

Book Reviews

William I. Oliver. *Voices of Change in the Spanish American Theater*. Austin and London: University of Texas Press, 1971. 294 pp.

Once against we must hand it to the University of Texas Press Pan American Series. This series strives to present the work of talented and deserving authors whose work is less well known outside their own country than to their compatriots. Thanks to the Series, this collection of six plays, designed to present plays that "are representative of a new spirit and of societal pressure and changes in Spanish American culture," is made available to an English-speaking audience. And international theatre is consequently enriched.

In a lively and informative introduction, Professor William Oliver briefly outlines the societal and literary revolutions recently at work in Spanish America, and also comments on his choice of plays for inclusion in this anthology.

The variety of Professor Oliver's selections makes it difficult to choose my own "favorite" play from among the six included here. However, this dissimilarity adds to the value of the collection and is in itself an indication of the richness of the form as currently practiced in Latin America. Perhaps the most forceful, the "strongest," play is Griselda Gambaro's *The Camp*. Though I have not seen the play performed, I would suspect that it would completely annihilate an audience—an effect that would surely please any director or actor. It is terrifying and instructive, a gripping piece of theatre.

Of equal interest is Emilio Carballido's *The Day They Let the Lions Loose*, a marvelous combination of fantasy, reality, burlesque, and beauty. Unlike Miss Gambaro's play, its comment is more oblique than overt, but nonetheless valid for being more masked.

My one reservation concerning the plays is trivial: the question of theme. I am not at all sure that I read Enrique Buenaventura's *In the Right Hand of God the Father* as either overtly or obliquely social. But it is a delightful play and I am pleased to see it in a good translation.

One further comment: Only the unevenness of "Viña: Three Beach Plays" by Sergio Vodanovic prevents me from placing it with the Carballido and Gambaro plays. Two of the three, "The White Uniform" and "The Exiles" are as good as one may expect from any dramatist. But the middle piece, "People Like Us," suffers from the very quality Professor Oliver decries in his introduction: Romantic sentimentality.

As a whole, as a teacher, student, and aficionada of Latin American theatre, I have sincere gratitude for this volume. "What Latin American needs most," says Oliver, "is recognition in the major theater centers of the Northern world." *De acuerdo*. This collection will go a long ways towards convincing non-Latin theater professionals and buffs that yes, there really is a Latin American theatre.

Margaret Sayers Peden
University of Missouri, Columbia

Jorge A. Huerta. *A Bibliography of Chicano and Mexican Dance, Drama and Music*. Oxnard, California: Colegio Quetzalcoat, 1972.

Jorge Huerta has provided us with a good introductory bibliography in a field in which bibliographical material is lacking, i.e. Chicano dance, drama and music. Although the title indicates that the material covered is both Chicano and Mexican, it is particularly in the field of Chicano arts where documentation is needed. With the growth of Chicano Studies on various campuses in this country, Mr. Huerta's bibliography will certainly fill a vacuum which has been caused by a neglect of Chicano culture in the sometimes hostile, sometimes in-different environment of the United States.

This bibliography will be especially useful for the student in this country who needs, in addition, some general references to the arts of Mexico to enlarge his perspective on the background and development of Chicano arts. The format of the book makes the information readily accessible. However, for the more serious student and scholar of the arts of Mexico, a number of more complete and highly specialized bibliographies exist.

As is the case of most pioneer works, this bibliography has limitations. Mr. Huerta's book exhibits the same shortcomings which are all too prevalent in Chicano Studies. The most important weakness is that its emphasis is largely regional, this bibliography having been compiled almost entirely from sources in California. The Chicano experience in Texas, for example, seems sorely neglected. Moreover, the author seems to depend primarily on bibliographical lists found mostly in California's libraries. It is sadly ironic that the present-day Chicano all too often relies upon Anglo institutions to define the Chicano experience. We need to draw from Chicano sources wherever they may be. For instance, a first step in compiling such a bibliography should be to research all Chicano national and local periodicals, including the most recent ones associated with the Chicano movement. Herminio Ríos and Lupe Castillo have made a first effort in this direction. See "Towards a True Chicano Bibliography. Mexican-American Newspapers: 1848-1942," *El Grito*, III, No. 4 (Summer, 1970).¹

Another fundamental omission and important source of information is the work done by folklorists not associated with the Chicano Movement, such as Juan B. Rael, Aurelio M. Espinosa and Arthur L. Campa, who understood the significance of Chicano culture and went to the *barrios* and *pueblitos* and recorded their material. A wealth of bibliographical material is found in their collections and studies, and a great deal of credit must be given to these pioneers. Manuscripts and material collected by Juan B. Rael are now part of the permanent collection at Stanford University. All these documents and studies have yet to be explored in depth.

Personally, I have been peripherally involved with street theatre in San José, California. It is all too apparent that as long as Chicanos continue to think only in terms of material in the libraries of Anglo institutions, street theatre is going to be lost to us. This, without a doubt, is one of the most important cultural phenomena in the Chicano Movement. Street theatres are growing all over the country and with the exception of the Teatro Campesino, very little of this work has been included in Jorge Huerta's bibliography.

El Grito in my opinion, has done a great deal towards the documentation of the Chicano experience. Below are some examples of references on Chicano Drama which have been omitted:

- Octavio Ignacio Romano-V. "Mugre de la Canción," *El Grito*, III, No. 2 (Winter, 1970), 50-55.
 Estela Portillo de Trambley. "The Day of the Swallows," *El Grito*, IV, No. 3 (Spring, 1971), 4-47.
 Mauro Chávez. "The Last Day of Class," *El Grito*, IV, No. 3 (Spring, 1971), 48-63.
 Raquel Moreno. "El Milagrucho," *El Grito*, IV, No. 3 (Spring, 1971), 64-66.

Another important play on the Chicano experience, which was also not included, is *Los desarraigados* (México, D.F.: Instituto Nacional de Bellas Arts, 1962), written by Humberto Robles, a Mexican. This drama deals with uprooted people in Texas and their ambivalence in their cultural identity.

In addition, there are a number of publications by Anglos which do merit inclusion in a bibliography of Chicano arts.

- Edward Larocque Tinker. *Corridos and Calaveras* (Notes and Translations by Américo Paredes). Texas: University of Texas, 1961.
 Michael J. Doudoroff. *A Contribution to the Study of the Magi Theme in Hispanic Literature and Folklore*. Ph.D. Diss. Stanford University, 1969.
 Mary Phelan Delucchi. *El Teatro Campesino de Aztlán*. M.A. Diss. University of the Pacific, Stockton, California, 1971.

The publications of the Texas Folklore Society must also be mentioned, as they have extensive material on Chicano ballads.

Although this bibliography represents a first step in a field in which it is very difficult to find research materials, one can only hope that within a few years more complete documentation will be available. Mr. Huerta's work should stimulate interest and further the work in this direction, and for this, the author must be praised. In closing, it should be mentioned that the price of \$1.50 puts it within the reach of everyone.

Lila González de Garfinkel
University of California at Berkeley

1. *El Grito* has also dedicated a complete issue to sources of Chicano bibliographical material. See Ray Padilla. "Apuntes para la Documentación de la Cultura Chicana," *El Grito*, V, No. 2 (Winter, 1971-72).

Rodolfo Usigli. *Corona de fuego*, edited by Rex Edward Ballinger. Indianapolis: The Odyssey Press, 1972. 180 pp.

A play often is theatrical but not dramatic, or viceversa. Rodolfo Usigli's *Corona de fuego* (1961), however, falls within the category of those works that

are painful to read and boring to see staged. The long drawn-out speeches by abstract historical symbols rather than by flesh and blood beings, the utter lack of tension, the absence of psychological development, the exaggerated use of the Greek chorus, saying such absurdities as "Somos el semen de la Nueva España" (p. 47) and "maculo de excrementos aunque adoro de entrañas" (p. 48) and many other serious flaws convince us that the author of the play is not Usigli the Great Master, but Usigli at his worst.

Judging by the reaction to this play by some of my own students, those in the second year, at whom Professor Ballinger is aiming his edition, are going to lose interest in Spanish and in Usigli's works reading this edition in class, and struggling to pronounce the Indian names required to answer such questions as "¿Qué otros nombres tiene el enano Mexicaltzinco?" (p. 109)

When Usigli was chosen as one of the Spanish American authors suggested for reading by all high school students in the United States for the Spanish Advanced Placement Program of the College Entrance Examination, it was hoped to expose American youngsters to such thought provoking and moving masterpieces as *El gesticulador*, the other two parts of the antihistorical trilogy and *Jano es una muchacha*, but certainly not to this play, which is neither a worthwhile linguistic experience for the second year, nor antihistorical, but antidramatic.

While Professor Ballinger is not to be commended for his wisdom in selecting this play for use in lower division Spanish, he certainly deserves credit for giving us another of his carefully prepared editions. The text is preceded by a concise preface with valuable information for the student on versification, and on the use of the archaic form *vos*. Following the Table of Contents, we find the always helpful list of Usigli's works, as well as a chronology of historical events that will enable both students and teachers to have a vivid picture of the historical background of the piece.

The text itself is abundantly annotated, so that the student can become acquainted with both historical figures and events vitally related to the plot. Unfortunately, however, key words and idioms have not been footnoted, and the frequent identification of verses Usigli borrowed from T. S. Eliot and Ramón López Velarde are more helpful to the more advanced students than to the second-year novices.

Following the text, the editor has included exercises "designed to stimulate discussion of the action, style, ideas and structure of the play itself, as well as to provide for the student's review of grammatical points, cognates, word families and idioms" (p. v). The exercises are organized into twelve sections, corresponding to divisions of the text. There is also an archetypal *Temas para composición oral o escrita*, which is a desperate attempt to arouse the student's interest in a play which, we insist, is not appealing to today's youth. Another tool to place the piece within its historical context is a glossary that precedes the excellent vocabulary.

Professor Ballinger has performed an important service in making the last of Usigli's antihistorical plays available to our Latin American theatre students, who, with this edition, should become well-documented experts in this particular

play. He has wasted his editing talents, however, in producing for second year students a piece guaranteed to produce tedium and frustration.

Carlos H. Monsanto
University of Houston

Carlos H. Monsanto. *La protesta social en la dramaturgia de Acevedo Hernández*. Mexico: B. Costa-Amic, Editor, 1971, 166 pp.

En el ámbito de entusiasmo socio-político que parece desprenderse de la situación chilena del momento, el libro del profesor Carlos H. Monsanto de la Universidad de Houston (Texas) será bien recibido; también lo será por aquellos que quieran indagar un poco más en la dramaturgia de Acevedo Hernández (1886-1962), por demás un poco relegado en su patria y bastante marginado fuera de ella.

El autor ha concentrado su esfuerzo—como lo indica el título—an el aspecto de protesta social de sus piezas más conocidas. Un primer capítulo lo dedica a situar el teatro de A.H. en la circunstancia escénica de su hora y la trascendencia de su aporte. Los testimonios críticos en los que se apoya el profesor Monsanto para situar su dramaturgia en lugar destacado de la letras chilenas son válidos, no obstante el motivo no lo parece tanto en especial para el lector que busca, ante todo, valores literarios concretos. El autor se propone demostrar el mérito del teatro de A.H. dentro de la escueta protesta social y de las dosis de chilenuidad que caracterizan sus piezas, aspectos de interés para el sociólogo y el historiador más que para el interesado en el teatro como manifestación artística. Uno de los comentarios que apunta es el de Hubert P. Weller que en tesis inédita aún afirma con más llanza: “a pesar de las debilidades y fallas de su obra dramática, Antonio Acevedo Hernández tiene toda la razón al asegurar que el teatro chileno ‘le ha dado una orientación de chilenuidad’” (p. 3). Para remachar lo expuesto parece que el teatro de A.H. encuentra sus estímulos en “las dolorosas situaciones que le deparó la existencia” y que “fueron tal vez las causas o el acicate que lo impulsaron a recrear el drama social de Chile y emplear este medio para luchar y defender la causa del desvalido” (p. 6); palabras que nos pintan más bien al A.H. luchador político y líder que al artista con vocación escénica y nos revelan al hombre que utilizó el teatro más como arma de fuego que como estímulo intelectual. Así las novedades que introduce en la dramaturgia de Chile las expone el profesor Monsanto reduciéndolas a esta protesta y a aquella chilenuidad a través del uso del folklore, las costumbres y el lenguaje popular, además de estimular la creación de la primera compañía dramática que montará obras de autores nacionales con actores locales y de utilizar “recursos dramáticos nuevos, tanto internos como externos” (p. 15). En la exposición de cuáles son esos nuevos recursos, el profesor Monsanto se queda corto y no nos da más que un atisbo de lo que estas innovaciones pudieran ser.

El segundo capítulo aunque de base biográfica vincula la vida de A.H. con su labor de creación para destacar el “efecto que las experiencias por él vividas tuvieron en su producción” (p. 19). La tesis del capítulo se empeña en probar que el dramaturgo perteneciendo a la clase desvalida supo comprender el dolor

de la misma y merced a una vida bastante accidentada y trotamundesca pudo conocer el color ocre de la miseria local y a toda una tipología llena de posibilidades dramáticas. Los vehementes párrafos dedicados por el profesor Monsanto a las novelescas andanzas del autor de *Chañarcillo*, le hacen decir cosas como la siguiente: "Fuera de los datos apuntados, muy poco es lo que se sabe de la vida conyugal de Antonio Acevedo Hernández. Si su obra evoca las propias experiencias con sus dos esposas, podemos conjeturar que no fue feliz en su vida matrimonial, ya que en varias piezas suyas—*Angélica*, *Arbol viejo*, *Almas perdidas* y *Carcoma*—nos has caracterizado las relaciones hogareñas de una manera negativa" (p. 64); pasando por alto que tanto *Carcoma* como *Almas perdidas* son piezas anteriores a 1922, año en que el mismo Monsanto fecha el matrimonio de A.H. con su primera esposa y que, consecuentemente, éstas no pueden ser producto de una experiencia matrimonial negativa, como afirma. La excelencia del capítulo reside en destacar coherentemente las peripecias del dramaturgo y en poner en claro los pasos que le llevan a la escena santiaguina. El próximo capítulo parece desentenderse también de la obra de A.H. en su llana capacidad artística, dando a entender que casi la única valoración de esta dramaturgia consiste en "cultivar con perseverancia el genuino drama de protesta social, con su doble misión de exhortar a las masas a superarse y de combatir a los enemigos del progreso social de Chile" (p. 79), además de propulsar—recalca Monsanto—la chilenidad en el teatro, proyección encaminada a rescatar del desdén toda manifestación local. Este capítulo nos ofrece también una historia sintética del desarrollo del teatro chileno queriendo de entrada "dejar establecido que A.H. a) revive "el teatro 'instrumental' (entiéndase instrumento para la lucha de clases) y combatiente," b) sintetiza las tendencias que desde el siglo XIX tienden hacia un teatro nacional y c) promueve, más que ningún otro dramaturgo, la chilenidad en las tablas. Para probar todo ello nos lleva a un recorrido por las aportaciones dramáticas de esta índole al principio de la colonia (1536 a 1810), las de los períodos de las guerras independentistas (1810 a 1823), las polémicas entre clásicos y románticos de 1842 y la actitud clasicista asumida por Andrés Bello, para entrar en el teatro finisecular, adentrarse en el costumbrismo de moda peninsular y pasar a uno local en las piezas de Blest Gana, Barros Grez, Caldera, Allende y Martínez Quevedo, desembocando en el género chico de sabor nacional. La intención del capítulo es probar que A.H. "fue quien con más éxito y en forma más sostenida logró cultivar el drama de protesta social" (p. 104). En el cuarto capítulo el profesor Monsanto hace un cuadro temático de las piezas del autor (rurales, urbanas, de suburbio y bíblicas) con el propósito de establecer luego que A.H. "dramatizó en sus obras teatrales un mundo en el cual las lacras sociales se destacan con relieves inconfundibles" (p. 109). Analiza las situaciones e incidentes principales de algunas piezas para mostrar que son "problemas sociales ricos en efectismo teatral" (p. 118): la explotación del obrero, del minero y del inquilino; la vida en los conventillos; la concentración de bienes en unas pocas manos y la proliferación de la indigencia física y moral de los pobres. El alcoholismo es una de estas lacras y el profesor Monsanto se detiene a observar las piezas en que A.H. pone de relieve el mal y las ramificaciones de éste. Valga así el desfile de estas calamidades que nos va catalogando el autor: la calumnia, la prostitución, las supersticiones, la ignorancia, etc. que son temas predilectos

de esta dramaturgia y, dado el objetivo de este estudio, bien traído a colación. Las conclusiones (pp. 153-160) valen por todo el libro y traen un resumen claro y preciso de lo expresado y logrado en los capítulos anteriores.

El libro del profesor Carlos H. Monsanto—como dijimos—se propone analizar sólo un aspecto: la protesta social en la obra de Acevedo Hernández. Sin embargo, en combinación con éste esperábamos algo más en el nivel de análisis de los valores literarios y escénicos de esta dramaturgia y no solamente la comprobación repetida de que A.H. “cultivó el teatro como instrumento y arma de combate” (p. 102). La expectación fue exclusivamente nuestra. Por lo demás el tema está obviamente tratado con gran devoción y respaldado por el conocimiento en materia teatral de quien sabemos está dedicado a estos estudios desde hace muchos años.

Orlando Rodríguez-Sardiñas
University of Wisconsin

Gerardo Luzuriaga. *Del realismo al expresionismo: el teatro de Aguilera-Malta*. Madrid: Ediciones Plaza Mayor, 1971. Rústica, 204 pp.

Esta obra de crítica es la primera que se dedica exclusivamente a un análisis del teatro del escritor ecuatoriano Demetrio Aguilera-Malta.

En el prólogo, Luzuriaga indica que en la última década ha surgido un nuevo interés en el Ecuador por el género dramático. A pesar de la prolongada ausencia de su país natal, Aguilera-Malta es, según el crítico, el dramaturgo ecuatoriano actual de mayor importancia por representar las tendencias principales que ha seguido el teatro hispanoamericano en el siglo veinte.

Del realismo al expresionismo se divide en cuatro secciones de las cuales la primera describe las antecedentes de la Generación del '30, a la que se le incluye el grupo de Guayaquil. De éste formó parte Aguilera-Malta con otros cuatro escritores ecuatorianos.

Luzuriaga describe las circunstancias históricas que contribuyeron al gran interés literario de esa época e incluye un compendio de opiniones de los críticos que se han dedicado al estudio de la Generación del '30. Enumera también las obras de teatro que se escribieron o se estrenaron en momento tan activo. Termina el capítulo con una reseña biográfica de Aguilera-Malta y con un comentario detallado de su producción literaria, exceptuando al teatro.

Los tres capítulos siguientes abarcan la producción literaria de Aguilera-Malta en su totalidad. Luzuriaga la divide de la siguiente manera: de 1938 a 1954, de 1955 a 1961 y, finalmente, la época que consta de los dos dramas *Infierno negro* (1967) y *Muerte, S.A.* (1970).

La primera etapa sigue, según Luzuriaga, una tendencia totalmente realista. A pesar de que incluye reseñas de las ocho obras que caben en esta época, se concentra en *Lázaro*, la cual analiza más detalladamente. La segunda época se define como una de transición hacia el expresionismo. Una vez más Luzuriaga incluye todas las obras de esta época pero enfoca *Dientes blancos*. El tercer capítulo se dedica a las dos piezas mencionadas anteriormente y que son muestras de una evolución que culmina en el expresionismo. *Infierno negro*, sobre todo,

revela que Aguilera-Malta ha sabido mantenerse al pie de las corrientes literarias del momento y ha dejado atrás a sus congéneres, cuya productividad, según apunta Luzuriaga, ha ido desvaneciéndose desde hace varias décadas.

El propósito de esta obra crítica es, por lo tanto, de seguir el proceso de evolución del teatro de Aguilera-Malta desde una época de tendencias claramente realistas hacia una de expresionismo. Luzuriaga aclara que no sigue un método crítico definido, sino uno ecléctico que se basa en los preceptos de teóricos de la talla de Kayser, Wellek y Warren, y Villegas.

Esta obra provee a lector, a mi juicio, de un panorama completo de la dramaturgia aguilericana así como de otros elementos relacionados con el autor ecuatoriano. Luzuriaga lo sitúa, además, dentro de un marco internacional apuntando a las semejanzas que existen entre sus obras y dramas extranjeros. A esta recopilación se le añaden detalles interesantes como, por ejemplo, veinticinco preguntas y respuestas de una entrevista que hizo el autor a Aguilera Malta, así como las breves reseñas biográficas de los autores de poesía "negra" que el ecuatoriano empleó para ambientar *Infierno negro*. Encontramos asimismo una definición muy completa del movimiento expresionista, la cual consta de ocho páginas y no sólo traza su nacimiento e incremento sino que enumera los partícipes de esta corriente, con sus respectivas obras.

Por otra parte, la definición de realismo que Luzuriaga contrapone al expresionismo resulta bastante simplista. Y al emplear esta dicotomía de base para el desarrollo de su tesis, Luzuriaga se limita las capacidades de análisis, puesto que al forzar los dramas dentro de marcos tan netamente trazados, sacrifica un examen más profundo de los que él considera más importantes. La excepción es *Infierno negro*, siendo objeto de un estudio completo y detallado que se basa en elementos internos de la obra, ya sea el "hibridismo dramático-poético de la estructura" o la acción dramática y la estructura temporal. En este análisis, el crítico se interna en la estilización que caracteriza a las obras de Aguilera-Malta y que hace de *Infierno negro* su mejor pieza. Por otra parte, incluye gráficas que ilustran concisa y claramente sus teorías sobre la estructura y los personajes.

En general, *Del realismo al expresionismo* adolece de varios elementos superfluos. Podemos citar, por ejemplo, los cuantiosos resúmenes de todas las obras teatrales, e incluso de varias novelas, de Aguilera-Malta. Para un lector que desconozca la obra del ecuatoriano, estos podrían resultar útiles. Pero, aún en este caso, distraen de las obras que Luzuriaga ha seleccionado para un examen detallado por ser, según él, mejores y más representativas.

Además, el crítico hace frecuentes comparaciones entre los dramas y otras obras de tema o técnica semejantes, sin relacionarlas al asunto básico que trata en su tesis. Así, se da una impresión total de fragmentación, de elementos separados que no logran coligarse. A esto se le suman digresiones que demuestran el deseo de Luzuriaga de no dejar cabo sin atar, aunque esto lo lleve hasta los extremos.

Podemos resumir que *Del realismo al expresionismo* nos provee de una buena base para el conocimiento del Aguilera-Malta dramaturgo y novelista. El enfoque de Luzuriaga, sin embargo, rara vez pasa de lo anecdótico. Por consiguiente, no logra comunicar en claro las aportaciones que Aguilera-Malta ha llevado al teatro ecuatoriano y al hispanoamericano. Con la excepción de *Infierno negro*,

cuya composición interna fue desentrañada con profundidad en esta obra, el autor ecuatoriano se revela en su teatro principalmente como un imitador que se mantiene al tanto de las corrientes extranjeras.

Stella T. Clark

California State College, San Bernardino

Carlos Solórzano. *Teatro breve hispanoamericano*. Madrid: Aguilar, 1970. 362 p.

Esta nueva antología de la colección *Teatro Contemporáneo* de la Editorial Aguilar, de Madrid, es un gran aporte hacia el conocimiento del drama hispanoamericano de hoy, como también porque facilita didácticamente el estudio de ese drama en las aulas universitarias. La antología incluye además de un interesante prólogo del editor Solórzano dieciséis piezas de autores representativos del drama nacional de actualidad en los países allí indicados, según el orden siguiente:

Oswaldo Dragún	Argentina	<i>Historia del hombre que se convirtió en perro</i>
Carlos Maggi	Uruguay	<i>El apuntador</i>
Josefina Pla	Paraguay	<i>Historia de un número</i>
Julio Ortega	Perú	<i>La campana</i>
Francisco Tobar-García	Ecuador	<i>Las sobras para el gusano</i>
Ramón Chalbaud	Venezuela	<i>Las pinzas</i>
Gustavo Andrade Rivera	Colombia	<i>Remington 22</i>
Virgilio Piñera	Cuba	<i>Estudio en blanco y negro</i>
Francisco Arriví	Puerto Rico	<i>Un cuento de hadas</i>
Iván García	Rep. Dominicana	<i>Fábula de los cinco caminantes</i>
José de Jesús Martínez	Panamá	<i>Segundo asalto</i>
Alberto Cañas	Costa Rica	<i>Algo más que dos sueños</i>
Alberto Icaza	Nicaragua	<i>Ancestral 66</i>
Alvaro Menen Desleal	El Salvador	<i>El circo y otras piezas falsas</i>
Carlos Solórzano	Guatemala-México	<i>Los fantoches</i>
Elena Garro	México	<i>La señora en su balcón</i>

Se conjugan en estas obras varias tendencias de la creación dramática en que se ha venido amalgamando el teatro moderno europeo a partir de la segunda guerra mundial. El drama intimista se hace presente en *Un cuento de hadas*, de Arriví, con ciertos toques tomados del teatro del absurdo. El drama existencial, con su carga de angustia, soledad y sentido crítico, marca sus huellas en la pieza *Historia de un número*, de Josefina Pla, en donde al protagonista, desde su cuna, ya el destino le ha cerrado todas las puertas de su vida por carecer de ese número que identifica a todos los mortales. Termina de rea acusado y sentenciado por los *delitos* de "enfermizo, hambriento, anémico, anafiláctico, analfabeto, holgazán, amarillo, anacrónico," por haber nacido y crecido sin número (p. 63). De este mismo tono existencial es *La campana*, de Julio Ortega, en donde se encierra—

como lo anota Solórzano—"una imagen de muchas ambivalencias humanas, de los impulsos opuestos dirigidos por nuestro instinto" (p. 69). El surrealismo encuentra resonancia en la obra *Las sobras para el gusano*, de Tobar-García, que tiene un carácter de alucinación, los planos del tiempo se confunden en una acción que viene del presente, vuelve al pasado y al fin entra en el futuro, en un clima de auténtica pesadilla. Esta resonancia surrealista se intensifica en *Algo más que dos sueños*, de Alberto Cañas, obra extraída de esa enorme cantera del teatro de la subconsciencia que en Francia fundó el freudiano Lenormand a principios del siglo en curso. Del mundo onírico es la pieza de Alberto Icaza *Ancestral 66*; y de la realidad política colombiana es *Remington 22* del calentano neivense Gustavo Andrade Rivera.

Teatro breve hispanoamericano es pues un gran acierto editorial encaminado a proyectar una visión más universalista de la dramaturgia hispanoamericana. Las obras allí incluídas son claros ejemplos de esa ansia de búsqueda de nuevos temas y de nuevas técnicas por parte de los nuevos dramaturgos latinoamericanos.

Ernesto M. Barrera

California State University, San Diego

Plays in Performance

University of Iowa

Sempronio by Agustín Cuzzani (Argentina). Presented November 8 and 14, 1972 by the Department of Spanish and Portuguese at MacBride Auditorium. Directed by Julio Durán-Cerda.

University of Indiana

The Ever-Tightening Circle (La ronda de la hechizada) by Hugo Arguelles (México), translated by Elizabeth Balderas. Presented October 7, 1972. Directed by Teresinha Alves Pereira.

University of California, Los Angeles

Historia del hombre que se convirtió en perro by Oswaldo Dragún (Argentina) and *El delantal blanco* by Sergio Vodanovic (Chile) presented May 24, 1972, sponsored by the Department of Spanish and Portuguese and the Center of Latin American Studies. The plays were presented by the Grupo Independiente de Teatro Hispanoamericano. Directed by Susana Castillo. This is part of a series of plays presented by Grupo Teatro Leído.

Soldados by Carlos José Reyes (Colombia) by the T.E.C. (Teatro Experimental de Cali) presented November 12, 1972. Sponsored by the Department of Spanish and Portuguese and the Centro Hispano de UCLA. Directed by Enrique Buenaventura.

Northern Illinois University

The Rogue's Trial by Ariano Suassuna (Brazil). Presented December 7-12, 1971 by the Division of Theatre Arts. Directed by Sydney G. Smith.

El estreno mundial de *Yo William Shakespeare* de Giacomo Barabino se celebró en el Palacio de Bellas Artes el 22 de abril de 1972. Dirigido por Héctor Azar y Hugo Galarza, codirector. Actúan Jorge Lavat como Shakespeare, Sergio Bustamante como Marlowe, José Gálvez como Ben Jonson.