

## Book Reviews

**Rodrigues, Nelson.** *The Wedding Dress, All Nudity Shall be Punished, Lady of the Drowned, Waltz #6, The Deceased Woman.* Trans. Joffre Rodrigues and Toby Coe. São Paulo: Editora Nova Aguilar/ Ministerio da Cultura FUNARTE, 1998: 403 p.

De los países de América Latina, el más conocido e ignorado al mismo tiempo es Brasil, el país del futuro, como lo denominó Stefan Zweig. Con un idioma tan cercano al español, es una aventura leer una novela o un drama en el original. Esto ha hecho que su literatura ronde los pasillos de los especialistas en la materia. Nelson Rodrigues, por ejemplo, el más conocido de los dramaturgos brasileños, está ahora al alcance del mundo angloparlante en una magnífica edición propiciada por la Fundación Nacional de Arte, gracias a la dedicación de su hijo Joffre y la colaboración de Toby Coe. Veintiuna páginas de introducción están a cargo del distinguido investigador y experto en la obra de Rodrigues, Sábato Magaldi. Ellas iluminan la producción dramática y hacen asequible al lector los entretelones de la vida y milagros de Rodrigues en la concepción y representación del ethos cultural brasileño. No sin razón, Magaldi titula su análisis "Angel of the Damned."

Nelson Rodrigues (1912-1980), periodista de profesión y novelista, no sólo exploró su entorno en la escritura de sus obras, sino que la aunó a una *performance* que difiriera de lo tradicional. La primera obra seleccionada en la presente traducción, *Vestido de Noiva*, estrenada en 1943, fue "a milestone for the Brazilian stage, for playwriting, for mise en scène (directed by Polish émigré Ziembinski), and for set design (conceived by painter Santa Rosa)" (12). La siguiente, *Toda nudez será castigada* (1965), fue dirigida por Ziembinski. Magaldi la caracteriza como una "obsession, since the various characters are painfully obsessive. Closely related to the inhabitants of Strinberg's inferno, they recapitulate and expiate the passions of Nelson's previous works" (27).

Censurada en 1948, debuta en 1954 *Senhora dos Afogados*, cuyos lineamientos con la tragedia griega de Esquilo, *La Orestíada*, según el maestro citado, están más cercanos al modelo de O'Neill, *Mourning Becomes Electra*. El monólogo *Valsa No 6* (1951) explora el subconsciente de una adolescente, Sonia, muerta de una cuchillada. La última pieza de la selección, *A Falecida*, representada en 1953, encuentra al dramaturgo, según Magaldi, in "yet a new direction, a synthesis of the psychological and mythic phases" (18). El mismo Nelson la clasificó, conjuntamente con *Boca de ouro y Beijo no Asfalto*, como tragedias "cariocas," es decir, de Río de Janeiro. En buenas cuentas, es la visión de mundo de Rodrigues en los suburbios de Río.

A estas alturas el lector se preguntará, ¿y este desfase de fechas en los dramas obedece a alguna razón? Sí, a la sinrazón, o como dice Joffre Rodrigues, "Pure chance. Happenstance. An intuitive choice." Para los aficionados al cine, vale recordar que Leon Hirzschman (sic) dirigió la versión de *A Falecida* (1965), producida por Joffre Rodrigues y gran éxito en el Festival de Venecia, como nos lo asegura este último. Agreguemos que *Boca de Ouro* también fue llevada a la pantalla, por otro director del Cinema Novo, Nelson Pereira dos Santos, en 1962. Finalmente el traductor nos asegura, con cierta pequeña duda, que los otros doce dramas de su padre serán pronto publicados en inglés. Excelente trabajo de amor y dedicación el que tenemos a nuestra disposición. Recomendarlo es un deber de buen ciudadano en el mundo de las letras y del arte escénico.

*Pedro Bravo-Elizondo*  
*Wichita State University*

**Schmidhuber de la Mora, Guillermo.** *El ojo teatral (19 lecturas ociosas)*. Guanajuato: Ediciones La Rana, 1998: 330 p.

*El ojo teatral (19 lecturas ociosas)* is a collection of nineteen critical and theoretical pieces by the Mexican playwright, Guillermo Schmidhuber de la Mora. They include conference papers, published articles, thoughts on what it means to write plays, with suggestions about approaches, and a couple of papers written apparently for graduate courses. They are grouped into five sections based on theme. The first section, called "Dramaturgia," lays out Schmidhuber's ideas about how a drama comes together, with emphasis on the nature of time in the theatre – its repetitive nature and the control a

dramatist exerts. Taken together, the information forms the beginnings of what could be an outline for a playwriting course. In the second section, Schmidhuber describes his discovery of a new play by Sor Juana, *La segunda Celestina*. This section would be of particular interest to those who study Sor Juana and those who contemplate going in search of lost manuscripts.

The next three sections focus on twentieth-century Mexican theatre, Spanish-American theatre, and Spanish theatre, respectively. The most extensive section is the one on Mexico. Some of the pieces focus on specific writers – Francisco Navarro, José Gorostiza, Elena Garro (including letters she wrote to Schmidhuber), Bustillo Oro, Magdaleno, Usigli, and Villaurrutia. Others give a general, historical overview of twentieth-century Mexican theatre, including theatre in “la provincia.” The three Spanish-American essays provide a general view, a focus on plays about Columbus, and comments on modernism in the theatre. The final section – the two graduate papers – talks about Moratín and about Zorrilla’s process of writing *El puño del godo*.

Most of the pieces are relatively short and do not deal with their subject in much detail. Most of them are not typical critical essays, either; rather they provide a kind of inside look from the process side of the plays. The information about the Sor Juana play, the comments on Mexico’s Nueva Dramaturgia, and the discussion of the Columbus plays are useful, but the unique feature of the book is critical writing from the perspective of a playwright. That point of view from the other side provides the interesting insights that underlie this collection of essays.

Ronald D. Burgess  
Gettysburg College

**Pellettieri, Osvaldo y Roger Mirza, ed. *Florencio Sánchez. Entre las dos orillas*. Buenos Aires: Galerna, 1998: 166 p.**

Este noveno volumen de los Cuadernos del GETEA (Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires) está dedicado al estudio de Florencio Sánchez. Sus editores, Osvaldo Pellettieri y Roger Mirza, han reunido en ocho trabajos realizados por cuatro investigadores argentinos y

cuatro uruguayos, diversas aproximaciones a la obra de este dramaturgo considerado precursor del teatro rioplatense.

El libro consta de dos prólogos. El “Prólogo argentino,” a cargo de Pellettieri, informa sobre el contenido de los trabajos hechos por los especialistas argentinos y el suyo propio, mientras que en el “Prólogo uruguayo” Mirza señala las dificultades que implica la ubicación de Sánchez en relación a la evolución del teatro en el Río de la Plata a comienzos del siglo XX, el proceso de fundación del teatro uruguayo, como así también la canonización de Sánchez como autor rioplatense al ser incluido en los programas y textos de enseñanza secundaria y universitaria de ambos países. Luego hace referencia a los artículos que integran la “visión uruguaya” del autor de *Barranca abajo*.

Osvaldo Pellettieri, en “Florencio Sánchez en su época. Sus opciones teatrales,” estudia a Sánchez desde el sistema teatral argentino, y para ello analiza algunas peculiaridades del momento teatral previo y contemporáneo al autor, el aporte de su textualidad, y su originalidad con relación a los modelos populares contemporáneos y del pasado teatral rioplatense. Según Pellettieri, “Florencio y su teatro fueron la resultante del reclamo ideológico de ‘entrada al mundo’ de nuestro teatro, la ‘aceptación’ de la inmigración y la canonización de la incipiente clase media y sus gustos” (48). Y más adelante afirma: “Sánchez sigue siendo para nosotros –junto a Armando Discépolo – el autor dramáticamente más enjundioso de todos los tiempos en el Río de la Plata” (49). “Nuevamente Florencio Sánchez. Una mirada,” de Noé Jitrik, propone una nueva lectura de su teatro a través del análisis de las imágenes que aparecen en sus obras, y de las que se desprenden dos temas de distinto carácter: “uno relacionado con la estructura de las piezas, el de los finales, otro con la esfera del autor, el del oficio” (57). Gabriela Braselli, en “Florencio Sánchez en la escena nacional: 1900-1910,” ubica al dramaturgo en el contexto teatral uruguayo de principios de siglo, indica la repercusión en Montevideo de los estrenos de sus obras en Buenos Aires, y la reaparición de Sánchez en los escenarios uruguayos en 1908 debido a la creación de la Compañía de Dramas Nacionales de Enrique Arellano. En “Florencio Sánchez frente a la estructura teatral ibseniana,” Jorge Dubatti apunta que “el análisis de los vínculos del teatro de Florencio Sánchez con el de Henrik Ibsen ha generado posiciones contradictorias entre los investigadores” (86) y sostiene que “la confrontación comparatista de las piezas de Ibsen y las de Sánchez demuestra que la poética del autor de *Barranca abajo* se vincula más estrechamente con la de los herederos europeos de Ibsen que con la textualidad

ibseniana en sí misma” (88). “Florencio Sánchez y Uruguay: una relación crítica,” de Pablo Rocca, refiere a la importancia de la etapa uruguaya del dramaturgo desde su nacimiento en 1875 hasta su radicación en Argentina hacia fines del siglo, ya que de esa etapa sobrevivieron en el teatro maduro del autor “la crítica a la partidocracia y los ‘politiqueros’ urbanos,” “el tema del caudillo, las guerras civiles y las huestes campesinas que lo siguen” y “los problemas sociales de las clases populares ciudadanas” (102). Emilio Irigoyen, en “Emergencia y configuración de un logos. El impacto de Sánchez en el entorno intelectual del novecientos,” estudia la recepción en Uruguay de su teatro y la evolución de la crítica hacia la consagración de sus textos. “Florencio Sánchez y la recepción de sus obras” de Susana Cazap muestra la legitimación de Sánchez como autor teatral por parte de la crítica bonaerense no sólo en los comentarios previos a *M’hijo el doctor* sino en los posteriores, y ofrece una cronología de las puestas y reestrenos a lo largo del siglo (1903-1994). Rafael Mandressi, en “Sánchez didascálico. Apuntes sobre el paratexto teatral en la obra de Florencio Sánchez”, distingue tres tipos de “paratextos” (según la terminología de Thomasseau) de los que se vale para desarrollar su estudio. Entre las conclusiones, subraya “el interés de colonizar el baldío paratextual y reafirmar la necesidad del eclecticismo metodológico que reclama esa tarea” (161).

*Florencio Sánchez. Entre las dos orillas* es un valioso aporte al estudio de este dramaturgo, pues lo sitúa dentro de las problemáticas que se plantea la crítica contemporánea. En este sentido, se trata de una relectura del autor de *La gringa* empleando nuevas metodologías, cuestión indispensable si la crítica académica pretende seguir teniendo relevancia, sobre todo cuando aborda autores fundamentales de indudable protagonismo en la afirmación de un teatro latinoamericano.

Miguel Angel Giella  
Carleton University

**Pavlovsky, Eduardo. *Teatro completo I*. Estudio preliminar y ed. Jorge Dubatti. Buenos Aires: Editorial Atuel, 1997: 224 p.**

Con este volumen se inicia la publicación del teatro completo del dramaturgo argentino Eduardo Pavlovsky. Si bien casi todos los textos pavlovskianos han sido editados, muchos han aparecido en ediciones sueltas,

así que el presente proyecto de recopilar y reeditar los textos en un mínimo de tomos es bien merecido. No es menos meritorio el estudio preliminar que acompaña los textos, a cargo de Jorge Dubatti, crítico argentino quien tal vez más se ha empeñado en difundir en los últimos años no sólo los textos sino el pensamiento del mismo Pavlovsky. Además de la presente edición, varios reportajes y artículos, Dubatti llevó a cabo *La ética del cuerpo* (Ediciones Babilonia, 1994), una serie de conversaciones con Pavlovsky en las cuales se reúne una cantidad de información sobre la vida y obra del autor.

El presente tomo incluye siete textos de Pavlovsky, todos escritos en las últimas dos décadas: *Cámara lenta* (1981), *Potestad* (1985), *Pablo* (1987), *Paso de dos* (1989), *El bocón* (1995), *Rojos globos rojos* (versión 1996), y *Poroto* (1996). Además de constituir una muestra de la producción más reciente del dramaturgo argentino, la selección pone de realce uno de los desafíos para cualquier estudioso del teatro de Pavlovsky, el de la transformación que experimentan sus textos entre la versión escrita y la puesta en escena original, en la cual suele intervenir el mismo autor como actor protagónico. Este volumen provee, por ejemplo, una nueva versión de *Rojos globos rojos*, resultado de una desgrabación de una función de la pieza dada en Buenos Aires en 1996. Ahora tendremos a la mano tres versiones de *Rojos globos rojos*: el texto en el cual se inspiró (*El cardenal*, 1991), el de 1994 y el presente. Y no es la primera vez que un texto de Pavlovsky se conserva como guión espectacular – pensemos en la edición de *Potestad*, de 1987, que también se incluye en el presente volumen. Este último, junto con *Cámara lenta*, *Pablo* y *Paso de dos*, le resultará texto conocido al lector del teatro argentino, y por eso nos limitaremos aquí a comentar las tres obras quizás menos conocidas. *Rojos globos rojos*, *El bocón* y *Poroto* reflejan igualmente las últimas tendencias en la dramaturgia de Pavlovsky: son textos de voces – en palabras del autor, un teatro del balbuceo y del aullido –, textos casi desprovistos de acotaciones, elemento que posibilita la “multiplicación del texto,” dejando que la puesta sea imaginada de múltiples maneras. A través de los muchos “microdetalles,” estos tres textos se enfocan en la producción de subjetividad, en la creación de espacios de resistencia donde los supuestamente fracasados – el Cardenal, el Bocón y Poroto – pueden predicar su nueva filosofía.

En ambas versiones de *Rojos globos rojos*, el Cardenal del texto epónimo ha dejado de ser, en palabras del mismo Pavlovsky, “mezcla de pastor protestante y sexólogo” para transformarse en viejo actor popular.

Ahora no se encuentra rodeado de dos enanos sino de dos bailarinas tailandesas cuarentonas, los tres trabajando en un teatrillo perdido en alguna zona de la Provincia de Buenos Aires. La nueva versión exhibe varios cambios que apuntan a una relación más estrecha entre el actor/autor y su público. Bien que mínimas están incluidas varias acotaciones que documentan la puesta en escena original y los múltiples diálogos del Cardenal no sólo con las hermanas Popi y su viejo amigo ausente (el Cholo) sino también con algunos espectadores. Entre referencias más locales (e.g., a directores y actores argentinos) y un lenguaje cada vez más coloquial e íntimo, junto con una fuerte dosis de ironía y autocrítica (e.g., “somos tan austeros nosotros, tan lindo es ser porteño.... Por eso nos quieren tanto, en Latinoamérica nos quieren todos...” [95]), queda claro que el destinatario de *Rojos globos rojos* ha devenido más argentino y explícitamente porteño.

*El bocón*, obra en un acto no estrenada aún, se lee como un solo monólogo extenso (si bien dividido entre primera y tercera persona) de otro fracasado que busca darles un sentido existencial a los golpes cotidianos, tanto los recibidos como los devueltos, y todos compartidos: “...preferentemente hubiera deseado que su permanente desesperación se debiera a su cuerpo maltratado en su parte menos periférica que el suponer que esa angustia abismal fuera un estado independiente de sus dolores” (125).

*Poroto* se estrenó el año pasado en Buenos Aires bajo la dirección de Norman Briski y con las actuaciones de Pavlovsky, Susy Evans, Elvira Onetto y el mismo Briski. El texto aquí recopilado es una narración que funciona como base de ensayo. Relata en tercera persona (en la puesta de Briski es un mozo de café el que narra la historia) el “encuentro-contienda-partida” que ocurre después de veinte años entre Poroto y Leo, su viejo amigo y excompañero en la militancia.

Los siete textos van precedidos por un estudio del editor en el cual presenta “una introducción a la biografía, el pensamiento y el teatro de Pavlovsky” (7). Dubatti destaca cuatro sucesivas concepciones estéticas en la dramaturgia del autor: una “nueva estética” de la vanguardia absurdista de la década del 60; un realismo político “revolucionario” en los 70; la “estética de la multiplicidad” de la década del 80; y por fin la noción actual de una “resistencia cultural.” (Para Dubatti, las cuatro estéticas serían ejemplificadas en el corpus pavlovskiano por *La espera trágica*, *El señor Galíndez*, *Paso de dos* y *Rojos globos rojos*, respectivamente.) El estudio concluye con una bibliografía bastante completa de las obras y escritos de y sobre el autor. Este volumen marca el inicio de una serie importante y esperada desde hace

tiempo además de constituir un aporte sumamente valioso a la historia teatral argentina. Quedamos a la expectativa de futuros tomos.

*Jean Graham-Jones*  
*The Florida State University*

**Najera, Rick. *The Pain of the Macho and Other Plays*. Houston: Arte Publico, 1997: 151 p.**

Rick Najera's volume is an eclectic trio of theatre pieces that demonstrate the author's ability to write comic monologues for one actor (*The Pain of the Macho*), monologues for male and female actors (*Latinologues*), and a full-length realistic play (*A Quiet Love*). Each of these pieces has been successfully produced and each deserves to be read and produced wherever possible. Najera was a founding member of the Latino comedy quartet, Latins Anonymous, and later left that group to write for television and to write and perform his *Pain of the Macho*. He has also directed and performed in *Latinologues*. Because of his personal experiences in Tinseltown, the vicissitudes of Hollywood loom large in the background of all of the pieces in this volume.

In *The Pain of the Macho*, Najera takes a politically incorrect look at Latino machos, sometimes sympathetically, often critically. All of the characters are played by one person, and thus this piece demands a versatile comic actor. The first macho is Alejandro, the busboy, who frames the piece. Alejandro gets captured by (invisible) feminists and has to sweet talk his way out of being assassinated. Then there is Slow Guy, the glue-sniffing Hollywood extra. We meet Desi Arnaz and even a drag character, Miss East L.A., as well as an aging, sexually frustrated Chicano Studies professor. Underlying the ethnic humor is a political critique, an awareness of the problems both citizens and undocumented Latinos face in this society, especially during then Governor Pete Wilson's tenure in California. Alejandro's final monologue is a touching eulogy to one of his co-workers who was killed while attempting to cross the freeway at the border.

In *Latinologues*, Najera writes for an ensemble of male and female performers. In his preface to this piece, Najera explains that he has the characters speak in monologues "because that is the feeling among Latinos today. We are shipwrecked and alone in defining ourselves in a changing



world; unable to dialogue, to be heard.” Najera opens the piece with “Mexican Moses,” a delightful parody who serves as leitmotif for the collection of characters we meet. These people share their Latin-ness, but each has different goals and frustrations. All of the characters are familiar, from the Hollywood producer, to the “Typical Latina Mother,” to a phony Chicano student activist. As in the first piece, Cubans and Argentines seem to get the brunt of Najera’s comic darts, but no group is safe and stereotypes abound.

*The Pain of the Macho* and *Latinologues* both demonstrate Najera’s skill at capturing the essence of Latina/o stereotypes, turning these around and making the audience think about what they have just seen. They are sometimes troublesome and usually provocative. In *A Quiet Love*, Najera goes beyond the monologue form and proves that he can also write plays. This is his first produced and published play, a realistic domestic drama he was commissioned to write for the San Diego Repertory Theatre as a son of San Diego. Like many of his monologues, the playwright prefaces *A Quiet Love* with the notice that all the characters are loosely based on his family members, but that “The dialogue is fictional.” The semi-autobiographical play was premiered in San Diego in 1997, with Najera as the central character.

Najera’s father had recently passed away, a victim of cancer, and the play is ultimately a tribute to the man, his wife and to their “quiet love” for one another and for their children. In a fascinating and unusual type of meta-theatre, in the San Diego production, which I saw, Najera played himself. He played his character, also named Rick, who has returned to San Diego from Hollywood, because he has been commissioned to write a play about his family. Watching the playwright playing himself, talking about the play he was writing, while watching the result of that labor, was irony piled upon irony. When one of the characters says to him “Don’t put that in your play,” and we have just witnessed what “that” was, the idea of meta-theatre is taken to another level.

*A Quiet Love* is one of the few plays written by a Chicana or Chicano that presents us with a father figure who is a good man, a hard-working and loving father and husband. Najera was still grieving when he wrote the play and it is clear that his intentions are to honor his father. Certainly, the family has its dysfunctions, and these are revealed through the older brother, who is a Vietnam veteran suffering from post-traumatic stress and cannot hold a job, as well as in Aunt Sophie. Sophie is a Mexican American who believes that “those illegals” should all be sent back to Mexico. It is important to recall that this play was written shortly after the passage of California’s

Proposition 187, a (still contested) law to deny any public services to undocumented aliens. The Aunt Sophie character is based on reality, for some Latina/os voted for Prop. 187, and she is a reminder of that fact. She is also humorous in her ignorant attitudes.

*A Quiet Love* is a memory play, a nostalgic family drama told through the interviews that Rick conducts with his dying father as well as with other characters, and through their interactions in the Najera home. Exposition is also revealed through flashbacks and slides of family photos marking important events in the family's, and, by extension all Chicanos' past history. This play gives the Mechicanas and Mechicanos a *place* in the history of this country, not as Hollywood stereotypes, but as honest, hard-working people who fought in all the wars with a faith in the country they helped to build and, yes, with a "quiet love." That love is no longer quiet because Najera has declared his love sincerely and openly, although that, he assured us in the first piece, is not a very macho thing to do.

*Jorge Huerta*

*University of California, San Diego*

**Pellettieri, Osvaldo, ed. *El teatro y su crítica*. Buenos Aires: Galerna, 1998: 296 p.**

A selection of papers read at the V Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino (1996) sponsored by GETEA, this collection of 27 essays is necessarily eclectic. One supposes that it will be criticized precisely for its lack of coherence to a single theme or approach. Nonetheless, in the introduction, which includes a brief overview of advances in theatre studies in recent years, Pellettieri notes that today's criticism focuses less on theatre as "testimonio social" and looks more at theatre in terms of audience reception/comprehension, thus giving theatre studies a distinctly historical-theoretical perspective. Indeed, the majority of the articles do focus on history in one way or another.

In addition to the Introduction and a "Diálogo de apertura" (an interview with Griselda Gambaro), the volume is divided into six sections. In the first, "Teoría teatral," Rosa examines the use of the body in Arlt, Hidalgo looks at intercultural theatre and its use of anthropology, and Villegas discusses the ever-changing approaches to theatre study and their legitimization, while Dubatti considers translation in theatre in both the

linguistic and the adaptive senses, and finally de la Torre reviews his personal experiences in various theatrical environments. The second section, "Teatro latinoamericano," has a decidedly historical bent. Brizuela analyzes the relationship between history and theatre in Chocrón's *Simón*, Bixler examines the postmodernist use of history in Berman, Mirza focuses on the diversity of Uruguayan theatre in the 1990s, Woodyard studies the use of historical figure Luis de Carvajal in plays by Kaufmann and Berman, Hurtado examines memory and life stories in four Chilean plays, and Foster studies bilingualism, biculturalism and the border motif in Gómez-Peña. The third section, "Teatro iberoamericano," is a single paper by Salerno on the don Juan theme. In the longest section, "Teatro en Buenos Aires," Pellettieri addresses the issues of modernity and postmodernity, Giella studies the question of semantic codes in Gambaro's *Es necesario entender un poco*, Trastoy examines the use of monologue in Veronese, and Sikora examines plays by Cossa and Rovner that revalorize the *sainete* form. The remaining articles of this section focus on earlier playwrights or works: Diago traces the passage of Spanish dramatist Jardiel through Buenos Aires in the 1930s, Arlt provides an intertextual study of Marechal's *Antígona Vélez*, Rodríguez examines the use of the Facundo figure, Fernández Frade discusses the political review at the end of the 1800s as a response to sociopolitical demographics, Mogliani studies "nativismo" in Ponferrada, and Montoya reexamines *Saverio el cruel* in terms of the context of representation. "Teatro en las provincias argentinas" includes articles by Navarrete on the use of the Antigone figure in a Mendozaan adaptation of Spanish author Bergamín, and by Frega on a group production in Córdoba of *Matan a Roberto Arlt*. The final section, "Teatro: su interrelación con otras artes," has articles by Sagasetta, López Anaya, and Zayas de Lima, all of which, as the title suggests, look at how theatre incorporates other art forms. This eminently readable and fascinating collection represents yet another valuable contribution to theatre criticism by the Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano.

*Sharon Magnarelli*  
*Quinnipiac College*

**Larson, Catherine and Margarita Vargas, ed. *Latin American Women Dramatists. Theater, Texts, and Theories*. Bloomington: Indiana UP, 1998: 277 p.**

Long-time readers of the *LATR*'s book review section will have noticed the increasing number of studies of Latin American theatre being published by important university presses in the United States. This long-overdue recognition of our important academic field of study owes much to the editor of this journal, who, along with Leon Lyday, led the way in 1976 with the publication of *Dramatists in Revolt. The New Latin American Theater* (University of Texas Press). It is fitting, then, that the volume under review here should single out George Woodyard for special thanks, noting that almost all of its contributors have been touched personally and professionally by his example. As Larson and Vargas underscore, Woodyard has been instrumental in making Latin American theatre studies the energetic field that it is today. *Latin American Women Dramatists. Theater, Texts, and Theories* is a consequential result of this mentoring and marks another important milestone for being the first such volume published by the Indiana University Press in its cutting-edge series on drama and theatre.

The fifteen critical studies collected here follow a similar format, with an introduction to the playwright and her work as a whole, followed by a more detailed analysis of at least one exemplary playtext. The volume is divided into four parts, which group the essays according to themes, styles and/or concerns: Theatrical Self-Consciousness; Politics; History; and Feminist Positions. These rather broad groupings underscore some of the more salient features of Latin American women playwrights over the past half-century: their commitment to social justice during a long period of political unrest and bloody dictatorships; their move, both personal and artistic, from the private to the public sphere; their demand to be heard not only as commentators on the present but also as guardians of the past and makers of the future (Carla Olson Buck's "Power Plays/Plays of Power: The Theater of Pilar Campesino," Woodyard's "The Tortured Magic of Hebe Serebrisky," Margo Milleret's "Acting Radical: The Dramaturgy of Consuelo de Castro," Diana Taylor's "The Theater of Diana Raznovich and Percepticide in *El desconcierto*," Vicky Unruh's "A Moveable Space: The Problem of Puerto Ricans in Myrna Casa's Theater," Ronald Burgess's "Sabina Berman's Undone Threads," Adam Versényi's "Social Critique and Theatrical Power in the Plays of Isidora Aguirre"); their growing and sometimes contradictory

feminist consciousness (Roselyn Costantino's "Carmen Boulosa's Obligingly Heretic Art: New Challenges for Criticism," Judith Bissett's "Leilah Assunção: Marginal Women and Female Experience," Jacqueline Bixler's "For Women Only?: The Theater of Susana Torres Molina," Myra Gann's "Masculine Space in the Plays of Estela Leñero," Stacy Southerland's "Elusive Dreams, Shattered Illusions: The Theater of Elena Garro"); their continuous search for appropriate and provocative dramatic forms (Becky Boling's "Reenacting Politics: The Theater of Griselda Gambaro," Sharon Magnarelli's "Maruxa Vilalta: *Una voz en el desierto*," Anita Stoll's "Playing a Waiting Game: The Theater of Mariela Romero"). The four groupings, however, are not exclusionary, as all the essays inevitably overlap them, underscoring common threads that unite these dramatists.

The dramatic text takes center stage in most of the essays, set within the opus of the individual playwright, or the social and political times of its writing. Boling's essay does a particularly good job of this, giving a quite complete picture of where and how *Antígona furiosa* fits into Gambaro's writing as a specifically Argentine dramatist. The pieces by Milleret, Bissett, and Versényi are especially thorough in their introductions to their playwrights' work overall and where it belongs inside the frame of their national stage. Taylor's essay on Raznovich stands out for focusing *El desconcierto* within the heady times of Teatro Abierto, while Costantino's study is keen to place Boulosa's theatre in the maelstrom of sexual, political, and economic politics in a postmodern Mexico.

As this collection clearly shows, the study of Latin American women dramatists is sophisticated and aware of the most significant work in recent literary and cultural theory. Names such as Keir Elam, Luce Irigaray, Judith Butler, Sue-Ellen Case, Theodor Adorno, Nancy Chodorow, Jill Dolan, Toril Moi, Linda Hutcheon, and Michel Foucault appear often in the bibliographies following each essay. Readings of such diverse theorists are like palimpsests for the critic Magnarelli in her very perceptive study of textuality, performance, and specularity in Vilalta's telling of the life of St. Jerome, for Stoll in her exploration of gamesplaying and ritual, for Unruh in her compelling premise that the fluid theatrical spaces in Casas's theatre are intimately connected to Puerto Rico's hybrid identity, for Bixler in her excellent analysis of gender bending and deconstruction, and for Woodyard's illuminating comments on the little-known but brilliant theatre of Argentina's Serebrisky. Taylor's essay in particular shines for its tight weaving of gender and cultural theories to posit significant questions about the framing of the

feminine in Argentine art, society, and politics. Taylor's essay is also the only one that is strongly feminist in nature. This may well be because of her chosen playwright's militant feminism, but still, it is interesting to note how little feminism informs the content and critical/theoretical stance of these essays. While it is noted on various occasions that some of these playwrights, such as Boulosa, Assunção, and most notably, Garro, reject the term and sometimes even the tenets of feminism, there is a lack of theorizing as to why this might be, how it might be more fully explained by giving added attention to these dramatists as specifically *Latin American* women shaped by their class, religion, ethnicity, and sexual preferences.

While the analyses of individual playtexts take into account their performability, there is little reference to these playtexts in performance or to their stage history. Evaluations are often based on the scholar's individual reading of the texts, sometimes (but perhaps not often enough) backed up by commentary from critics in the playwright's country. Perhaps this accounts for some of the dramatists being given more prominence here than they are at home, or for singling out minor plays at the expense of more successful ones by recognized dramatists. This notwithstanding, *Latin American Women Dramatists: Theater, Texts, and Theories* is a most significant volume. It will surely prove a necessary resource for those of us already familiar with the subject and a very exciting introduction for those who are not.

*Kirsten F. Nigro*  
*University of Cincinnati*

**Pellarolo, Silvia. *Sainete criollo/democracia/representación: El caso de Nemesio Trejo*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1997: 237 p.**

A valuable addition to late nineteenth and early twentieth century theatre history, Pellarolo reviews conflicting accounts of the origins of the *sainete criollo* and the literature on the cultural and theatre movements associated with the construction of the modern Argentine *polis* and the emergence of the Radical Party as a representative of the urban working class. She also reconciles this literature quite effectively with her own approach, which is influenced by the transculturation theories of Fernando Ortiz, Angel Rama, and Néstor García Canclini.

Pellarolo argues in favor of the democratic possibilities of a number of institutions in Argentina from the 1880s to the early 1920s, from the Radical Party to the carnival, the variety theatre, and the most popular dramatic genres. She presents the parallel growth of the Radicals and the theatre as key players in the process of liberal democratization. The mushrooming of a proletarian class, particularly in Buenos Aires, fueled the meteoric rise of actors, playwrights, and impresarios working the *género chico*, the *zarzuela*, and the comic revue. And, while the theatre gave voice to the new socioeconomic classes and served as a safety valve for much of the aggressive impatience that was the counterpart of the energy they brought to their backbreaking work, a political party grew also, to integrate those working masses within the bounds of civic participation and with the prospect of personal benefit.

Pellarolo describes this symbiosis of social and cultural forces mainly in the first two chapters, with the second half of the book devoted to the playwright Nemesio Trejo (1862-1916). Trejo began as a *payador* in the tradition of the *gaucho* poets and became an important contributor to the genre that captured the conflicts and the *zeitgeist* of his changing metropolis – the *sainete* was the symbolic crucible that mirrored the resolution of ethnic promiscuity in the civic sphere. Trejo was a cultural activist, a defender of the rights of theatre workers and dramatists, and a promoter of Argentine theatre. He was co-founder of the forerunners of today's Argentores (Argentine Association of Artists and Writers), the first in 1895, the second in 1901, both fierce watchdogs of authors' performance and copy rights, including those of Spanish playwrights. Trejo is an important figure in the first generation of Argentine writers and artists to be conscious of the power that stemmed from the popularity of the commercial theatre and of the need to maintain a steady flow of productions for the wide spectrum of audiences that filled the theatres.

The four chapters are framed by a conceptual prologue and a conclusion that attempts to establish a parallel between the transitional and hybrid urban culture of the River Plate region at the turn of the last century and the culture of Southern California and other areas similarly affected by massive immigration. This last part is the most obviously original element of the book. Pellarolo has worked closely with her sources and with the texts of Trejo's plays, offering insights that help place them in the continuum of Argentine theatre and even in the context of Hispanic theatres elsewhere. This study should prove especially useful as a model for students interested in correlating the development of individual artists and dramatic movements

with that of their society, particularly in the case of artists whose work is as clearly rooted as Trejo's in the cultural soil of their nation and whose sense of justice bonds them irrevocably to their social and political environment.

*Judith A. Weiss*

*Mount Allison University*

**Pellettieri, Osvaldo, ed. *Inmigración italiana y teatro argentino*. Buenos Aires: Galerna, 1999: 145 p.**

*Inmigración italiana y teatro argentino* es una publicación llena de aciertos. El primero, la elección de un tema como la inmigración, es más que pertinente en estos momentos en que millones de personas continúan sufriendo desplazamientos, dentro del propio país y fuera de él. Estos seres portan un trágico sino, el permanente dolor del desarraigo que debe convivir con la impotencia de superar el rechazo (consciente o inconsciente, expreso o solapado de la comunidad que los recibe). A pesar de haber formado un grupo fundamental en la construcción de nuestra nación, el inmigrante italiano no ha sido, al menos en su relación con el arte teatral argentino, estudiado de manera exhaustiva.

El segundo acierto es la elección de los investigadores, que al margen de las diferencias generacionales, coinciden en trabajar con rigurosidad científica notable. El tercer punto a destacar es la elección de su tapa. Desde la elección de la foto, que no corresponde al mundo de la ficción sino a la inmigración real, conduce la mirada del lector hacia el eje del tema analizado: la presencia de esos seres desgarrados sentados en el Hotel de Inmigrantes en largos bancos, esperando. Y la elección del color, un marrón simbólico tanto de la entrañable tierra perdida como de la nueva tierra prometida.

Los nueve trabajos que integran este libro nos llevan a reflexionar sobre el rol protagónico que cumplieron los inmigrantes italianos en la construcción de nuestra Nación, pero también nos invitan a una relectura de las significativas obras estrenadas y publicadas entre 1884 y 1990, con especial énfasis en las dadas a conocer entre 1884 y 1930. En la introducción titulada "La inmigración italiana: entre el teatro y la realidad," Osvaldo Pellettieri, editor de esta publicación, además de señalar los objetivos de la misma, ofrece un panorama breve y claro de los contenidos y propuestas de



cada capítulo. Por ello, en lugar de resumir cada trabajo, prefiero reflexionar sobre un tema mencionado en ellos: la relación lenguaje e inmigración.

Martín Rodríguez en “El inmigrante italiano y la gauchesca,” reconoce como una constante significativa “la caricatura, la deconstrucción de la lengua del otro [...] para marcar la diferencia y producir el efecto cómico” (18). Esa lengua deformada no está presentada tanto para marcar su identidad o su lugar de origen, sino para hacer resaltar su situación de extranjero, su no-pertenencia a este país. Los desencuentros lingüísticos revelan en su plano verbal los desencuentros que entre criollos e italianos existen en el plano de las acciones y de los valores. En la primera etapa del nativismo, el inmigrante no está unido a la imagen de modernidad y progreso; es el extranjero, que permanentemente exhibe su calidad de no-pertenencia, su español precario de “bárbaro.” Por ello, señala Laura Mogliani, en las obras nativistas, los inmigrantes italianos no sólo ocupan un lugar periférico en el desarrollo de la acción, sino que se intensifica su comicidad “tanto a nivel gestual” como “a nivel verbal.” Según Mogliani, “los idiolectos de los inmigrantes tienen una primera función de diferenciar a los personajes criollos de los que no lo son” (37) y es “su ineficiente conocimiento de las faenas rurales y de la lengua criolla” lo que manifiesta “su inadecuación al medio nativo” (39).

En “La antinomia inmigrante/criollo en el teatro de tesis social,” Alicia Aisenberg y María de los Angeles Sanz analizan una serie de obras que presentan al italiano como arquetipo tanto del trabajador como del dirigente obrero. Allí se verifica cómo las antinomias tienden a disolverse. Estas obras que “percibían la posibilidad de asimilación social del inmigrante italiano” (51) hacen hablar a los inmigrantes una lengua a veces híbrida, a veces mimética a la de origen, pero nunca parodiada, y a sus descendientes “un lenguaje neutro o [...] ligeramente acriollado” (55). Ana Laura Lusnich y Armida Córdoba observan un conjunto de particularidades en la “presencia y funcionalidad del inmigrante italiano en la obra de Florencio Sánchez.” Las nueve obras estudiadas revelan cómo se oscila entre una visión neutral y una visión positiva, perspectiva reforzada por la recíproca mezcla de lenguas, lo cual “pone en evidencia la existencia de relaciones regulares entre dos comunidades históricamente emparentadas” (75).

Al referirse a *Babilonia*, Osvaldo Pellettieri destaca entre las novedades ideológicas que aporta Discépolo a la “intensificación y adensamiento del cocoliche escénico,” forma lingüística que no se corresponde con el habla real de los italianos del 30 y que debe ser entendida

como una convención ideológica y estética relacionada “con la búsqueda de una opacidad semántica que coadyuva a mostrar la imposibilidad de comunicarse de los personajes” (90). Para entender la figura del inmigrante italiano en la comedia asainetada, Marina Sikora destaca la importancia del desarrollo de las diferentes funciones que en ella cumple el lenguaje, lo que permite verificar cómo “la oposición entre criollos e italianos que ya se observaba en la primera versión del sainete, dejando mal parados a los últimos, comienza a revertirse” (100).

Este proceso es también analizado por Mirta Arlt en su artículo “El inmigrante italiano en la comedia blanca de los años veinte y treinta.” Los textos que esta investigadora incluye revelan cómo a una visión del gringo triunfador claramente se le corresponde un lenguaje en que la morfología y sintaxis es española, sólo contaminada por la pronunciación de ciertas palatales y la alteración del timbre de algunas vocales: “el gringo ya no está sometido a ninguna exageración caricaturesca gestual ni verbal” (117). María Esther Badín ve en el inmigrante italiano un símbolo que se transfigura pero que permanece. Pero más que la extrañeza del lenguaje del italiano le interesa mostrar al porteño que debe también vivir “su ‘extanjerismo’ en una historia confusa que hacía tambalear su identidad, el respeto, los valores, en el dudoso desafío de seguir persiguiendo sueños perdidos” (134). La lengua del inmigrante, en cambio, permanece aquí legitimada en la propia escritura y en el propio discurso de la investigadora.

Hasta aquí hemos visto a los personajes hablando, tratando de comunicarse con mayor o menor éxito, manteniendo su propia lengua o adaptándose al español. El espectador intuía que del uso de la lengua, de la posibilidad de comunicarse dependía el situarse adecuadamente en el campo social. Diferente va a ser la relación lengua e inmigración tal como aparece en el teatro de Roberto Cossa. Por ello Beatriz Trastoy acertadamente lo califica como “el revés de la trama.” Nos hallamos ante *Gris de ausencia*, donde el doble proceso de desarraigo conduce a una duplicación de lo trágico a quienes “se aferran obstinadamente al idioma de la infancia, a los gestos cotidianos [...] fuera de contexto, se tornan absurdos” (141), y lo que queda son los recuerdos, sólo huellas, signos de la ausencia, y el olvido, una especie de muerte.

Todo proceso histórico ofrece la posibilidad de diferentes abordajes para su comprensión. En el caso puntual de los inmigrantes italianos podemos trabajar con datos demográficos, informaciones periodísticas, lecturas históricas y análisis de leyes. A estos enfoques se le puede sumar otra mirada

---

posible del problema: la de los textos literarios y las manifestaciones escénicas. Muy cerca de las propuestas de la sociocrítica que focaliza su atención en el estatuto de lo social en el texto, este libro muestra, como lo expresa su editor, cuáles son los alcances de un teatro que “se hace cargo de manera explícita de los conflictos sociales y señala el advenimiento de un nuevo público de clase media – formada por los hijos de los inmigrantes – que seguramente no era el resultado de la crisis de la inmigración sino de una muestra de su afirmación económica, ideológica y social y cuya característica más destacada era su avidez por debatir sus orígenes” (82). Creemos que esta avidez continúa aún vigente entre nosotros.

*Perla Zayas de Lima*  
*Buenos Aires*