Juan Andrés Piña. *Veinte años de teatro chileno: 1976-1996*. Santiago: Red Internacional del Libro, 1998: 261 p.**

Iniciado desde muy joven en las lides de la crítica teatral, Juan Andrés Piña pasó la prueba de fuego en el período posterior a 1973, cuando había que equilibrarse en la cuerda floja en los comentarios y crítica de las obras representadas en el período de la dictadura. Quizás a ello se deba una de las aclaraciones de la introducción: "Algunos de los materiales en los que se basa este libro han sido ligeramente modificados" (7). Los artículos provienen de las revistas *Mensaje* y *Apsi*, el suplemento *Artes y Letras* de *El Mercurio* y algunas revistas extranjeras. Sesenta y seis comentarios críticos conforman el núcleo del libro, y hay también un Índice de Nombres, Índice de Obras

Teatrales y Ficha Técnica de las Principales Obras del Período. Estos tres elementos permiten al lector correlacionar datos, fechas y títulos, herramientas insustituibles en toda investigación seria.

Con muy buenas razones Piña ordena su selección respetando el estreno de una pieza y a partir de allí continúa con el resto de las obras del autor o del grupo. Por ejemplo, inicia el recuento con Luis Rivano y *Te llamabas Rosicler* (1976), y prosigue con *¿Dónde estará la Jeannette?* (1984), *Los matarifes* (1986) y *El rucio de los cuchillos* (1991).

Los artículos que condensan ciertos períodos o tendencias proporcionan una visión panorámica de lo que ocurre, según el crítico, en un lapso determinado. Así tenemos “Los caminos del teatro independiente,” que analiza lo pertinente desde 1975 a 1980, “Una década de teatro chileno: el drama del país,” que cubre desde 1973 a 1983, y “Teatro actual: la voz de los ochenta.” En “Desaparición y recuperación del dramaturgo,” Piña revisa la historia de los últimos 30 años para demostrar que las vigas maestras del arte de la representación son los directores de grupos y no los autores: Julian Beck, Peter Brook, Augusto Boal, Antunes Filho, Eugenio Barba (225). Aquí hay mucho paño que cortar. El punto de vista está concentrado en lo que se hizo en el exterior y al interior de alguna universidad y no se considera la creación colectiva, como la del grupo Aleph, que se desarrolló en teatros de barrio, fábricas, sindicatos, colegios y escuelas universitarias. Pero debemos comprender la posición en que se encuentra Piña: encuadrar sus comentarios en cierto número de páginas y determinado espacio tipográfico. No se le puede exigir más de la cuenta.

El autor cierra su estudio con “Teatro 96: sobre tablas sólidas,” acotando que “Estos estrenos demostraron que 1996 fue otro año más en que las aguas de la experimentación dislocada y la imaginería escénica se han aquietado, para dar paso a una maduración de esas mismas exploraciones” (244). El valor primordial del trabajo en cuestión reside en la opinión de un crítico asentado en la realidad, conocedor a fondo de la cultura chilena y sus valores, y de una profunda honestidad profesional en su mirada hacia el interior de lo que semanalmente ofrecen las carteleras santiaguinas. Es un libro básico para nuestras investigaciones y para el aficionado o estudioso de lo que ocurre en la angosta faja de tierra que baña la Mar del Sur.

**Pedro Bravo-Elizondo**  
*Wichita State University*

**Alberto Daneri. *Hijos de la niebla*. Buenos Aires: Torres Agüero, Editor, 1995: 142 p.**

El teatro argentino denunciador de situaciones políticas, económicas o sociales injustas es de larga historia en la dramaturgia argentina, y cuenta con excelentes exponentes. Es dentro de esta tendencia donde se ubica el drama de Alberto Daneri, con la diferencia de que alejándose de la técnica del grotesco, usualmente presente en la crítica a la represión, propone una estética realista. No sólo refiere a hechos y personajes de la historia argentina verdaderos, sino que el lenguaje, el ambiente y las situaciones parecen ser reproducción de situaciones reales vividas por uno o distintos personajes. Todas están fundidas en una sola vida, la de sus protagonistas, cuyos diálogos descubren el presente y recuerdan el pasado. La edición incluye un “Análisis de la situación” donde Daneri reflexiona sobre el reciente pasado histórico, y un texto, “Cómo escribí esta obra,” escrito con evidentes fines didácticos, donde el autor aclara no sólo los procedimientos sino los significados de la obra.

*Hijos de la niebla* trata de un asunto ya muy familiar en la literatura argentina: la represión durante el Proceso. El tema del drama es la reintegración a la sociedad y a la vida civil de un guerrillero que ha sido liberado de la cárcel gracias a que ha entregado a sus compañeros de la guerrilla. Jorge vuelve a la casa para encontrar que su madre ya ha muerto, que su esposa nunca volvió de la prisión y que su hija Marisol ha sido entregada a desconocidos. Su “liberación” no ha sido tal, pues ahora se encuentra perseguido por alguien, con la complicidad solapada de su propia hermana. Como consecuencia, al final Jorge muere en un “accidente.” Es fundamental el problemático encuentro del protagonista con su hermana Beatriz, el personaje más complejo—una maestra ambiciosa, fuertemente juzgadora y dedicada a las futilidades burguesas. Hacia el final empieza a comprender la verdad de su hermano y ante su muerte, termina afirmando que ahora será ella — que no había hecho nada por averiguar el paradero de su sobrina — la que no parará hasta encontrar a Marisol. El mérito mayor de *Hijos de la niebla* es la complejidad de sus personajes, que no son ni buenos ni malos, sino grisáceos. El lector descubre poco a poco que Jorge no es solamente una víctima; él también ha torturado, matado y traicionado a sus propios compañeros de lucha. Daneri propone un teatro que en lugar de narrar la tortura misma, ofrece una mirada distinta al problema de los derechos humanos en la Argentina. El drama hace explícita la condena a la tortura y a la violencia, sin importar quiénes sean sus víctimas.

Si concedemos que para considerar un drama como testimonial no es necesario que lo que allí se cuente haya sido experimentado por aquel que lo narra, no podemos dudar de la aplicabilidad de tal categoría a *Hijos de la niebla*. Para quienes conocen la experiencia argentina durante el régimen militar del Proceso, la obra de Daneri resulta sorprendentemente fiel a los hechos. Daneri parece dar vida a sus personajes a partir de la suma de experiencias e historias repetidas durante esta época de la historia argentina. Es un drama realista no sólo porque se refiera a hechos históricos ahora por todos conocidos, y porque haya exactitud de nombres y de acontecimientos, sino también por la forma en que está escrito. La estructura sigue un tiempo lineal sólo interrumpido de vez en cuando por los recuerdos del protagonista. El lenguaje es el cotidiano, con ausencia total de toda metáfora o símbolo que pueda remitir al lector a un ámbito o pensamiento distinto al que expresamente se refiere. La emoción que consigue despertar en el lector es la misma que hemos sentido al escuchar estas narraciones directamente en forma de testimonios. *Hijos de la niebla* es una especie de crónica, informativa para aquellos menos familiarizados con este asunto, cuyo mayor mérito es en este caso la fidelidad que guarda a la realidad vivida por los presos y sus familias durante el Proceso.

Lola Proaño-Gómez  
Pasadena City College

**Carlos Morton, trans. *The Fickle Finger of Lady Death and Other Plays*. New York: Peter Lang, 1996: 133 p.**

Carlos Morton's excellent translations of four Mexican plays from the second half of the current century is a welcome addition to the growing body of contemporary Latin American drama being made available to English-speaking theatre aficionados. Contained in this slim volume are Elena Garro's one-act *The Tree* (*El árbol*, 1967), Carlos Olmos's celebrated *Profane Games* (*Juegos profanos*, 1970), Eduardo Rodríguez-Solis's *The Fickle Finger of Lady Death* (*Las ondas de la catrina*, 1994), and Víctor Hugo Rascón Banda's *Murder with Malice* (*Homicidio calificado*, 1994). The four plays all read smoothly and naturally, at the same time reflecting the different styles of the four authors and the exigencies of the very different contexts. My own personal taste finds the Garro play fairly uninteresting, but the others are works which could and should be included in surveys of contemporary world theatre and



which will "further the cause" of convincing the non-Spanish-speaking world that Latin American theatre deserves a place in the canon. The Rascón Banda play should be of particular interest to U.S. audiences since it dramatizes the murder of a young Chicano boy at the hands of a white Texas policeman, a real-life event that occurred in 1973 and brought into the public eye the explosive nature of the intercultural conflicts of life in that region of the country.

*Myra S. Gann*

*State University of New York at Potsdam*

**Laura Borràs Castanyer, ed. *Rescribir la escena*. Madrid: Fundación Autor, 1998: 263 p.**

This publication contains twenty-three of the papers that were presented at the I Encuentro de Autoras, Coreógrafas y Directoras de Escena Iberoamericanas that took place during the XII Festival Iberoamericano de Teatro in Cádiz in October 1997. It also includes a detailed preface by Borràs Castanyer on the current state of research and the situation of women theatre practitioners in Spain, Latin America, and the United States.

In accordance with the book's focus on female theatre practitioners, Griselda Gambaro repeats her call to young women dramatists to be conscious of the borders of gender. Beth Escudé I Gallès introduces Catalan women authors. Sesfa Bernet uses the example of Iberoamerican women authors in Europe to show the challenge of being doubly different, as a woman and as a foreigner. Lola Proaño-Gómez analyzes the work of three Argentine playwrights: Leonor Manso, Lucía Laragione, and Cristina Escofet. Margarita Borja discusses the situation of Spanish women dramatists. Finally, Aleya Morales dares to look into the future and to ask the question, What will women contribute to the theatre of the coming millennium?

In several other papers, playwrights exchange their own personal experiences in the theatre. Based on her own project, "El lado oculto de la luna," Ana Rita Fiaschetti asks whether a woman writes differently, thinks differently, or knows things that a man does not know. Carmen Resino expresses her deep pessimism concerning equal rights. And María Bonilla explains her search for a theatre that develops independently from male parameters.

Other presentations involve the discussion of various feminist theories. In an extremely informative essay, M.J. Ragué-Arias examines Spanish female authors from the angle of feminist theatre theory. Itziar Pascual compares official history with the history of women. While the results are slightly banal, Yolanda Pallín amusingly inquires into the significance of Greek female characters for modern theatre.

Several essays discuss the work of women practitioners under special social circumstances. For example, Maritza Wilde talks about women directors, Rosa Ileana Boudet discusses the question of theatre critics, Elena Cánovas describes work within a prison context, and Virginia Imaz does the same within the context of the circus. In similar fashion, Lucero Millán describes her theatrical work in the Nicaraguan guerrilla movement, Silvia Pellarolo addresses the topic of the Argentine tango, and Isabel Ortega Márques speaks of female characters in Brazilian television.

The majority of these contributions are aimed at writing a different, "female" theatre and pursuing criticism and research from a female context, thus breaking the male parameters. In this regard, the essays on comedy and Cuban theatre women are especially worth reading. Describing the different actions of male and female clowns and the reactions of the spectators, Virginia Imaz discusses the question of what is funny, who laughs at what, and why? Rosa Ileana Boudet suggests that women dramatists in Cuba, who work under good conditions compared to their colleagues in other Latin American countries, have nonetheless remained virtually unknown. A special treat is the contribution of Borràs Castanyer on the barely known theatre of Catalan romanière Mercé Rodoreda.

In her summary to the collection, Griselda Gambaro points out the absence of essays that deal with the following topics: What kind of woman works in the theatre? To what extent is our theatre tradition also a female tradition? What kind of theatre do women want to make? What elements of existing theatre can and should be brought into this kind of theatre? All in all, this is a very interesting volume that stimulates constructive discussion even in its weaker parts.

*Heidrun Adler*

*Theater-und Mediengesellschaft Lateinamerika, Stuttgart*