

Book Reviews

Instituto Colombiano de Cultura, *El Zar de precios y otras obras de Luis Enrique Osorio*. Bogotá: Imprenta y Litografía Canal Ramírez, 1972. 165 p.

El Instituto Colombiano de Cultura del Ministerio de Educación Nacional, bajo la dirección del poeta piedracielista Jorge Rojas, ha emprendido una labor encaminada a lograr una igualdad de oportunidades culturales en todos los niveles sociales, mediante la edición de obras de bolsillo alcanzables hasta en el sector más pobre de la comunidad nacional. Este es el caso del libro que aquí se reseña y que corresponde al volumen N° 23 de la serie "colección popular" del Instituto. Se trata de la edición de tres piezas de teatro del bogotano Luis Enrique Osorio (1896-1966), uno de los más genuinos dramaturgos colombianos contemporáneos. La primera de las obras incluidas, *El Zar de precios*, es una comedia de costumbres y crítica social, en tres actos y en prosa, en que se satiriza la falta de sensibilidad de los funcionarios encargados de la oficina de control de precios y salarios, asunto muy del día en todos los países de Occidente. En la presentación y enlace de la materia dramática, el autor nos ofrece una buena pintura tanto del lugar de acción, como del ambiente o clima social en que actúan los personajes, y en cuyo trasfondo se advierte una total desesperación envolvente. La sátira se enfoca principalmente en las arbitrariedades con que actúan los funcionarios del Zar de precios, y en las peripecias por las que padece una típica familia de la clase media social en su lucha por el diario existir. El motivo conductor de la obra es la esperanza que tienen todos los miembros de esa familia en la solución del problema de su actual condición. Para el papá, la esperanza está en el azar, y no en el Zar, por eso juega a la lotería cada semana, no obstante su precaria situación económica. Para la mamá, está en Dios. Para el hijo, la esperanza radica en sus piernas, como aficionado que es del fútbol; sueña en llegar a ser un futbolista de fama. Y para las dos hijas la esperanza está en el amor.

La segunda pieza incluida es *El loco de moda*, un entremés de sátira guiñolesca con influencias del teatro del absurdo. El tema de esta obra es la locura social. La acción tiene lugar en un manicomio en donde se encuentran dos dementes, una mujer y un hombre, que tienen la moda de matar estrangulando a las víctimas para chuparles la sangre. A ese lugar llega un periodista acompañado del Doctor del manicomio, y cuya finalidad es escribir una crónica del asunto basada en datos de primicia informativa. En la obra el autor divide a sus personajes entre "locos" y "cuerdos," fundiendo en esta síntesis todo el conglomerado humano. Al preguntársele al loco en qué consiste su locura, él responde: "Toda mi locura consiste en que digo lo que pienso; en que no soy jefe político, y en consecuencia no mato por mano ajena; en que no me gradué de médico, y por eso mismo no trabajo con diploma ni con instrumental; y en que por no ser militar, ataco solo y no en gavilla" (p. 129). El asunto esencial de la obra es ¿quiénes son los locos? o ¿quiénes los cuerdos?

La tercera obra es otro entremés titulado *Toque de queda*, que es una censura teatral contra la administración de justicia por los juzgados de permanencia

policial creados durante los días de la ley marcial que imperó en Colombia en 1948 a consecuencia del "bogotazo." La sátira de esta obra se encamina a desentrañar los desmantelados procedimientos de algunos funcionarios que, atrapados por esa atmósfera de inseguridad social, creyeron que sólo a bayoneta calada se podía reprimir la anarquía.

Las obras que se conjugan en este libro, a la vez que interpretan el realismo de una época de vida colombiana, son también muy universales por reflejar en sus intrigas dramáticas todo lo común que tiene la vida de ese pueblo con la de otros pueblos, esto es, lo sustancialmente humano de sus etapas históricas, míticas y legendarias.

Ernesto M. Barrera
San Diego State University

Play Synopses and Reviews

UN CUENTO DE HADAS. Francisco Arriví (Puerto Rico). *Teatro Breve Hispanoamericano*. Carlos Solórzano, ed. Madrid: Aguilar, 1970. pp. 181-207. 1 act, 3 scenes; 3 men, 1 woman; 2 exteriors.

The play opens with Carola very angry at her husband, Rafael, for having arrived home at 1 a.m., six hours later than she had expected him. She does not understand how he could have lost track of so much time. He is puzzled and insists that he feels as if he has just returned from a dream world. He cannot account for the time lapse. She does not want to listen to his explanation and is irate that the evening is lost. Carola suspects that he has another woman. Rafael denies this, and adds that he is tired of fighting. He is also disillusioned with the pressure of everyday life. He simply wants to live freely and make sure that their son is properly cared for. After Carola goes to bed, Rafael finds a woman's handkerchief in his pocket. Completely baffled and perplexed, he decides to investigate the incident. He returns to his favorite cafe where he talks with Antonio, the waiter. Antonio asks if he still wants the flowers he ordered yesterday. He also wonders where the pretty girl who accompanied Rafael has gone? Thoroughly confused, Rafael denies even having been to the cafe yesterday. Miguel, a close friend of Rafael's, enters and corroborates what Antonio has said about the pretty girl. While with this woman, Rafael has evidently used the alias Leonardo. Returning home, Rafael is again bombarded with questions from Carola. More bewildered than ever, Rafael cannot decide if he is Leonardo or Rafael. While arguing with his wife he begins to take on the identity of Leonardo. He even telephones the girl he was with. As the play closes, he tells Carola that he is leaving for his new woman, and that he actually enjoys being Leonardo instead of Rafael. He has decisively become the personality which pleases him most. (Mark Finch, *University of Cincinnati*)

LA ESQUINA DEL MIEDO. César Rengifo (Venezuela). *13 Autores del Nuevo Teatro Venezolano*. Carlos Miguel Suárez Radillo, ed. Caracas, Vene-

zuela: Monte Avila Editores, C.A., 1970. pp. 428-44. 1 act; 7 men, 3 women; 1 interior.

The action of this play takes place just before dawn in a street of a small Venezuelan village. We observe houses, store fronts, a church, an apothecary and a house of prostitution. As the curtain rises, Boy I is talking excitedly to the Priest concerning his ill mother. Suddenly down the street, two thugs leave a bound and beaten man dying on the street corner. Boy I is very concerned, but the Priest advises him to find a doctor as the Priest must prepare for morning Mass. Nobody responds to the boy's pleas for help. Towards the end of the street he finds Woman I, a prostitute. She wants to help, but Woman II warns her that she might offend some customers by becoming involved. They return to their house. Boy I walks on, only to find himself in front of two rocking chairs from which a Feminine and a Masculine Voice are heard. Neither wishes to assist the Boy, as they do not feel well and simply wish to rest. Next he finds a teacher who will not help due to the possible political repercussions against him. Besides, he denies any capability in First Aid, and also does not "feel well." Boy I continues his search, and finds a Druggist. Naturally he cannot help as he does not have a license to practice medicine. Boy I ultimately comes across Boy II, who suggests that they wait for the morning newspaper truck, and then take the injured man to the neighboring town for medical aid. Meanwhile, the prostitutes are entertaining the town Boss who is portrayed as repulsive, drunk, obnoxious, brutal and unconcerned about the hurt man. The two Boys return only to find the wounded man dead. In a short sequence, each character tells why they did not become involved. The common denominator is *fear*. The play ends with the Boys playing with their pet toad. As the town is well conditioned to be apathetic, so also the Boys have begun the process of "not becoming involved." (Mark Finch)

LAS TIJERAS. Paul Williams (Venezuela). *13 Autores del Nuevo Teatro Venezolano*. Carlos Miguel Suárez Radillo, ed. Caracas, Venezuela: Monte Avila Editores, C.A., 1970. pp. 523-35. 1 act; 1 man, 1 woman; 1 interior.

This short play portrays a married couple, Natur and Fora, who have difficulty in communicating due to his total domination of her. As the drama begins, Fora is knitting a sweater but cannot see too well due to lack of light. She asks Natur to switch on the light, but he curtly says that she should do it herself. He is reading and does not want to be disturbed. Fora is somewhat forlorn and indicates that some night she would like to just talk with Natur. In a very rude manner he tells her that he is too busy reading the newspaper. She wonders if he has ever had any real desire to talk with her, and continues to try to get his attention. Natur continues smugly reading the newspaper, interspersing his reading with comments about the items he reads. He always relates how his family was famous, important, and of a high social status. Fora, not paying attention, merely utters "Uh huh!" She tries to bring up the subject of their young son, but Natur is only concerned about a possible career for him. Natur even dominates this portion of the "conversation," leaving Fora in an

intensifying tension. Talking about their respective fathers, Natur again dominates by exalting his, and degrading her's. Becoming more and more upset, Fora takes her scissors and cuts out the form of a man. Exerting even more domination over her, Natur decides to take control of all monetary matters, release Fora's servant, not allow her to go shopping and says she will come to bed with him only when he so desires. He then goes upstairs. Left alone, Fora grabs the scissors and says that the next victim will not be made of paper. She heads upstairs, ready to release the aggression which has accumulated over the years. (Mark Finch)

LA CANTATA DE LOS EMIGRANTES. Héctor Azar. México, 1972. Pieza en un acto y 10 partes.

Para lograr representar los problemas enunciados por los personajes Hombre I, II y III en la "Introducción," Héctor Azar produce el diálogo caracterizado por un absurdo lirismo en el cual se lanza el tema de este acto. El propósito es enterar al espectador de que las relaciones entre el Hombre y Dios son totalmente irracionales. En esa introducción se presenta al Hombre en el ritual que ha persistido a través de todas las civilizaciones: el de dar gracias a Dios. El espectador es llevado a comprender esa incongruencia metafísica y psicológica por medio de la prosa lírica, aceptable por la intuición de cada uno:

"Hombre II: El polvo cósmico alrededor del mundo, pay after.

Hombre I: Las razas dispersas; las corrientes humanas sangrando en los violines del otoño. . .

Hombre III: La sangre que es roja vuela café en el albo manto del ermitaño muerto de amor y de miedo.

Hombre II: (Luminoso y contrito) El sol es Dios y la obediencia me dignifica, me purifica, me cristaliza!

Hombre I: (Heroico) Osiris decantada, vuelve los ojos a nuestra misericordia y descúbrete el sexo rojo carmesí.

Hombre II: (Lírico) Vuelve los ojos a la tierra y sumérgete en las ondas del Nilo rosa, para llorar. . ." (pág. 5)

Cuando los actores cambian sus caracterizaciones y pasan a ser otros personajes, el Hombre III canta un tango y pasa a ser Antropus. Así nos hace recordar a Segismundo, el de Calderón, pero pronto a seguir esta imagen adquiere la modernidad anterior, es decir, del principio de la "Introducción" cuando los tres personajes Hombres sugerían algo así como los de "Godot" de Samuel Beckett. Pero la prosa lírica sigue echando los temas, los personajes y los símbolos al espectador que luchará por desvendarlos. Algunos son muy obvios y entre estos citamos al poeta omnisciente con sus propias metáforas. Omar es el poeta:

"Omar: No, el de usted . . . y el tuyo . . . lo veo con tal claridad como en un texto bien impreso. . . Un texto que reposa en los altares. . . Un texto que se decifra en la vieja fachada de su vida. . . Un texto largo, brillante, cálido, -el pájaro es una saeta violenta que rasga la gasa del

viento-. Un texto breve, silente, callado, triste, tristísimo, oscuro . . . -el pájaro era un vigía del pueblo, peligroso agente secreto, que cayó abatido entre flechazos de obsidiana. . .”

Antropus: Cómo sabe! Oh! cómo sabe! Dígame más, usted lo sabe todo, ayúdame. . .” (pag. 8)

El primer diálogo escénico entre Antropus y Omar es, a nuestro ver, la verdadera introducción al acto, es decir, el principio de la acción psicológica: la seducción de Antropus para que él decida abrazar la poesía. En primer lugar Omar le presenta en imágenes líricas las personas que han participado en su vida: la madre, “un espejo que refleja la oración y el ayuno; el padre, “un rascacielos implacablemente lejano”; los hermanos, “enredaderas”; los amigos, “rejas rotas, blancas y negras, negras y blancas.”

Después Omar le presenta los sentimientos y el recuerdo:

“La amistad y el amor, el campo de batalla, en las escalinatas grises de la pirámide trunca -tumba estéril- en cuya base superior hay un espejo roto y sus fragmentos *reflejan al niño tierno que fui*, cuando la memoria te fue arrebatada. . .” (pag. 8)

Con eso Antropus reacciona rechazando el engaño del cual es símbolo ese poeta y su poesía, lo trata mal, lo insulta, pero después, irremediabilmente seducido, le da el brazo y se van en “promenade.”

A la medida que el personaje, símbolo del hombre, desarrolla su carácter, también la literatura se cambia con la transformación de las imágenes temporales y genéricas. La parte que lleva título de “Promenade” resulta ser un desfile teatral de figuras históricas y fantásticas. Esas figuras son el pasado del “Hombre,” es decir, de toda la Humanidad y toca a Antropus enterarse prontamente de eso:

“Antropus: (Celebrando la ocurrencia) No es necesario, en medio de mi esfuerzo me ayudas mucho a reconocer mi vida.” (pag. 9)

A seguir Omar le hace comprender su fisionomía psicológica incongruente: “Omar: Mitad íntimo, mitad triste y mitad solo.”

La transformación psicológica de Omar completase cuando el personaje Rose La Rose, que es su madre, le ayuda a encontrarse mujer. Pero de verdad lo que pasa es que Antropus es el símbolo del hombre-humanidad, es decir hombre y mujer al mismo tiempo. Esa confusión de sexos está en todos los personajes de la obra, por que el autor nos informa que los actores no tienen que ser necesariamente del mismo sexo que indica el personaje.

Antropus es hijo de Dios, es la humanidad. Omar discursa sobre su historia, la inmigración y la tradición y todo eso resulta tener la forma parabólica y fantástica. Hay un desfile de los personajes que simbolizan la historia de la humanidad y el baile de sabiduría y organización científica, se mencionan las máquinas, y terminan con la cláusula anti-existencialista: “Simplemente, compañeros, no vivíamos.” Después dirígense todos a una escuela simbólica y formal que lanzará la idea de que uno no existe, sino pasa la vida aprendiendo existir.

Esta es una obra difícil de comprender y de montar, pero en la posibilidad de hacerlo, qué maravilla y qué lujo habrá que ponerse en la escenografía y en el ropaje tratando igualarlo al complejo tema existencial que se propone en ella! (Teresinha Alves Pereira)

CAMBIO DE PROPIEDAD. Remberto Latorre (Chile). Manuscrito, 12 personajes, 8 hombres y 4 mujeres. 13 escenas con un intermedio. La acción pasa en un pueblo costero del sur, hace algunos años.

El tema de "Cambio de propiedad" es el derecho de tener propiedad y la trama tiene que ver también con un cambio de propiedad en el presente de la pieza. Trátase de la mudanza de Lucía, la maestra del pueblo y su padre que van a vivir en la nueva casa situada a la cumbre de la montaña. Todos los diálogos de los varios personajes en las distintas escenas que tratan de la mudanza tienen que ver con el derecho de la propiedad, asunto discutido por todos, desde el propietario hasta los vagabundos que buscan "tomar" una casa.

Pedro es presionado a vender su casa a Lucía y por eso, su esposa Norma, que está embarazada, y su hijo quédanse sin lugar donde vivir. Después va a emborracharse en la cantina donde lo matan a cuchilladas porque él coqueteaba con Azucena, la dueña del bar. Norma enloquece y se ahoga en el mar. Una pareja de vagabundos les ocupa la casa mientras un grupo de jugadores de la cantina llevan al cuerpo de Pedro y lo depositan en la nueva propiedad de Lucía.

Por la mañana empiezan la mudanza y el padre de Lucía, el primero que entra en la casa recibe una horrible sorpresa al ver allí el cuerpo de Pedro. Lucía y Raúl que todavía se quedaban afuera mirando al mar desde la montaña, reciben la terrible noticia cuando su padre regresa de la nueva casa.

Los jugadores echan fuego a la casa de Pedro, después de atar en su interior la pareja de vagabundos. (Teresinha Alves Pereira)

LENGUAS MUERTAS. Carlos Olmos (México). Farsa en 2 jornadas publicada por el Instituto Nacional de la Juventud Mexicana, 1ª ed. 1973. 10 personajes (5 mujeres y 5 hombres) más un coro constituido por 10 hombres y 5 mujeres.

La acción pasa en un pueblo llamado Talismán, en la época actual. Entre los personajes más importantes están Luciano, el cuentista; Beatriz, su mujer; el cura, que sufre la rivalidad de Luciano porque sus cuentos imaginarios tórnense más populares que los de los profetas; el coronel en decadencia y el periodista. Cuando don Ruma, el viejo periodista dice al coronel: "Usted sigue siendo el símbolo de nuestras fuerzas vivas," él contesta: "Será por el uniforme, porque lo que son mis fuerzas. . ."

Es ese coronel quién compra a Luciano sus cuentos de revolución y ofrece al creador la idea de venderlos a todo el pueblo.

El periodista sufre también sus momentos de depresión. El se queja de la necesidad de una noticia que él pudiese sentirla propia. Cuando el coronel le aconseja a conformar con sólo pasar las noticias del radio, él dice:

"No son mías, mi coronel! Necesito sentirla propia! De nadie más!"

Beatriz y Maclovia quieren el amor de Luciano y el propio Luciano quiere la revelación del misterio de sus sueños.

Poco antes de empezar la segunda jornada Luciano, con el poder de su creación, empieza a dar ilusiones a los demás personajes y se convierte por lo tanto en profeta que podría salvar al mundo. Pero él no hace más que regalarse a sí mismo esta ilusión. Sin embargo ofrece a don Rumo la noticia nueva que él tanto deseaba, es decir, esta profecía y la propagación de todos sus sueños y cuentos que van a tornarse en ilusiones.

De pronto el pueblo de Talismán empieza a comprarle los cuentos a Luciano para que él convierta sus sueños en ilusiones narrándolos en el café que para eso fue construido. Luciano tórnase rico y poderoso y Beatriz sabe que también su amor por él empieza a cobrar más fuerza.

En el desarrollo total de las ilusiones del pueblo, llégase a la revolución, encabezada por el coronel, que decide dar el golpe de estado.

Perdido en su confusión ilusionista Luciano termina por dejarse matar, pero entonces se compone un doble final en el que se vuelve a la vida Luciano y predestina su propia muerte en sueños, junto con Beatriz.

Si se puede pensar en una variación para el tema de "La vida es sueño" ya tratado en el teatro clásico desde Calderón, la obra de Carlos Olmos significa una lograda versión moderna donde la charlatanería se mezcla con la filosofía y todo es solucionado con la noción cristiana del libre albedrío.

Como lo dice bien Hugo Arguelles en el prólogo de *Lenguas muertas*, Carlos Olmos revélase en esta obra como un gran dramaturgo, "un verdadero creador de mundos y seres sugestivos." (Teresinha Alves Pereira)

ENCrucIJADA DEL ESPÍRITU SANTO. José María Rivarola Matto (Paraguay). Asunción, Paraguay: Escuela Salesiana, 1973. 84 pp.

Rivarola Matto, a Paraguayan lawyer, after seeing *El fin de Chipi González* (1954) in English translation, and *La cabra y la flor* (1967) a prizewinner, now wins the 1972 Radio Cháritas prize with a three-act drama, *Encrucijada del Espíritu Santo*, in prose and unrhymed verse. Another Paraguayan dramatist, Josefina Pla, provided the Introduction for the printed edition.

The play deals with the development of the Jesuit Empire between 1600 and 1767, with one masked Jesuit father representing its series of religious leaders. His assistant José María is the protagonist, seeking protection of the converts from the Spanish governor in Asunción against Paulist slavers and gold seekers. His affection for Yerutí, a Guaraní Indian convert baptized "Naría," provides the love element.

Because of local controversy whether this play should be religious or historical, the dramatist provided one ending in manuscript and another for publication. Here, having learned that the Spaniards have surrendered seven of their thirty *misiones* to Portugal, and ordered the Jesuits to abandon their 250,000 converts, the Indians ponder their choice between slavery under Brazil or return to primitive life in the jungles. José advocated freedom, and with him, his wife, and their son, the Indians slip away as José María predicts their eventual renaissance through their Indian heritage. In May, the play received

a very successful production in Asunción. While there are dramatic moments, patriotism and protest are also present. The dramatist is now concluding another controversial religious play. (Willis Knapp Jones, *Miami University*)

LA DEPRESIÓN. Julio Mauricio (Argentina). Argentina: Editorial Talía, 1970. 55 pp. 2 acts; 2 men, 2 women; 1 interior.

The problem of how to make middle-class life interesting enough to be bearable is exposed, teasingly viewed from behind and abandoned before an effective solution can be expostulated in this very conventional melodramatic comedy with psychological overtones. A middle-class marriage has gradually fallen apart as a result of an inability of husband (Eugenio) and wife (Amalia) to communicate with each other and a complete lack of interest in either one to make the other's life more interesting and consequently more bearable. Amalia cries constantly and Eugenio's depression is only partially controlled by an elaborate pill-popping routine. Amazingly enough, the twenty-year-old son from this marriage, Fito, though hardly more motivated than his elders, manages to summon the modicum of energy to arrange an amicable separation for his parents at the request of his father, who simply does not alone have the guts to carry out his plan to live with another woman (Clara) in the hope of renewing his interest in life.

The couple's mental depression has been seeded by the horrible loneliness produced by their progressive inability to communicate. Clara, a maiden lady, is humorously but pathetically enlaced in the same straight-jacket of middle class morality which is responsible for having sustained this marriage thus far. Mauricio almost convinces us that the archetypal middle-class person is most probably unmotivated, unimaginative and especially ineffectual. The humor of Fito's most unenviable position as intermediary for his parents and Clara, and the wife-to-other-woman exchange of dialogue in act two result in a fairly light treatment of a serious problem. The two women decide in private that Eugenio and Clara's plans to live together will be carried out, but as Amalia is explaining Eugenio's pill-taking routines to Clara, a burst of energy perhaps inspired by the clear ridiculousness of the situation finally viewed outside himself overtakes Eugenio. After a plate-smashing tantrum cheered by Fito, he announces that there will be no separation. (Herbert W. Ragsdale, Washburn University)

Works in Progress

Vito de la Campa, Roman (University of Minnesota)

Ph.D. dissertation: The Theatre of José Triana.

Greymont, Sally (Pima Community College)

Articles: Hacia una bibliografía del teatro venevolano colonial.

Vocabulario teatral técnico.

Cajiao Salas, Teresa (State University College at Buffalo)

Articles: El tema del amor como fuente de frustración humana en la obra de Samuel Rovinski.

Anthologies: Antología del teatro costarricense contemporáneo.

Works by Students

Texas Tech University

La Rue Sloan. Sacred and Profane Concepts of Time: Their Impact Upon Latin American, British and Continental Drama. Ph.D. dissertation. Advisor: Robert G. Collmer.

University of Toronto

Osbert Leroy Griffith. Expressionism in the Argentine Theatre. Ph.D. dissertation. Advisor: Erminio G. Neglia.

Lennox Bigford. Racial Consciousness in Contemporary Spanish American Drama. Ph.D. dissertation. Advisor: Erminio G. Neglia.

Plays in Performance

University of Pittsburgh

The Museum by Guillermo Borrero. Translated by Herlinda Hernández. Presented March 1-14, 1974, by the Department of Latin America Area Studies, Western Psychiatric Institute and Clinic and the Department of Speech and Theatre. Directed by Dr. Richard E. Mennen.

Wayne State University

Las manos de Dios by Carlos Solórzano (México). Presented by the Foreign Language Theatre Group, March 12 and 13, 1973. Directed by Alyce de Kuehne.

The Place Where the Mammals Die by Jorge Díaz (Chile). Presented by the Play Production Laboratory, November 19 and 20, 1973. Directed by Carlos Carrasco.

Augustana College

El gesticulador by Rodolfo Usigli (México). Presented at Rock Island, Illinois by the Department of Spanish and Portuguese of the University of Iowa on November 6, 1973. Directed by Julio Duran-Cerda.

University of South Florida

The Night of the Assassins [*La noche de los asesinos*] by José Triana (Cuba). Presented by the Department of Theatre Arts, directed by Herbert Shore. October 25-27, 1973. [A symposium offered by the Departments of Modern Foreign Languages and Theatre Arts coincided with the presentation. Entitled "Cuban Theatre in its Historic-Literary Perspective," the topics of presentation were: "Mariano Brull and the Promulgation of Incoherence" by Cleon W. Capsas; "Nicolás Guillén and the Social Origins of Black Poetry" by James C. Tatum; "Alejo Carpentier and the Search for the Lost Paradise" by Carlos J. Cano; "The Cuban Theatre Leading up to the Revolution" by Warren R. Hampton; and "The Effect of the Revolution on Cuban Theatre" by Terry L. Palls.]

Drake University

Estudio en blanco y negro by Virgilio Piñera (Cuba), and *Retablo Ternura Jazz Band* by Alvaro Menen Desleal (El Salvador). Presented by the Drake Foreign Language Players on March 6, 1974.

Tucson, Arizona

Los cuervos están de luto by Hugo Argüelles (México). Sponsored by El Teatro del Pueblo, Inc. of Tucson, Arizona. [Funded by the National Endowment for the Arts and the Arizona Commission on the Arts and Humanities]. Performed by the Drama Company of the Centro de Seguridad Social para el Bienestar Familiar of Ciudad Juárez, Chihuahua, on March 24 and 25, 1973. Directed by Francisco Strada Rodríguez.

University of Denver

A Solid House (Un hogar sólido) by Elena Garro (México), translated by Lysander Kemp. In Humanities Program on Contemporary México. Performed by drama students in the course, on February 21, 1974. Directed by Annabelle Clark.



Talesnik's *La fiaca*, performed by Texas A and I Bilingual Touring Company

Texas A and I

La fiaca by Ricardo Talesnik (Argentina) and *An Evening of Osvaldo Dragún* (Argentina), including *Historias para ser contadas* and *Milagro en el mercado viejo*, translated by Joe Rosenberg. Presented by the Texas A and I Bilingual Touring Company, February 26-28 and March 2, 4, 5, 1974. The company will perform in Houston, Texas, at a weekend festival sponsored by the Spanish departments of the five universities, April 5-7, 1974. Also performances at Pan American University in Edinburg, Texas, April 19-21. The company has also been invited to perform the Dragún plays at the International Festival in Guanajuato, Mexico, the end of April.

Georgetown University

Labor Dei by Silviano Santiago (Brazil) and *Batucada* [*Trompette*] by Aldo Calvet (Brazil). Presented by the Teatro Saravá and the Department of Portuguese Clube Luso-brasileiro. December 2, 1973. Directed by Teresinha Alves Pereira.

Jogo Impuro by Carlos Olmos (Mexico). Adapted by Teresinha Alves Pereira. Presented by the Teatro Saravá and the Department of Portuguese. February 27, 1973. Directed by Teresinha Alves Pereira.

Rasto de Tatu by Teresinha Alves Pereira (Brazil). Presented by the Teatro Saravá and the Department of Portuguese. April 5, 1974. Directed by Teresinha Alves Pereira.

Tijuana, Baja California

Cada quién su vida and *La vida difícil de una mujer fácil* by Luis G. Basurto (México). Presented February 5 and 6, 1972 in the Teatro Bujazan. Directed by Luis G. Basurto.

Recent Publications, Materials Received and Current Bibliography

[The following recent publications noted or received by the Editors of the *Latin American Theatre Review* may prove of interest to the readers. Inclusion here does not preclude subsequent review.]

Nunes, Casiano. *As Lunas de Ema*. Rio de Janeiro: Livria de José, 1973.

Sarnacki, John. A Bibliography of *Latin American Literature and History in Polish Translation*.

Fratti, Mario. "*Che*" Guevara. Reprinted from *Enact* (Delhi, India), April 1970.

Calvert, Aldo. *Teatro*. Rio de Janeiro: Grafica Editôra do Livro Ltda., 1968. [Contains: *Casa de Ninguém*, *Trompette*, *Dr. Judas*, and *Exaustação*.]

Fernández, Oscar. "Censorship and the Brazilian Theatre." *Educational Theatre Journal*, Vol. 25, No. 3 (October 1973), 285-298.

Dauster, Frank. *Historia del teatro hispanoamericano. Siglos XIX y XX*. México: Ediciones de Andrea, 1973. 2nda edición muy ampliada.

Revista *Angulos*. Revista mensual de crítica teatral y cinematografía. Año I, números 3, 4, y 5 de octubre a diciembre de 1973. Contienen reseñas de obras teatrales y cinematográficas, artículos críticos, y secciones sobre libros, plástica, televisión y política. Suscripciones: Revista *Angulos*, Apartado Postal 6-1049, México 6, D.F.

Revista *Conjunto*. Teatro latinoamericano, Casa de las Américas, no. 17. [Contiene: "Venezuela y el teatro alienado" por Fernando Medina Ferrada, "Boukman: Teatro de la rebelión antillana" por Manuel Galich, "Cuatro obras de Carlos Solórzano" por Margarita Ruiz Regalado, y "¿Por qué? ¿para qué? y ¿para quién? se escriben obras de teatro en una sociedad socialista" por Magaly Muguercia.]

Revista *Conjunto*. Teatro latinoamericano, Casa de las Américas, No. 18. [Con-

tiene: "El grupo Teatro Escambray, una experiencia de la Revolución" por Sergio Corrieri, "Hemos creado inquietudes de actores, de directores, de público" por Francisco Garzón Céspedes, "Los trashumantes, una expresión de teatro responsable en Panamá" por Arqueles Morales.]

Barrera, Ernesto M. *Realidad y fantasía en el drama social de Luis Enrique Osorio*. Madrid: Plaza Mayor, 1971. 125 p.

TUSM and TUC (Mimeographed copies)*

Alegria, Alonso. *El cruce sobre el Niágara*.

Degregori, Carlos. *La secretaria imberbe o el joven empresario*.

Helfgott, S. *Entrar y salir opr el espejo*.

Herrera, C. Vega. *Ipacan Kure*.

Herrera, G. Díaz. *La espero*.

Joffré, Sara. *El embudo de la ley*.

———. *Embargo*.

Luna, E. Pérez. *Orfeo en las tinieblas*.

Ortega, Julio. *Varios Rostros del Verano* (also titled *Noches extrañamente divertidas*).

———. *Pedir la palabra*.

———. *Pedro en la prisión*.

Ribeyro, J. Ramón. *Confusion en la prefectura*.

———. *El uso de la palabra*.

Swayne, E. Solari. *Ayax Telamonio*.

* Note that some of these are works published (mimeographed) since the *Relación de los 200 trabajos publicados por el TUSM hasta el 15 de Mayo de 1970* came out.