

Book Reviews

Merlín, Socorro. *Catálogo de la obra de Emilio Carballido. Volumen I (1946-1967)*. Puebla: Tablado Iberoamericano, 2000: 333 p.

El título de este tomo no le hace justicia porque el libro no es un simple catálogo sino más bien una labor de amor. Como dice el editor, Felipe Galván, en la presentación que acompaña el texto, Merlín “aborda la temática carballidesca desde la plataforma del enamoramiento, de la seducción temática” (ix). El libro es el primero de tres tomos, en los que Merlín propone abarcar toda la producción literaria de Carballido. Esta matemática de un tomo para cada dos décadas parece lógica y prudente, porque no sorprendería para nada que el hiperactivo Carballido siguiera escribiendo en el año 2011.

El catálogo obedece a un sistema lógico de fichas, que aparecen en orden cronológico y según el género literario: las obras teatrales van seguidas por la narrativa, guiones, ediciones de libros y artículos periodísticos. Así se cubre una rica y prolífica producción que extiende desde la obra inédita *Los dos mundos de Alberta* (1946) hasta 1967. Este orden cronológico permite apreciar la evolución de Carballido dentro de los distintos géneros literarios y al mismo tiempo la abundancia de su producción. También, a través de los resúmenes que nos ofrece Merlín de cada obra, se puede apreciar la frecuencia con que el maestro vuelve a ciertos temas, como la angustia adolescente, la represión de la mujer y el mundo onírico.

Este tomo complementa, completa y redondea el trabajo que inició Margaret Peden en 1967 con el “Curriculum Operum” que publicó en *Latin American Theatre Review* y que puso al día en 1976 en *Texto Crítico*. En 1985, Tomás Espinosa actualiza el trabajo pionero de Peden en una edición de textos teatrales que incluye *Orinoco*, *Las cartas de Mozart* y *Felicidad*. Pero Merlín va mucho más allá de los esfuerzos de Peden y Espinosa al incluir para cada pieza la fecha y el lugar del estreno, el primer reparto, los premios y los títulos de las traducciones. Además, cada ficha incluye un

resumen bastante completo de la obra, junto con una descripción del contexto ambiental y un comentario en el que la autora ofrece datos anecdóticos junto con su propio punto de vista crítico de la obra.

Además de ofrecernos todo un tesoro de información bibliográfica, el catálogo incluye una presentación de Felipe Galván, co-editor del libro, una introducción de Merlín, un ensayo de la presente y una cantidad de breves testimonios de productores, actores, directores y colegas.

El catálogo no sólo resume dos décadas de una carrera prolífica y brillante, sino también da ganas de conocer más a este joven Carballido. Como dice la autora, una de sus metas al preparar el catálogo era lograr “que los estudiantes de teatro, los directores de escena y los interesados en la producción, leyeran con nuevos ojos estas obras y las valoraran a la luz del siglo XXI” (xxxi). De sumo interés son los resúmenes de los artículos que Carballido publicó durante la primera década, donde comenta estrenos teatrales, murales, películas, música, novelas, salas, parques y otras cosas, todo lo cual da una idea fascinante de la vida cultural del México de los años 40 y 50. Estos artículos presentan a un Carballido poco conocido, muy observador y conocedor de su propio ambiente cultural.

Los que hemos trabajado con las obras de Carballido sabemos lo difícil y frustrante que puede ser ese trabajo. Además de la cantidad y la variedad de su producción, tenemos que bregar con varios obstáculos que incluyen las muchas ediciones agotadas, el buen número de obras que quedan inéditas, y la dificultad de encontrar algunos datos y peor aun, de resolver datos contradictorios. Merlín nos hace un servicio incalculable a los que tratamos de conocer y de saber desde los montes de Virginia y los otros rincones remotos del planeta.

Jacqueline E. Bixler
Virginia Tech

García, Mara L. and Douglass J. Weatherford, ed. *Todo ese fuego: Homenaje a Merlin H. Forster/ All that Fire: Studies in honor of Merlin H. Forster*. Tlaxcala: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1999: 238 p.

Todo ese fuego/All that Fire, edited by Mara L. García and Douglass J. Weatherford, can be enjoyed as a tribute to Merlin Forster, as a personal

history of 40 years of Hispanic literary criticism by some of the most respected critics in the field, and as a clear indication that Forster's contemporaries continue to test the limits of the field, honoring their mentor and friend by playing a part in the vanguard of literary criticism.

Mara L. García sets the stage for this first-rate *festschrift*, which is the result of a conference at Brigham Young University and Park City, Utah, in June 1998, by describing Forster as “una de las más grandes personalidades que ha producido la Academia de la literatura,” a Socrates in the classroom, a man with a desire for knowledge equal to that of Sor Juana. As Vilda Forster notes, Merlin Forster is a descendant of Guadalupe Miranda, the first Mexican consul in El Paso, Texas. This genetic link with Mexico points to an academic genealogy that connects intellectuals from Latin America and the United States. The ties that bind the authors in this collection – to Merlin and to one another – are numerous. A couple of examples: both John W. Kronik and Merlin H. Forster had Luis Leal as a dissertation reader; Forster and Kronik, in turn, were on George Woodyard's dissertation committee. Forster has also served as mentor to many.

The book is divided into three sections. In the first section, “In honor of Merlin Forster or Forty Years of Hispanic Literary Criticism,” Frank Dauster, John Kronik and Luis Leal pay tribute to Merlin Forster. In his essay, “Honoring Merlin: A Life with the Contemporáneos,” Dauster provides useful background information for understanding the *Contemporáneos*, the writers who have played such an important role in Forster's career. From the role of this group of authors in the study of Mexican art and in the production of literary journals, to their artistic innovations and struggles with the Mexican government and press, Dauster underscores the importance of the *Contemporáneos* in Hispanic literature. He also gives the reader insight into the field's past, referring to the “bibliographical vacuum” in which scholars of Latin American literature used to work. In “*Fire and Ice: Four Decades in the Life of a Critic and of Criticism*,” Kronik takes the reader on a journey from Russian formalism to Postmodernism. In addition to tracing forty years of literary criticism, he outlines four areas of Forster's contributions to the field: the avant-garde in Spanish America, Spanish American poetry, his “labors as a bibliographer,” and modern Latin American theatre. In “La crítica de la literatura mexicana en los Estados Unidos anterior a 1940 (Apuntes para una historia),” Luis Leal exposes the glacial progress of criticism of Mexican literature in the United States, from a biography of Sor Juana in the *New York Mirror* in 1823 and the first dissertation to include Mexican novels

one hundred years later at the University of Arizona, to the 1930s, “cuando despierta el interés en la literatura mexicana entre los críticos norteamericanos no académicos.”

In the portion of the book devoted to critical studies of Latin American literature, Jacqueline Bixler brings Mexican politics to center stage in “Pretexts and Anti-PRI Texts: Mexican Theatre of the 90s.” Through a thorough analysis of three recent Mexican plays, Bixler highlights the iconoclastic nature of Mexican political theatre and the “dramatic portrayal of the PRI’s last gasp.” Edward Mullen (“De *Vuelta a Contemporáneos*”) emphasizes the importance of *Contemporáneos*, a journal that influenced literary production and criticism throughout the Americas. In “Teresa de la Parra and the Avant-Gardes: An Equivocal Encounter with Literary Culture,” Vicky Unruh reframes *Las memorias de Mamá Blanca* as vanguard fiction, noting that vanguard texts, while varying greatly in style, “share a radical generic indeterminacy.” Unruh places *Memorias* in the context of other Latin American literature in order not to “mistake art for life” when interpreting de la Parra’s novel. Sandra Cypess, in “The (Academic) Reception of *Un guapo del 900* or Blindness and (Re)Vision,” recounts the relationship between Clara and the doctor in Griselda Gambaro’s *Puesta en claro* to emphasize the “option of liberation” that professors like Forster and Leal leave open for their students. Through a rereading of Eichelbaum’s *Un guapo del 900*, the essay traces a personal liberation that leads to a new appreciation for this play, first read by Cypess in a class with Forster. In “Outside the Lines: Comments on Enrique Buenaventura’s Newly Published *Teatro inédito*,” Leon Lyday examines nineteen plays that have been performed in Colombia but, for the most part, have not reached an international audience. Lyday provides an informative introduction to the theatre of Buenaventura and focuses on three plays: *La trampa*, *Opera bufa*, and *Proyecto piloto*. “The Theatre of Carlos Gorostiza: Space as Dramatic Construct,” by George Woodyard, provides a very useful summary of Gorostiza’s work and goes on to analyze how “restricted space functions as a metaphor for dysfunctional families and by extension the dysfunctional society that Argentina has become.” His analysis of *Los hermanos queridos* and *El patio de atrás* bridges two theatrical patios, both of which confine the characters – and the audience – as they face dialogues of dysfunction. Duane Rhoades’s essay affirms the importance of nineteenth-century theatre, and specifically *melólogos*, for the understanding of the “realidad vivida” of Spain (“El teatro melológico como arma propagandista en España: 1808-1814”). He also presents a useful list of *melólogos* from

1808-1814, all of which treat Spanish politics. Michael Doudoroff presents an interesting portrait of Yolanda Pantin (“Yolanda Pantin: A Retrospective”). He outlines the author’s background, her seven books of poetry, a memoir, two children’s books, and a two-act play, among other publications. Margo Milleret’s “Daughters vs. Mothers on Latin American Stages” proposes (and succeeds) to “chip away at the saintly image of mothers by showing how mothers prepare their daughters to conform to the values and behaviors that society expects of them.” Milleret analyzes four plays, one of which, *Madre nuestra*, presents the possibility of a revision of the mother-daughter relationship. In “Los cuadros narrados en la obra de Agustín Yáñez,” John Brushwood begins with an anecdote on signified or denoted movement in a painting by Degas and goes on to discuss the pictographic quality of Yáñez’s writing, focusing on the “Acto preparatorio” of *Al filo del agua* and “Baralip-ton.” Manuel Medina’s reading of *El triestino James-Joyce Francescoli* (“Imaginando al otro: el deseo y la selva en *El triestino James-Joyce Francescoli*”), which won the 1990 Segunda Bienal de Novela Ecuatoriana, presents this text as neocolonial, based on its 1992 publication date as well as on the fact that in this text Italians – and not Spaniards – act as the conquering force. “Te llamamos Federico,” Alfredo Pavón’s essay on Federico Patán, presents the life and narrative of this Spanish-born author, whom Pavón argues should be included in the “generación del medio siglo,” along with authors like Carballido, Fuentes, Leñero, and Poniatowska. Klaus Müller-Bergh, in “La poesía de Mariano Brull: texto y contexto,” does just what his title promises. He presents the context of the *vanguardia* in Cuba and the Antilles and then includes an analysis of Brull’s poetry in order to highlight the evolution of this writer and diplomat. In “Voces a través de las rejas: otra perspectiva de la vanguardia peruana,” Daniel Reedy underscores the fact that “las múltiples manifestaciones de la vanguardia peruana se desarrollaron en un ambiente que propagaba rígidas medidas de orden interno: control de la prensa, intervención en las universidades, encarcelamientos y destierros.” This essay focuses on the writing of four imprisoned *vanguardistas*: Juan Seoane, Serafín Delmar, Julián Petrovick, and Magda Portal. Jacobo Sefamí’s “Los poetas neobarrocos latinoamericanos y el barroco” treats an anthology, for which Sefamí served as an editor, of 22 poets published in 1996. The author expands the frame through which this diverse group of poets is studied to include the influence of *modernismo* and the *vanguardia*.

The final section, “Merlin H. Forster: The Life of a Critic,” contains Vilda Forster’s touching essay “Regarding Merlin,” as well as Forster’s curriculum vitae – ten packed pages that reveal only a small part of Forster’s contribution to the field of Hispanic literary criticism.

Stuart Day

University of North Carolina – Chapel Hill

El teatro del año 2000. Ed. Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires: Galerna/Fundación Roberto Arlt, 2000: 150 p.

One of the most important features of turn-of-the-century theatre criticism in Argentina has been the work of the Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano under the leadership of Osvaldo Pellettieri at the Universidad de Buenos Aires. This work has, in addition to other activities, meant research seminars, the annual August conference of GETEA, and the publication of selected papers from the annual conference, as well as additional collections built around specialized topics in theatre research.

The current volume is something like a status report of Argentine theatre during the last decade of the twentieth century and an assessment of what the dominant paradigms or systems of that production might be. In addition to essays on specific individuals (dramatists as well as directors and producers), there are essays on particular features of the current Argentine (i.e., porteño) scene. Because of the relative uniqueness of the theatrical enterprise in Argentina, no attempt is made to generalize about Latin American theatre in general. This is, it must be stressed, a volume produced in the context of a considerable reduction in theatrical activity in Argentina, in terms of the number of production venues, as well as reduced production schedules of those remaining venues (which still consist of a healthy mix of state and private, official and alternative spaces).

Pellettieri’s introduction evokes, from the point of view of the theatre, what is very much on the table in all of Argentine culture: the postmodern complex of late capitalist dependency, the deleterious effects of globalization, the enormous influence of U.S. culture, and the steady erosion of a sense of difference between what is Argentine and what is a preferred internationalist model. Pellettieri’s concern over the influence of foreign models – both in

theatre practices and in the critical and theoretical frameworks used to analyze them – is not a recycling of the cultural nationalism of the 1960s. In the case of the latter, there was a significant cultural ideology to defend a transcendent notion of national culture, and one could evoke a complex set of givens as part of the denunciation of perceived threats to national identity. No such ideological platform exists in any significant way in Argentina 2000, and thus resistance to one or another influence must be conducted on as a micro-strategy, which involves the careful demonstration of intellectual inadequacies of the model at issue, on the basis of specific historical and sociopolitical parameters that can be shown to be at work in the text or group of texts, rather than making an appeal to the necessary impertinence of any and all “foreign” models.

What Pellettieri has attempted to do is, then, not only to promote a decidedly intellectual intensive focus on Argentine theatre, but to choose for participation in his projects those scholars whose work he most feels meet the criteria of avoiding the facile reading of texts and theatre practices through the lens of trendy scholarship. There is always the underlying imperative that there must be a sense of the specificity of Argentine history and a sensitivity to the materiality of doing theatre in a country like Argentina. Obviously, such a programmatic approach yields uneven results, but it has been this guiding principle that has contributed to the overall quality of the by-now at least a dozen similar compilations by Pellettieri.

The twelve presentations in this volume are divided as follows: 1) Pellettieri’s introduction; 2) six papers on specific dramatists (particularly those now considered the masters: Cossa, Gambaro, Monti, Pavlovsky); 3) three papers on production programs; 4) a panoramic assessment of theatre criticism in Buenos Aires in the 1990s; and 5) an overview of theatrical productions. All of the papers are informative and scholarly, and the majority are by researchers that have enjoyed over a decade of association with Pellettieri’s project. Like most such compilations, there is no index of names cited, nor is there an integrated bibliography. Compilations such as these would be enormously enhanced were such apparatus to be provided.

David William Foster
Arizona State University

Scipioni, Estela Patricia. *Torturadores, apropiadores y asesinos. El terrorismo de estado en la obra dramática de Eduardo Pavlovsky.* Kassel: Edition Reichenberger, 2000: 362 p.

El libro de Estela Patricia Scipioni estudia el tema del terrorismo de estado en sus distintas manifestaciones – la tortura, la detención/desaparición de personas y la apropiación de niños – en cuatro textos dramáticos del dramaturgo argentino Eduardo Pavlovsky: *El señor Galíndez*, *El señor Laforgue*, *Paso de dos* y *Potestad*. El volumen comienza con una “Introducción” en la cual Scipioni expone la metodología a seguir y el estado actual de la investigación. Le sigue un capítulo dedicado a la “Represión política y terrorismo de estado en la Argentina,” en el que se hace una breve pero acotada síntesis histórica que revela la obstinada presencia de las fuerzas armadas en la vida política del país, y que culmina en la más sangrienta dictadura que soportó Argentina entre 1976 y 1983 durante el llamado “Proceso de Reorganización Nacional.”

El tercer capítulo lleva como título “Política y crítica social en el teatro argentino,” y en él se resume esta corriente del teatro argentino desde sus primeras manifestaciones hasta el siglo XX: “Antecedentes,” “El movimiento de teatro independiente,” “La década de los sesenta. Griselda Gambaro,” “La década de los setenta. Ricardo Monti,” “Teatro Abierto” y “El teatro argentino después del Proceso.”

A partir del cuarto capítulo, se entra de lleno en el estudio de la obra de Eduardo Pavlovsky. Su biografía “está marcada por un singular dualismo – el psicoanálisis y el teatro – que data de sus años de juventud, a mediados de la década de los cincuenta” (79) y que se prolonga hasta nuestros días. Un breve análisis de sus obras estrenadas completa este apartado: “Los sesenta y el intertexto del teatro del absurdo,” “Los setenta y el contexto social y político” y “Desde 1980 hasta la actualidad: rememorar y resistir.”

Cabe destacar el capítulo quinto dedicado a la “Dramaturgia de actor de Eduardo Pavlovsky,” ya que esta particular técnica teatral se refleja en gran parte de las piezas que aquí se analizan. Hacia el final del capítulo, Scipioni adelanta su acercamiento al análisis de los cuatro textos elegidos objeto de su estudio: “realizaremos una lectura de los textos dramáticos teniendo en cuenta su virtualidad performativa. Consideraremos, entonces, el texto primero y el texto secundario con la misma atención, con la intención de reconocer en ambos aquellas informaciones destinadas, directa o

indirectamente, a contribuir a la visualización de la obra, a su proyección en el tiempo y el espacio” (143).

En el capítulo seis: “Los torturadores y asesinos: *El señor Galíndez, El señor Laforgue, Paso de dos,*” y en el siete: “El apropiador: *Potestad,*” se analizan en profundidad este conjunto de obras que indagan en el mundo interior de los verdugos y que, en palabras de Scipioni, “lleva al público a reflexionar sobre la complejidad y relatividad de sus propios sentimientos y convicciones” (320). Una entrevista realizada por la autora a Pavlovsky y una detallada “Bibliografía” completan esta valiosa y esmerada investigación histórico-ideológico-dramática de uno de los más destacados dramaturgos argentinos contemporáneos.

Miguel Angel Giella
Carleton University

Salcedo, Hugo. *Teatro de Frontera 2*. Durango: UJED, Espacio Vacío Editorial, 1999: 204 p.

En *Teatro de Frontera 2*, Hugo Salcedo ultrapasa la frontera física entre México y Estados Unidos para colocar sus obras en esa zona intermedia y virtual del mundo contemporáneo. Con esta nueva colección de cinco obras el autor jalisciense radicado en Tijuana cuestiona lo que significan las fronteras modernas en este nuevo milenio, presentándolas desde muchos ángulos. Salcedo construye la nueva frontera por medio de una historia cíclica en *Bárbara Gandiaga*. Presenta los cruces de las fronteras del abuso, lujuria, incesto y muerte en *El árbol del deseo* y *Asesinato en los parques*. En *La estrella del Norte*, mueve el centro hegemónico del Distrito Federal hacia el Norte, donde al finalizar el siglo XX nace un nuevo rey salvador fronterizo. Al mismo tiempo Selena, la reina de los chicanos y mexicanos fronterizos, logra su “crossover dream” en *Selena la reina del Tex-Mex*.

Bárbara Gandiaga. Crimen y condena en la Misión de Santo Tomás es una obra de índole histórica y con gran influencia del teatro del Siglo de Oro. Se enfoca en un hecho de la historia oficial, el violento asesinato de Eulaldo Surroca, fraile dominico de la Misión de Santo Tomás en Baja California, perpetrado por Bárbara Gandiaga en 1803. La obra sirve para mostrar que Doña Bárbara fue la heroína que supo rebelarse en contra de las

autoridades opresoras de su época y cuya imagen debe rescatarse para que sirva de símbolo a los nuevos pueblos oprimidos de México.

Por toda la obra el autor insinúa que han existido otras Bárbaras cuyas luchas e historias se localizan ahora en áreas como Chiapas. Al final de la obra, una vieja equipara la lucha de Bárbara con la que en el presente realiza el sub-comandante Marcos: “¡Y que más da llamarse Bárbara o simplemente Marcos! Aquella mujer fui yo o mi hija o mi hermana o todas juntas a la vez pero siempre alguien que actuaba en el tiempo...” (63-64). En *Bárbara Gandiaga* se crea un ambiente mítico-heroico-trágico con un lenguaje poético, sensual y mágico, y con un escenario que es a la vez simbólico y hermético.

El árbol del deseo es una obra en un acto y tres escenas cuyo escenario contiene un exuberante árbol de grandes ramas que se extienden como brazos. La pieza es un estudio extremo de la tristeza y la soledad de los seres humanos. Algunos de los temas discutidos son el incesto, castigo, abuso y tortura. Hay dos personajes, Niño malo y La mujer (su madrastra). Esta quiere irse lejos, al norte. La tesis de la pieza se nos ofrece cuando Niño malo le dice: “...No puedes irte. Estás unida a mí como yo a ese tronco” (72). En un desenlace trágico los cruces fronterizos se entrelazan y se pierden. La ida de la mujer hacia otro espacio geográfico y el suicidio del joven representan ese viaje mítico del alma hacia el más allá.

La estrella del Norte: Auto profano es una pastorela en 19 escenas. Los personajes parecen haber sido pintados con trazos cubistas. Apenas sobreviven en la ciudad de Tijuana, la Sodoma y Gomorra del nuevo milenio. Aquí la vida es difícil y la posibilidad de irse al Norte es palpitante. Dentro de este horrible mundo vemos a dos recién venidos, José y María. La pieza recuenta una versión moderna y fronteriza del nacimiento del niño Jesús. Estos personajes viven en un mundo de narcotraficantes, violencia, miseria, enfermedades, olvido y tráfico ilegal de infantes. Los reyes magos modernos siguen una estrella, ahora localizada en Tijuana. Pero los tres reyes de esta obra son diferentes a los del Evangelio. Melchor es un hippie que lee la mano y las cartas. Gaspar es un indio analfabeto que es medio brujo y habla un idioma incomprensible. Baltasar es un universitario y ayudante médico. Igual que en la historia bíblica su búsqueda los lleva a tener contacto con el nuevo Herodes el cual es interpretado por un comandante de la policía. En la última escena nace el niño en una casita de cartón lejos de la ciudad y todos logran ver la estrella. Al final de la obra la música de los Beatles se entrelaza con sonidos precolombinos. En este punto fronterizo se une lo moderno y lo

indígena, lo extranjero y lo local para indicar el inicio de una nueva era. En medio de tanta fealdad Salcedo presenta la onza de esperanza que los ciudadanos ansían.

Selena: La reina del Tex-Mex es una serie de viñetas que muestra diferentes perspectivas desde los dos lados de la frontera. Se presenta la lucha de la protagonista por alcanzar la libertad paternal y la fama. Al igual que el personaje de *El árbol del deseo*, Selena se siente encadenada. Desea tener la posibilidad de cruzar ambas fronteras, librarse del control de su padre y su público y ser feliz. Al morir Selena, se siembra la idea que en otro plano existe una nueva unión. El final es simbólico; Unión Americana, o sea EEUU, y Selena, la reina de los inmigrantes y los mexicanos, se unirán en otra dimensión para crear un nuevo país, donde Abraham Quintanilla, su hija Selena y todos sus descendientes podrán vivir sin prejuicios y aflicciones: "...Las partes complementarias. Norte y sur y no hay fronteras. Las barreras se borran. Los idiomas se enriquecen. Soy la mentira realizable, y entre las dos construimos un puente, un puente entre la gente. ¡Yo soy la Unión Americana!" (153). Selena representa ahora la nueva frontera México-EEUU.

La última obra de la colección es *Asesinato en los parques*, donde Salcedo nos invita a descender al submundo de la drogadicción, manías sexuales y crímenes pasionales de alguna ciudad que forma parte del mundo automatizado contemporáneo. Esta es una innovadora propuesta que presenta una serie de monólogos y diálogos que se unen y se desunen en un punto clave, el cuarto de un hotel que da a un parque. En la obra se ve todo un caleidoscopio de las dimensiones humanas: dos hombres y dos mujeres sirven como ejemplo del ciclo cronológico de la vida. He aquí el genio de Salcedo, que se encuentra en la vanguardia de la experimentación teatral fronteriza contemporánea.

A manera de conclusión conviene repetir las palabras de Emilio Carballido sobre el teatro de Salcedo: "Teatro difícil el suyo: violento, contrastado, lleno de personajes con recovecos lóbregos. Su visión de la Humanidad no es optimista, y sin embargo brilla en sus textos una esperanza por que haya hombres mejores..." (7). Estas cinco obras presentan diferentes dimensiones de lo que significa vivir en la frontera México-EEUU. En el eje cero presentado en *Teatro de Frontera 2* se mezclan voces populares, históricas y mágicas junto con las sonrisas y los llantos de los ciudadanos que habitan este mundo fronterizo. Bienvenida sea entonces esta colección de gran calidad artística y visión humana.

Arrizón, Alicia and Lillian Manzor, ed. *Latinas on Stage. Berkeley: Third Women Press, 2000: 444 p.*

Latinas on Stage is an indispensable volume for U.S. Latino Theatre professionals, students, and *aficionados*. The text is a hybrid of play and performance texts by such notables as Migdalia Cruz, Laura Esparza, and Carmelita Tropicana as well as substantive interviews with creators like Cherríe Moraga, Mónica Palacios, Elmira and Hortencia Colorado, and Marga Gómez. Add to this some insightful criticism by respected scholars Alberto Sandoval Sánchez, Liz Ramírez, Alicia Arrizón and Lillian Manzor (the two editors of the volume).

The intent was to “construct a space in which Latina playwrights, performance theorists, and directors can enter into dialogue with other performance theorists and historians.” Arrizón and Manzor have done an admirable job in creating a forum for Puerto Rican, Chicana, Mexican and Cuban-American women artists. There are new texts that have never appeared in print before and some older ones that needed to be republished. The dialogues with the authors complement the scripts by illuminating the creators’ history and purpose. I found myself skipping back and forth from text to interview to critical study, enjoying the multiplicity of layers.

The best creative works are Laura Esparza’s *I DisMember the Alamo* and Carmelita Tropicana’s *Milk of Amnesia*. They seem to embody (pun intended) the true nature of performance art in that they refer directly to the personal development of the writers. Esparza’s experience with a relative who survived the massacre at the Alamo and Carmelita’s journey back to Old Havana are poignant and theatrical. Mónica Palacios’ *Latin Lezbo Comic* also embodies, in many ways, that goal.

It is not clear, however, why the editors published the excerpt by Elisa Arce (I’d like to read the complete work), nor the poetic piece by Caridad Svich, and much less the 3-4 page fragment (“Mexican Medea”) by Cherríe Moraga. It seems gratuitous since Moraga’s “The Hungry Woman: Mexican Medea” (new title) was published in its entirety the same year in *Out of the Fringe* (Caridad Svich and María Teresa Marrero, ed., Theatre Communications Guild, 2000).

The interviews (of women by women) are revealing and place many of the texts in their proper perspective, giving us insights into the creative process and exploring facets of the creators’ lives that led to their work being written and/or performed. We discover how Laura Esparza’s family “lived in

the same neighborhood in Texas for over three hundred years,” and that her ancestor Gregorio Esparza died in the Alamo fighting for the Texas Republic. We also realize that Laura Esparza would not be alive today if it were not for her ancestor Ana, who escaped the Alamo with her children.

The eight essays offer up a wealth of information, ranging from the historical (Marrero and Ramírez) to cutting-edge analysis of current performance artists like Mexico’s Astrid Hadad (Costantino). I also enjoyed reading Alberto Sandoval Sánchez’s insightful piece on debunking stereotypes, “No More Beautiful Señoritas.” The most fascinating essay was Lillian Manzor’s work on “The Two Tropicanas.” Especially moving is the tragic finale of “Tropic” Ana Mendietta (1948-1985) who fell 34 stories to her death (some say) at the hands of her husband Carl Andre, a renowned minimalist sculptor.

By way of constructive criticism, I would urge the editors to give credit where credit is due if an article was published previously. Ellie Hernández’s piece with Cherríe Moraga, Michelle Macau’s interview with the Colorado sisters, and María Teresa Marrero’s study of “Latina Playwrights, Directors, and Entrepreneurs” all appeared in a special Chicano theatre issue of *Ollantay Theatre Magazine* (4.1, 1996). It also would have helped to provide descriptive captions about many of the interesting photos in the text. While the captions under the photos acknowledge the source and/or collection, many do not adequately describe who is being portrayed or the context of the performance. All in all, *Latinas on Stage* is to be highly recommended. Arrizón and Manzor have made a sterling contribution to the field of Latina performance.

Carlos Morton

University of California, Riverside

George, David. *Flash and Crash Days: Brazilian Theatre in the Post-dictatorship Period*. New York: Garland Publishing, 2000: 177 p.

The focus of *Flash and Crash Days* by David George is the environment, the mentality, and the dramatic works in Brazil that resulted from the ultraconservative and repressive military dictatorship that began in the middle 1960s and ended in the '80s. It is hard to imagine the damage that 20 years of censorship can have on a national theatre, but George does a masterful job of enlightening his readership. The author describes the effect

that these events had on the Brazilian theatre during that period and the manner in which that country's dramatic community has recovered from those trying times. He studies in unusual depth the careers and works of major dramatists of the period: Gerald Thomas, his importance to Brazilian theatre production, and his dramatic presence (the title of the book is taken from one of Thomas's plays); the groundbreaking work by Brazil's women writers (primarily Leilah Assunção, Maria Adelaide Amaral, and Edla van Steen); and such important critical figures and events as Sábato Magaldi, the Curitiba Festivals, Antunes Filho and Grupo Macunaíma. Also discussed briefly in the last chapter are the problems of dramatic production during the dictatorship period and the resurgence of comedy in the theatre of Brazil. I might add, in addition, that George has provided fine bibliographic listings to document his findings and extensive source references to aid in continued research in these areas. One very impressive aspect relating to those bibliographic issues are his numerous and copious quotes from personal interviews with the major authors discussed in the tome. It is evident from the outset that the author's contacts with these authors, along with his friendships and acquaintances in the theatre and in critical venues, give life and immediacy to his conclusions.

George demonstrates through his analyses an abiding appreciation for Postmodern and Jungian expression. He credits Philip E. Simmons (*Deep Surfaces: Mass culture and History in Postmodern American Fiction*) with stimulating his conclusions regarding the works of the authors cited, particularly those of Gerald Thomas. Modernism and Postmodernism, in the Brazilian and Anglo-American sense of the terms, become a major focus for the conclusions of the book. Although those ideas may not be universally applicable to other contemporary theatres in the Hispanic world, they are, nevertheless, extremely enlightening and give locally applicable definitions of terms and motivations.

Along with his interest in the three major emphases already mentioned, George discusses the influence of Richard Wagner and Nelson Rodrigues on the work of Gerald Thomas and the impact of Nelson Rodrigues upon contemporary Brazilian theatre in general. George is detailed in his descriptions and provides plot summaries of several of the works that he believes stand out during the post-dictatorship period: *Mattogrosso* and *Flash and Crash Days* by Thomas; *Fala baixo senão eu grito* by Leilah Assunção; *A resistência*, *Cemitério sem cruzeiros*, *De braços abertos* and *Querida mamãe* by Maria Adelaide Amaral. George also studies extensively the novel *Corações mordidas* and the play *O último encontro* by Edla van Steen. The author

states that the most successful play written by a Brazilian woman “to the time of this writing” (79) must be Amaral’s *De braços abertos* of 1984. According to George, it mentions those issues that mature, liberated women wish to hear discussed, although he spends much more time analyzing *Querida mamãe* in the book.

These ideas are extremely personalized. The author’s biases leak through the fabric of his discussions of the authors and their works. Brazilian theatre’s frank treatment of homosexuality (including lesbianism), incest, and transvestism are discussed in the first two chapters of the book as a reaction to the dictatorship’s censorship of these lifestyles. Thomas’s and van Steen’s works, in particular, bring these issues into focus.

With the publication of *Flash and Crash Days*, David George continues to bring us up to date regarding theatre developments in contemporary Brazil. He makes a strong case for the resurgence of Brazilian theatre since the fall of the dictatorship and the re-establishment of civil liberty in that country. Personally, I would have enjoyed a more in-depth discussion of comedy and, perhaps, a fourth chapter discussing those authors and works that he only briefly mentions in chapter three. The last chapter, chapter three, seems somewhat disjointed as it now stands, but those are relatively minor concerns, because we should all extend our gratitude to George for the enormous amount of information and the solid bibliographic data that he has provided us in this volume.

L. Howard Quackenbush
Brigham Young University

Montemayor, Alma. *Teatro y maroma. Chihuahua: siglos XVIII y XIX. Chihuahua: Instituto Chihuahuense de la Cultura, Fondo Estatal para la Cultura y las Artes, 1998: 131 p.*

El estudio y la revisión de la historia de la actividad teatral y dramática en México, fuera de la generada en la Ciudad de México, ha sido una tarea reciente, esporádica, fragmentaria e incipiente. Difícil, por supuesto. Su construcción se levanta mediante la historia de los edificios teatrales, de las notas de las compañías y de los actores en giras, plasmadas en las crónicas de los periódicos locales. Llegar a los archivos de las ciudades y escarbar en montañas de información sobre asuntos lejanos a la vida teatral con el afán

de encontrar algún dato es labor fundamental y ha sido iniciativa de pocos. Entre ellos, Alma Montemayor.

En muchos casos, esta historia es muy reciente, en otros se remonta al siglo XIX, acaso, débilmente, al XVIII. En muy pocos, se sabe de actividad teatral en el XVII o en el XVI, obra entonces de las autoridades religiosas o civiles. Manifestaciones teatrales, estas últimas, que han sido, por lo general, estudiadas fuera de los intereses de las historias regionales. Estas historias redefinen los intereses regionales en torno a los orígenes, a los rasgos que los distinguen de los otros. En la cultura teatral, quizá, busca perfilar lo que difiere de las tendencias de creación y actividad teatral del centro del país. En este espíritu de indagación, organización y revisión ha trabajado Alma Montemayor, sumando a su lista de estudios sobre la cultura chihuahuense éste dedicado a una “primera época” del teatro en la ciudad de Chihuahua “desde sus orígenes (El Real de San Francisco de Cuellar) en 1709 hasta finalizar el siglo XIX” (7).

El trabajo está concebido en tres secciones, una sobre el siglo XVIII y dos que revisan en dos mitades el siglo XIX: “El teatro en la época independiente” y “Patria, mujeres y teatro.” Esta última sección obtuvo el Premio de Investigación Rodolfo Usigli, 1993, que otorga el Centro Nacional de Investigación Teatral “Rodolfo Usigli” del Instituto Nacional de Bellas Artes, y fue publicada, en 1995, por el mismo instituto. Como en otras zonas del virreinato de Nueva España, las primeras manifestaciones teatrales de que se tiene noticia en Chihuahua fueron las organizadas por el Estado, de carácter civil, muchas veces en colaboración con las órdenes religiosas. Su aparición es tardía, hacia la tercera década del siglo XVIII, en relación con las registradas desde el siglo XVI en el centro de México. El fenómeno coincide con el impulso del virreinato a la expansión y la colonización hacia el norte, precisamente en el siglo XVIII.

Los documentos revisados por Montemayor sugieren representaciones teatrales, a partir de la década de 1740, por lo menos una vez al año. Organizadores y artistas son los propios habitantes de la villa, que trabajan en escenarios efímeros. Se trata, quizá, como sugiere la autora, básicamente de comedias de santos. Las representaciones a cargo de compañías itinerantes, procedentes del centro de México, que se aventuraban hacia el norte eran ocasionales y estaban sometidas, también, a la censura de las autoridades, que sancionaban todo aquello que se desviara del propósito educativo que define al teatro del XVIII.

Para la primera mitad del siglo XIX, Montemayor registra esporádicas visitas de compañías itinerantes y nutre, con sus datos, la lista de compañías en el siglo XIX. La escasa actividad teatral en Chihuahua, en esta época, parecería explicarse, en parte, por las convulsiones políticas del país, la guerra por la independencia, las luchas que concluyen con la pérdida de parte del territorio mexicano en el norte y, específicamente en esa zona, los conflictos con los apaches que disminuyen hacia 1855. Hacia 1854, la actividad teatral se hace más frecuente. Se habilitan una casa habitación y un local que hicieran las veces de teatros. La edificación del Teatro Betancourt, en rigor el primer edificio teatral de la localidad, ya en funciones en 1879, manifiesta el creciente interés (y la necesidad) por la actividad teatral, como entretenimiento, así como la urgencia de un espacio para actividades sociales. El Teatro de los Héroes, el primero construido por iniciativa del gobierno del Estado, y destruido por el fuego en 1955, fue inaugurado en 1901. Los documentos revisados por Montemayor consignan, para la segunda mitad del XIX, no sólo la presencia de compañías provenientes del centro del país, entre ellas la de la soprano Angela Peralta, sino también la iniciativa de las clases adineradas por organizar espectáculos con fines de beneficencia, en donde las mujeres tuvieron una poderosa participación.

Esta historia particular contribuye, sin duda, a iluminar una de las zonas del “teatro mexicano.” Unida a otras, esperamos que, quizá, una “primera versión” del “rompecabezas” (que sugiere Montemayor) del teatro en México se pueda armar pronto. Sigamos elaborando las piezas.

Octavio Rivera

Universidad de las Américas

Foster, David William. *Espacio escénico y lenguaje*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1998: 120 p.

La sociolingüística, como disciplina, empezó a desarrollarse en los años sesenta como una reacción a la teoría lingüística postulada por Noam Chomsky, que tenía como objetivo la descripción de la competencia lingüística de un hablante oyente ideal situado en una comunidad hablante completamente homogénea. En tanto Chomsky se proponía formular hipótesis sobre estructuras universales innatas a partir de las cuales el ser humano era capaz de emitir y comprender oraciones inéditas, la

sociolingüística por su parte postulaba que, puesto que el lenguaje es un instrumento humano orientado a cumplir esencialmente una función comunicativa y social, debía estudiarse en su dimensión social, en función de sus usuarios. Según la sociolingüística, es posible detectar co-variables sociales, que junto a las reglas internas en el sistema de la lengua, interactúan en el acto comunicativo. La situación o contexto físico en que ocurre la comunicación, la relación entre los interlocutores, y sus características sociales (etnicidad, sexo, educación, nivel socioeconómico, etc.) reflejan sistemáticamente comportamientos lingüísticos diferenciados que ponen a prueba toda homogeneidad lingüística.

En este nuevo libro, Foster se propone aplicar las herramientas analíticas de la sociolingüística al discurso teatral, para enfocarse en la “intersección entre lenguaje y espacio teatral” (10). Para esto, asume el teatro como “producción cultural,” el cual, por muy distanciado que esté del mimetismo realista, siempre contiene comportamientos lingüísticos claves en el proceso de su semiosis. Foster agrupa sus ensayos en tres capítulos, dedicados, respectivamente, al teatro chicano, al teatro de inmigrantes y a prácticas discursivas y conflictos sociales. En su análisis, no busca la aplicación exhaustiva del modelo sociolingüístico *per se*, sino que lo adopta como un punto de arranque para una interpretación global de los textos elegidos. En el primer capítulo, Foster selecciona textos de importantes dramaturgos chicanos: *Los desarraigados* de J. Humberto Robles, *Zoot Suit* de Luis Valdez y los teatros de Cherríe Moraga y Guillermo Gómez-Peña, cuyos códigos, registros lingüísticos y cruces diaglósicos e inter-idiomáticos están correlacionados con problemas de identidad social y sexual, con la marginalidad y colisiones sociopolíticas estructuradas en torno al poder y a su desafío.

En el segundo capítulo, Foster se desenvuelve en otro territorio que también le es muy familiar, el argentino y brasileño. En él incluye textos de Florencio Sánchez, Armando Discépolo, Roberto Cossa y Juca de Oliveira, para mostrar cómo la incomprensión de códigos culturales, los desfases lingüísticos, la estereotipación del extranjero extraño y la normatividad de paradigmas hegemónicos lingüísticos y culturales crean disyunciones, oposiciones y desarraigos que anudan y desatan conflictos dramáticos. El libro se completa con ensayos sobre conocidas obras como *Las manos de Dios* de Carlos Solórzano, *Los siameses* de Griselda Gambaro, *Quíntuples* de Luis Rafael Sánchez, *Rosa* de Fernando Debesa y otras menos conocidas, como *Los negros catedráticos* (1868) del cubano Francisco Fernández. Foster

examina recursos retóricos, semánticos y paralingüísticos que ponen en evidencia el poder del lenguaje como instrumento de control social y como indicador de estrato social o de conflictos sexuales. *Espacio escénico y lenguaje* ofrece una aproximación teórica que no había sido explorada con la profundidad con la que lo hace su autor y que, sin duda, estimulará estudios similares.

Mario A. Rojas

The Catholic University of America

Pérez, Reynol. *El tren nuestro de cada día (Nueve obras de teatro)*. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León, 2000: 268 p.

Monterrey ha sido considerada tradicionalmente como la capital industrial de México y una de las ciudades industriales más importantes de América Latina. Pero también es sede de un interesante movimiento dramático que se expresa, entre otras formas, en la constitución desde 1992 de una agrupación de dramaturgos denominada Dramas Nuevo León. Los autores han publicado sus obras en revistas de dramaturgia como *Drama* de la Facultad de Artes Escénicas de la Universidad Autónoma de Nuevo León y *Tramoya* de la Universidad Veracruzana. En 1998 el Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Nuevo León editó una antología de seis autores titulada *Dramas Nuevo León*, pero difícilmente se publican libros con obra dramática de un solo autor.

El teatro de Reynol Pérez es una excepción. El tomo presente incluye nueve obras, mas un prólogo escrito por Vicente Leñero y un apéndice fotográfico de algunos montajes de sus obras realizados por Marco Antonio Reyes. Su trabajo se merece esta deferencia ya que tiene una peculiaridad poco común en nuestro teatro. Sus obras diluyen toda fijación realista para dar paso a símbolos, alegorías, metáforas, alusiones y alucinaciones que conforman un teatro eminentemente poético. Como es bien sabido, nuestra producción dramática de México ha estado teñida por el realismo costumbrista, el predominio de una anécdota recurrentemente melodramática y el abuso de un lenguaje cotidiano exacerbadamente violento. El teatro de Pérez rompe con esta tradición, desintegra la estructura dramática aristotélica e incorpora la tangibilidad de los sueños y las ensoñaciones. Sus anécdotas son mínimas, constituyen casi un pretexto para la construcción de atmósferas

y la experimentación con la estructura. En *Aullidos*, la atmósfera está impregnada de la imaginaria popular, de sus miedos y sus mitos. *Aullidos* comparte con *Los perros*, *Ventura Allende* y *El rastro* de Elena Garro ese sentido mágico de trágica predestinación de nuestra gente del campo. Pérez afirma que cuando escribió esta obra aún no conocía a Elena Garro, por lo que no podemos hablar de influencia, pero sí de confluencia. Pérez y Garro abrevan de las mismas fuentes de la fantasmagoría popular y desembocan en construcciones dramáticas cargadas de lirismo.

En *Paisaje con columpio*, Ada y Gorgiana se montan en un péndulo que va de la ingenuidad infantil a la crueldad demente. Su juego es una catarsis ante la imperiosa e ineludible necesidad de recordar, así como en *El tren nuestro de cada día* el pasado se hace presente para inquirirlo, revivirlo y zandararlo. Pero a pesar de cualquier esfuerzo, el pasado es inasible e intransformable y los personajes no tienen más remedio que sucumbir ante la fuerza de atracción de la nostalgia.

Y es la nostalgia precisamente uno de los temas recurrentes en la dramaturgia de Pérez. Sus personajes, como los de Chéjov, habitan ámbitos que no les corresponden; están a disgusto con su entorno, añoran, extrañan, evocan. Si viven en la ciudad añoran el campo, si habitan en el campo no pueden olvidar la ciudad, y si viajan quisieran estar en casa. Emparentado con la nostalgia, la ausencia es el otro tema constante del teatro de Pérez. Padres y madres ausentes, hijos abandonados que reclaman sus presencias, que asumen sus roles y exorcisan resentimientos en una cadena de repeticiones que sólo de cuando en cuando se rompe para dar paso a la esperanza, como en el final de la que es a mi parecer su obra más lograda, *El tren nuestro de cada día*.

En el teatro de Pérez, como en el de las vanguardias europeas a la Genet, caben todas las metáforas y alucinaciones, focas y trasatlánticos, cocodrilos, columpios y trenes y hasta bostezos azules de Dios. Es verdad que por momentos el lenguaje parece demasiado sobreelaborado y las metáforas suenan muy explícitas. De cualquier manera hay que decirle sí a la dramaturgia de Pérez, sí a su inagotable imaginación poética. Tal vez con su teatro Dios deje de bostezar de vez en cuando.

Ana Laura Santamaría

Universidad Autónoma de Nuevo León

Jaramillo, María Mercedes y Mario Yepes, eds. *Antología crítica del teatro breve hispanoamericano (1948-1993)*. Antioquia: Editorial Universidad de Antioquia, 1997: 533 p.

El presente libro comienza con una introducción escrita por Mario Yepes en la cual señala acertadamente la carencia de antologías de piezas cortas latinoamericanas de la segunda mitad del siglo XX y la gran necesidad de la muestra impresa de obras dramáticas en circulación. Con el propósito primordial de alcanzar distintos tipos de público y de hacer accesible textos teatrales contemporáneos surge dicha antología compuesta por obras en un acto de 18 dramaturgos y dramaturgas procedentes de 12 países latinoamericanos: Josefina Plá, *Historia de un número* (Paraguay, 1948); Grégor Díaz, *Sitio al sitio* (Perú, 1977); Sabina Berman, *La pistola* (México, 1978); David Escolar Galindo, *Después de medianoche* (El Salvador, 1980), Roberto Ramos-Perea, *Los 200 no* (Puerto Rico, 1984); Carlos Maggi, *Frutos* (Uruguay, 1985); Diana Raznovich, *Casa matriz* (Argentina, 1988); Gustavo Ott, *Divorciadas, evangélicas y vegetarianas* (Venezuela, 1989), Enrique Buenaventura, *Proyecto piloto* (Colombia 1990); Pedro R. Monge Rafuls, *Recordando a mamá* (Cuba, 1990); Guillermo Schmidhuber de la Mora, *El armario de las abuelas* (México, 1990); Piedad Bonnett, *Gato por liebre* (Colombia, 1990); Marco Antonio de la Parra, *Límites* (Chile, 1991); Henry Díaz, *La sangre más transparente* (Colombia, 1992); Nora Glickman, *Noticias de suburbio* (Argentina, 1992); José Triana, *Cruzando el puente* (Cuba, 1992); Julio Ortega, *Pishtaco* (Perú, 1993) y Maritza Wilde, *Adjetivos* (Bolivia, 1993).

Los textos dramáticos muestran una gran diversidad temática. La mayoría de las obras, sin dejar a un lado lo nacional o lo local, exponen temas universales como, por ejemplo, la miseria humana (*Historia de un número, Sitio al sitio, Proyecto piloto, Pishtaco, La sangre más transparente*), la discriminación (*Historia de un número, Sitio al sitio, Límites, Gato por liebre, La sangre más transparente*), la corrupción (*Sitio al sitio, Los 200 no, Frutos, Proyecto piloto*), los roles sociales del hombre y la mujer (*La pistola, Casa matriz, Divorciadas evangélicas y vegetarianas, Recordando a mamá, El armario de las abuelas, Gato por liebre, Noticias de suburbio, Adjetivos*), la herencia africana y la santería (*Cruzando el puente*), el exilio, (*Recordando a mamá*), el travestismo (*Gato por liebre*), la pobreza económica o espiritual (*Historia de un número, Sitio al sitio, Frutos, Proyecto piloto, Gato por liebre, Pishtaco*), el aborto (*Historia de un número, El armario de las abuelas*), la suerte y el azar (*Historia de un número, Sitio al sitio*), la soledad del individuo

(*Historia de un número*), la incomunicación social y entre parejas (*Historia de un número*, *La pistola*), la violencia física o psicológica (*Pishtaco*, *Adjetivos*, *Límites*, *La sangre más transparente*, *La pistola*) y la opresión política (*Después de medianoche*).

Después de cada texto, la antología contiene un ensayo crítico sobre la trayectoria teatral del dramaturgo o la dramaturga acompañado por un breve comentario sobre la obra publicada, cuya función consiste en orientar a los lectores al señalar generalmente los puntos sobresalientes de cada drama. Los ensayos presentan una variedad de acercamientos que van desde lo temático, lo técnico y lo descriptivo a aproximaciones contemporáneas sobre el feminismo y la identidad. Algunos de los estudios también incorporan al ensayo información sobre las piezas estrenadas, publicadas o premiadas de los autores.

De las obras publicadas dos son monólogos: *Cruzando el puente* y *Gato por liebre*, de los cuales la última está escrita en verso y prosa. Las demás presentan una multiplicidad de técnicas dramáticas que provienen de las convenciones del teatro del absurdo, pirandelliano, brechtiano y posmoderno. Es necesario destacar la obra *Historia de un número* de Josefina Plá debido a que hay un gran salto temporal entre este texto de 1948 y los demás escritos entre 1977 y 1993. La importancia del texto de Plá consiste en que es una obra precursora poco conocida que se adelanta a las renombradas *Historias para ser contadas* (1957) del argentino Osvaldo Dragún y a las presentadas en la antología. En este sentido los editores deciden colocar dicho texto a pesar de la distancia cronológica porque es una obra que marca un precedente importante en cuanto a temática (aborto, incomunicación humana, indiferencia colectiva hacia el individuo) y técnicas teatrales (teatro épico, del absurdo) que comenzaron a desarrollarse más tarde en América Latina. Mario Yepes señala que esta discontinuidad se debe también a que más adelante se publicará una edición que se ocupará de los años 1960 al 1980.

Sin duda alguna, esta edición forma parte esencial del pequeño número de antologías existentes para el estudio del teatro latinoamericano. Uno de los aspectos importantes de este libro es que contiene ensayos críticos, analíticos y temáticos junto a una excelente selección de textos dramáticos representativos de la segunda mitad del siglo XX y de una gran variedad de países. Por consiguiente, esta antología es útil tanto para académicos y estudiantes universitarios como para actores y grupos profesionales o aficionados interesados en la diversidad teatral que buscan expandir sus conocimientos sobre la dramaturgia hispanoamericana. Las obras varían de

dificultad, temas, estructuras y técnicas por lo que es posible utilizar el libro como texto para las clases de literatura dramática en la academia tanto a nivel de grado como de posgrado. Esta *Antología crítica del teatro breve hispanoamericano* se aúna al pequeño grupo de antologías de teatro latinoamericano publicadas por Carlos Solórzano (*El teatro hispanoamericano contemporáneo*), Frank Dauster (*En un acto*), Carlos Ripoll (*Teatro hispanoamericano*) y Frank Dauster, Leon Lyday y George Woodyard (*9 dramaturgos hispanoamericanos*). Los editores Yepes y Jaramillo emprenden una excelente labor de difusión y llevan a cabo una gran aportación al creciente campo de la dramaturgia latinoamericana.

Laurietz Seda
University of Connecticut

Perales, Rosalina. *50 años de teatro puertorriqueño: El arte de Victoria Espinosa*. México: Escenología, 1996: 258 p.

50 años de teatro puertorriqueño: El arte de Victoria Espinosa es un estudio biográfico-histórico que recoge la labor teatral de Espinosa desde 1946, cuando entró al Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico, hasta 1996. Los materiales en que se basa el libro incluyen los archivos personales de Espinosa, sus trabajos escritos más formales tales como su autobiografía y tesis doctoral, testimonios personales de sus discípulos y maestros, entrevistas, artículos periodísticos y otros documentos del Departamento de Teatro. Como señala Perales a lo largo del texto, el estudio de la vida y obra de Victoria Espinosa nos permite percibir tanto la lucha política de la mujer negra puertorriqueña como la historia del teatro puertorriqueño de los últimos cincuenta años, particularmente el desarrollo del Departamento de Drama (el cual, con el Instituto de Cultura Puertorriqueño y el Ateneo Puertorriqueño, forma el triángulo de instituciones teatrales más visibles del país).

La recopilación casi abrumadora de materiales pone en relieve el papel multifacético de Espinosa en el teatro puertorriqueño. Además de ser la directora de más impacto de los últimos 50 años, el libro de Perales subraya su trabajo como productora, diseñadora de vestuario y escenografía, fundadora de grupos, docente, autora, traductora, investigadora y luchadora por los derechos del teatro y los teatristas puertorriqueños. Entre las varias divisiones

del libro se encuentra una sección muy atractiva “Aportes al teatro puertorriqueño,” en la cual Perales detalla hitos importantes de la carrera de Espinosa, incluyendo su estreno mundial de la obra *Así que pasen cinco años* de Federico García Lorca en 1954 y su dirección de *Los soles truncos* de René Marqués en 1958 para el Festival de Teatro Puertorriqueño. Para esta lectora, otros puntos sobresalientes del libro son la narrativa introductoria de la vida y obra de Espinosa, la extensa cronología de obras dirigidas por ella y las 53 páginas de material fotográfico. La cronología, en particular, es un documento de gran utilidad porque resalta el espíritu colectivo del quehacer teatral. Reúne no sólo el año y el autor del texto dirigido por Espinosa, sino también el espacio donde fue montado, el grupo productor y los responsables de la escenografía, la iluminación y el diseño de vestuario.

La organización de la cronología de obras dirigidas por Espinosa en forma de tabla permite el acceso rápido a una gran cantidad de información. La distribución de otros materiales, sin embargo, me parece un tanto problemática. Demasiada información se presenta de forma esquemática en listas, y mientras cada sección brinda nueva información, también se repiten bastantes detalles anteriormente mencionados. Todos los datos incluidos son valiosos, pero la reorganización o la integración de varias secciones con otras, particularmente “Datos vitales” y “Memorabilia,” pudiera haber evitado la redundancia y haber producido capítulos con narrativas más coherentes.

El estudio de Victoria Espinosa hecho por Perales es de suma importancia porque provee una historia de la actividad teatral en Puerto Rico que no privilegia el análisis textual. El enfoque en el trabajo directorial de Espinosa no sólo documenta el estilo único de sus producciones sino que evidencia las relaciones complejas entre director, autor, actores, diseñadores e instituciones culturales también. Al mismo tiempo, la afiliación de Espinosa a diversas organizaciones culturales puertorriqueñas nos permite ver, entre líneas, medio siglo de la política cultural de la isla. *50 años de teatro puertorriqueño: El arte de Victoria Espinosa*, un libro imprescindible para el investigador del teatro puertorriqueño, debe servir como modelo para más historiografía latinoamericana dedicada a las prácticas de la producción teatral.

Camilla Stevens
Rutgers University

Tahan, Halima, comp. *Escenas interiores*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro/Ediciones Artes del Sur, 2000: 372 p.

Escenas Interiores nos obliga a reemplazar una costumbre adquirida, la de situarnos unos con respecto a otros en escalas de autoridad. La visión vertical es sustituida por una visión horizontal que nos ubica en la periferia, donde ya no hay un centro. La dependencia de las provincias argentinas respecto del Estado nacional, que responde a una histórica mentalidad divisoria, hoy ha adquirido rasgos más complejos, por lo cual “se trata de pensar y producir una estrategia que desestabilice los prejuicios interpretativos, trazando otra geografía comunicativa sin un centro obligado.” Así lo señala el ensayo “Reinterpretar lo propio,” que a modo de prólogo abre el presente volumen, cuya autora es Halima Tahan, la editora del libro y de *Teatro al Sur*, revista encargada de difundir la actividad teatral argentina y latinoamericana en el mundo.

Si “desafiar los esquemas interpretativos bipolares que marcan profundamente nuestra existencia nacional” es el objetivo de este libro, creo que lo logra ampliamente porque, a pesar de cierta falta de organicidad, producto de ser, en su mayor parte, una recopilación de ensayos previos, con muchas más complementariedades que redundancias resulta un aporte invaluable a la historiografía teatral nacional, dado que cubre un espacio muy poco transitado en ella.

A pesar de la ausencia de varias provincias, nos acerca un panorama histórico del teatro del interior del país bastante actualizado, dado que los ensayos en su mayoría corresponden al período 1998-99 y sólo algunos se remontan hacia los primeros años de la década. La tendencia general de los mismos puede ser resumida en las palabras que sobre el teatro de la Provincia de Buenos Aires pronuncia Duilio Lanzoni de Bolívar, dado que en “El teatro de Babel” habla, precisamente, de una evolución en los caminos teatrales hacia otro tipo de búsqueda que ya no sea la de la problemática porteña y nos dice: “nos hemos propuesto como meta la regionalización a partir de nosotros.” En ese mismo ámbito, el bonaerense, podemos ver, a través del completo análisis de Teresita Fuentes y de Marcelo Jaureguiberry, “La dinámica teatral desde la postdictadura hasta la actualidad,” que la importante actividad teatral que existe en Tandil también busca recuperar las problemáticas locales, para recién desde allí plantear los temas nacionales y universales. Cabe señalar que la misma se apoya en el constante desarrollo de la Escuela Superior de

Teatro, perteneciente a la Universidad Nacional del Centro, “polo de atracción y referencia para el teatro provincial.”

Por otro lado, Graciela González de Díaz Araujo en “La tradición, la militancia y las búsquedas,” brinda un panorama acerca de la intensísima actividad teatral que la provincia de Mendoza viene históricamente desarrollando. Asimismo, en “Nuevas búsquedas del teatro de fin de siglo (1994-1998),” la misma autora señala que allí también “los repertorios europeos, bonaerenses y locales coexisten... y que las formas teatrales reflejan estéticamente... la necesidad de cambio con rasgos de apropiación regional.” La autora habla también de la sensación permanente de crisis por la falta de ámbitos y apoyo oficial, que es otro de los denominadores comunes de todos los ensayos. Pese a que muchos preexisten al Instituto Nacional del Teatro, creado en el año 1997, los que no lo hacen reflejan la misma carencia, llegando al extremo de localidades que no poseen ningún teatro oficial u otras en las cuales los existentes han sido cerrados o están inutilizados, situación a la que se le agrega la escasez general de salas, lo que lleva a David Lagmanovich a expresar en “Un recorrido teatral” que la historia de las salas teatrales de su provincia, Tucumán, es una historia de fracasos.

Existen en *Escenas Interiores* otros informes muy completos que nos permiten conocer la intensa actividad teatral desarrollada, entre otras, por las provincias de: Córdoba (“Presencia de Brecht: Las utopías escénicas [1969-1976]” por Halima Tahan, “La comedia cordobesa” por María José Villa y “Una teatralidad nacida en los sesenta” por Silvia Villegas); Jujuy (“Siete autores, siete mundos” por Jorge Dubatti y “Grupo jujeño de teatro” por Jorge Accame y Elena Bossi); Neuquén (“El teatro en la capital y sus alrededores” por Cecilia Propato); Salta (“Veinte años del Teatro Universitario: Balance y profecía” por Marcela Sosa y Graciela Balestrino) y San Juan (“Un trayecto histórico hacia el profesionalismo” por Gabriela Lerga).

En síntesis, más allá de todas las dificultades, a las que se suma la necesidad de captar al público muchas veces “esquivo y desinteresado,” “todavía no muy bien definido,” “ausente” o “no preparado para un teatro antirrealista,” no obstante, puede afirmarse como lo hace Carlos Pacheco en “El país teatral,” ensayo que cierra el presente volumen, que “en el interior del país se está produciendo un fuerte recambio generacional de teatristas y nuevos grupos con propuestas más ligadas con la experimentación comienzan a establecerse.”

María Taborda

Universidad de Buenos Aires