

Book Review Essay

Horcasitas, Fernando: *El teatro náhuatl: épocas novohispana y moderna*, t. I, México, UNAM: Instituto de Investigaciones Históricas, Serie de Cultura Náhuatl (Monografías, 17), 1974 (1975), 647 p. Prólogo de Miguel León-Portilla; 21 ilustraciones.

"El que intente tener una visión general del teatro indígena en mexicano," nos previene la Advertencia, "pronto se dará cuenta de que la dispersión de datos y textos es pavorosa" (p. 13). Gracias a la labor de Horcasitas, el interesado en estas materias ahora podrá gozar de una visión general del teatro indígena en mexicano bastante más apacible, bastante menos dramática.

En *El teatro náhuatl* pueden distinguirse tres partes: la parte teórica, contenida en la Advertencia y en el Estudio Preliminar; la que llama el autor un poco paradójicamente "compilación" o "antología" dramática, y el aparato crítico de la obra, constituido por las referencias dentro del texto, la Bibliografía y el Índice Geográfico y Onomástico. Manifestando la impresión que le causa la trabazón de estas partes, dice el prologuista: "Bien lograda se nos muestra la estructura de la presente obra" (p. 7). Las tres serán objeto de un breve comentario en el correr de estas páginas.

En lo que toca a la parte teórica pueden observarse, a su vez, otras tres secciones: una, que se refiere al criterio con que se dividieron los textos de la "compilación antológica"; otra, que examina sus antecedentes históricos, y otra, que puede ser la más importante, la teórica propiamente dicha. Lo que puede desorientar un poco al lector es que Horcasitas no ha observado un método expositivo muy consecuente y, en ese sentido, es difícil decir que esta parte esté "bien estructurada."

Lo que concierne al criterio con que se dividieron las piezas podrá encontrarse en la Advertencia. Allí se dice:

Esta colección de dramas está dividida en seis partes. Se descartó la idea de colocar las obras por orden cronológico según su fecha de composición, ya que en la mayoría de los casos no es conocida. Una división desde el punto de vista geográfico no presentaba ninguna ventaja y adolecía del mismo defecto: el de desconocer la procedencia de varias de las piezas. Nuestra división atenderá fundamentalmente al aspecto temático (p. 13).

El criterio de agrupar las piezas dramáticas según su contenido temático suena muy racional y lógico, dadas las circunstancias, pero obviamente requiere una

mínima explicación conceptual de lo que entiende el autor por "tema." Al no proporcionarla Horcasitas, el lector puede sentirse ligeramente desorientado al leer:

La primera parte (que aparece en este volumen) incluye *el teatro misionero antiguo*. Consta de 35 piezas inspiradas en los relatos bíblicos, en los evangelios apócrifos y en la historia universal . . . (p. 13-14).

La desorientación puede emanar del hecho de que, si las piezas están "inspiradas en los relatos bíblicos . . ." o, como se dice más adelante, si "con contadas excepciones nuestros temas están tomados de los relatos bíblicos, de los evangelios apócrifos y de la leyenda medieval" (p. 55), ¿cómo se explica que sea *temática* la división de "El teatro misionero antiguo"? El divorcio entre el tema de las piezas y su nombre clasificatorio es tan visible, que el lector se preguntará cómo el Dr. Miguel León-Portilla pudo comentar al respecto que "el ordenamiento adoptado para presentarlas y discutir las se derivó, casi espontáneamente, del contenido de las composiciones" (p. 8).

Como es posible que el caso tenga una explicación y el segundo tomo, donde se presentarán las cinco divisiones restantes, está aún por aparecer, es de esperar que entonces se aclarará, además, en qué sentido unas "piezas adaptadas del teatro clásico español, un breve auto sacramental y una obra romántica escrita en el primer tercio de este siglo" (p. 14), se agruparon *temáticamente* bajo el rubro de "El teatro cortesano"; o cómo se justifica que la inclusión de "una que otra obra sobre la conquista de México por Cortés" (*ibid.*) haya dado lugar a la división de "El teatro de la conquista"; o por qué se llama temática la división de "El teatro pueblerino."

El Estudio Preliminar consta de doce capítulos, algunos de los cuales, como el primero, séptimo y octavo, son meramente eruditos y, hasta cierto punto, no pertinentes al tema. La "utilidad" del primero se justifica por "fines comparativos" (p. 22) que, en realidad, no se cumplen; el séptimo reproduce varias "Referencias a obras desconocidas," y se justifica porque "dará una idea de la riqueza del teatro indígena en la época virreinal" (p. 93), y el octavo, aunque no se diga, aspira a dar una idea de su difusión y extensión geográfica.

Los capítulos que pueden considerarse históricos son: del tercero al quinto, y del noveno al undécimo. En el tercero se habla de "Los primeros contactos entre españoles y nahuas" (p. 47-48) y, aunque el nombre del subcapítulo engañará a algunos lectores, "Significado histórico del teatro náhuatl," de lo que se proponían los misioneros hacer con su teatro de catequesis (p. 53-54). En el capítulo cuarto, aunque el título rece "Los antecedentes españoles," en realidad se resume la historia del teatro hispánico, desde "Los orígenes del teatro cristiano en Europa" hasta "El teatro español a principios del siglo XVI" (p. 59-68). El subcapítulo, "Temas comunes del teatro español y del náhuatl en el siglo XVI," explica que los temas del teatro náhuatl fueron importados de España por los primeros evangelizadores y, en consecuencia, hay algunos comunes con los temas teatrales de la Península (p. 68-69). El capítulo quinto pone de manifiesto que "El teatro náhuatl [es] obra de la orden franciscana (p. 71-80). Los capítulos nueve y diez explican extensamente que hay elementos escenográficas, musicales y de vestuario, que tienen antecedentes prehispánicos o locales en el teatro misionero del siglo XVI y siguientes; pero que el elemento preponderante es, en

todos los casos, el europeo. El capítulo undécimo, en fin, nos habla de "La decadencia del teatro indígena" (entiéndase "náhuatl") ya en la época de Mendietta, allá entre los años de 1554 y 1596.

La historia del teatro náhuatl, según estos datos, comprende, pues, desde su aparición hasta su decadencia, un lapso aproximado de setenta años. El autor ha omitido historiar la decadencia de ese teatro, que, al parecer, se ha prolongado hasta nuestros días.

Reflexionando sobre esto, no faltarán lectores que se pregunten cuáles son la importancia y significado de un teatro que tuvo tan efímero florecimiento, o, en el mejor de los casos, cómo se explica en *El teatro náhuatl* la presencia de esas "decenas de textos o descripciones de piezas en náhuatl que el autor ha descubierto durante los últimos veinte años" (p. 13).

Más de fondo, y más pertinente tal vez, pudiera ser la pregunta de qué es lo que se propuso Horcasitas al sumarizar la historia del teatro náhuatl, indagando tan acuciosamente sus antecedentes prehispánicos y sus orígenes hispano-europeos. ¿Será que "su intención es tomar . . . en cuenta los antecedentes nativos anteriores a la conquista" (p. 7)?

A juzgar por el capítulo doce, "Consideraciones generales," que refleja las conclusiones y el pensamiento del autor, éste no está de acuerdo con la opinión de Marianne Oeste de Bopp que "los primeros autos mexicanos . . . constituyen una superposición igual a la efectuada en la construcción de iglesias cristianas sobre los cimientos de los templos indios . . ." , ni con la de Ravicz de que "estas conmemoraciones festivas son epítome de la notable amalgama que ha persistido por más de cuatrocientos años entre las ideas prehispánicas indígenas y la versión del catolicismo romano que se practica en el México moderno" (p. 168-169). Por el contrario, el autor parece adoptar, en el terreno del teatro, la posición de McAndrew, según el cual, en la arquitectura colonial, "no nos debe sorprender lo mucho que quedó del arte prehispánico sino lo poco," concluyendo "que la arquitectura del siglo XVI no es española ni indígena; es sencillamente mexicana" (p. 170).

En otras palabras, lo que esto parece significar es que la tesis subyacente en *El teatro náhuatl* es que las obras que presenta y estudia no son indígenas ni españolas, sino, sencillamente, "mexicanas." Más difícil, por no decir imposible, resulta en cada caso inferir en qué sentido y con qué amplitud emplea Horcasitas los términos "indígena" y "mexicano."

Con esto llegamos al fondo teórico de la obra, el cual se encuentra esbozado en el capítulo segundo; en el tercero, subcapítulo "El teatro misionero como un aspecto de la cultura indígena," y, en el doce, subcapítulo "El sincretismo religioso."

El capítulo segundo parte de la pregunta: "¿Hubo un drama azteca?" Y, aunque el autor indica evasivamente que "aquí se trata principalmente de examinar las raíces del teatro poscolombino," de inmediato añade que "nuestra respuesta dependerá de nuestra definición de la palabra 'drama'" (p. 33). Cuál es "nuestra respuesta" realmente, y cuál es "nuestra definición de la palabra 'drama'" se deja, sin embargo en suspenso. Después de un *tour* erudito por "El drama en culturas no-occidentales" y por las "Representaciones rituales y farsas aztecas," el elusivo guía nos dice que, si queremos una respuesta afirmativa, "la

podemos buscar en las obras de Garibay . . . y de León-Portilla . . ." (p. 45). Pero nadie puede quejarse, porque antes nos ha advertido que "no han sido resueltos todos los problemas que plantean estos investigadores" (p. 33), y que "varios historiadores y antropólogos han discutido el tema de la existencia de un arte dramático entre los aztecas . . ." (*ibid.*). ¿Cuáles problemas? ¿Qué historiadores y antropólogos? ¿En qué sentido se ha discutido la existencia del drama entre los aztecas?

En el capítulo tercero, el subcapítulo "El teatro misionero como un aspecto de la cultura indígena" entra en materia de la manera siguiente:

El lector que pensaba hallar dramas 'aztecas' en esta antología . . . y lee el índice de la obra . . . , podría quedar escéptico en cuanto al carácter 'nativo' de la colección. . . . ¿Serán indígenas los dramas? ¿No se tratará de un simple trasplante europeo? (p. 55)

Estamos en el meollo de la cuestión; pero, obsérvese el diferente matiz que tiene, a partir del título, el término "indígena," y compárese con el que tiene el empleado en las "Consideraciones generales." "Indígena," allá, se contraponía a "mexicano" y a "español"; aquí, sin embargo, además de equivaler a "nativo," resulta, como veremos más adelante, equívocamente sinónimo de "mexicano."

Antes de entrar en materia, el autor advierte a los lectores escépticos que, para "dar respuesta a estas preguntas, será necesario tomar en cuenta varios ejemplos conectados con la historia de la difusión e incorporación de elementos en las culturas a través de los siglos" (p. 55). En términos menos especializados, Horcasitas va a argumentar que, una vez consumado el proceso de aculturación, los elementos extraños dejan de serlo, transformándose en propios de la cultura que los absorbe o adopta.

Los ejemplos que se proponen son: el del *Padrenuestro* en náhuatl, que "lleva más de cuatro siglos en labios del indígena nahua, mientras que el *Padre nuestro que estás en el cielo* es el resultado de una revisión conciliar de 1962" y, por lo tanto, "la forma náhuatl es más antigua que la castellana" (p. 56); el del tema dramático de "el sacrificio de Isaac," usado en Inglaterra en 1400 y, casi un siglo y medio más tarde, en una representación teatral en Tlaxcala (*ibid.*), y, finalmente, el del tema dramático de "la destrucción de Jerusalén por Santiago," usado en un drama peninsular del siglo XVI y, "por el año de 1930," en otro llamado *Los Alcharriones* (al parecer, presenciado por el autor), representado en Chimalpa, Tezcoco, México (*ibid.*).

El punto que queda bastante a oscuras es cómo se relacionan estos ejemplos con los dramas que recoge y presenta *El teatro náhuatl*, y en qué sentido se han transformado en "parte integral de cada cultura." Por lo demás, si de cultura se trata, ¿cuál opina el autor que es la que absorbió el *Totatziné in ilhuicac timo-yetzatica*, *El sacrificio de Isaac*, etcétera? ¿Indígena, mexicana, o azteca?

Pasando por encima de esos problemas menores, el autor, refiriéndose a *Los Alcharriones* de Chimalpa, jubilosamente concluye: "Una cosa es segura: la obra chimalpeña era tan mexicana como las carnitas y chicharrones que los infieles del drama pensaban hacer de las entrañas de los cristianos, tal como *La destrucción de Jerusalén* es una obra auténticamente española" (p. 57. Los subrayados son míos). Y, consecuentemente, ¿por qué no? :

Sería erróneo, por tanto, afirmar que el drama en lengua náhuatl no es *indígena* porque trata de temas que desconocían los *mexicanos* en la época precortesiana. En tal caso tendríamos que negar la *autenticidad* de la talavera *poblana*, del sombrero de petate, del tequila, de los mariachis y del rebozo ya que no existían en *México* antes de la venida de los españoles (*ibid.* Los subrayados son míos).

Si la tesis, tal como está esbozada, y su argumentación respectiva son objetables o no, es cosa que no concierne a una reseña dilucidar. Y, como es natural, tampoco es de su incumbencia abrir una discusión sobre la propiedad o impropiiedad con que *El teatro náhuatl* emplea los términos "mexicano," "indígena," "autenticidad," etcétera. Además, este tipo de cosas constituye a menudo el mejor estímulo de un libro provocativo. El lector que no reaccione cuando Horcasitas, para citar otro caso, pone al mismo nivel de "representaciones indígenas" *La tentación de San Ignacio en guaraní* (p. 22), y el *Rabinal Achí* y las farsas yucatecas antiguas descritas por Cogolludo (p. 25), no debería tomar en sus manos *El teatro náhuatl*.

Con estas observaciones llegamos a la que llama el autor Antología de Obras Dramáticas (p. 173-593), no obstante haber dicho antes: "Será comprensiva esta obra en que se darán noticias de todo drama en lengua náhuatl que yo conozca, incluyendo por lo general el texto" (p. 55).

La colección presentada en este primer volumen registra 35 títulos de piezas dramáticas, una de ellas reconstruida a base del texto de la *Doctrina cristiana* (No. 1); otra, dudosamente un texto teatral (No. 24), y las más de ellas descritas únicamente a base de erudición (Nos. 3-10, 13-23, 26-30, 32-34). En otras palabras, la paradójica "antología comprensiva" presenta en forma bilingüe, náhuatl-español, los textos de siete piezas dramáticas, cinco de las cuales han sido ya publicadas por Del Paso y Troncoso (Nos. 2, 11-12, 25 y 31). De las dos restantes, una fue encontrada por el autor en la biblioteca de la Universidad de Tulane (No. 16) y, la otra, en la Biblioteca del Congreso, Washington, D.C. (No. 35). De ambas hay traducción al inglés, la primera por Cornyn y McAfee, la segunda sólo por Cornyn. Esta última fue publicada por Ravicz en 1970.¹

Algunos lectores escépticos tal vez objeten que éste es flaco bagaje para la división "El teatro misionero antiguo" y para apoyar la tesis latente en *El teatro náhuatl*; otros, en este punto, probablemente no verán claro en qué sentido "el objeto de la presente obra . . . es ofrecer algo poco conocido para los estudiosos de la lengua y cultura náhuatl" (p. 13). Mas, como quiera que sea, pocos habrá tal vez que pongan en tela de juicio que *El sacrificio de Isaac*, *La adoración* y *La comedia de los Reyes*, *La Pasión del Domingo de Ramos*, *La destrucción de Jerusalén*, *La invención de la Santa Cruz por Santa Elena* y *El Juicio Final*, son tan "mexicanos" como las carnitas y chicarrones, o tan "indígenas" y "auténticos" como la talavera poblana, el sombrero de petate, los mariachis y el tequila.

Por fin, el aparato crítico de este libro también merece algún comentario. A este respecto es penoso tener que empezar señalando que las impecables cartas de presentación del autor, en *El teatro náhuatl*, se ven ligeramente deslucidas por algunos descuidos.² Unos habrá que ponerlos a cuenta de la imprenta; otros, inexcusablemente, en el haber de Horcasitas.

Para seguir cierto orden, lo primero que se observa son algunas ausencias;

segundo, que hay falta de coherencia en el sistema de referencias y, además, que éstas no siempre se corresponden con la Bibliografía; tercero, que las citas no reproducen en todos los casos fielmente el pensamiento de los autores citados; cuarto, que la Bibliografía en algunos casos no describe correcta y completamente las obras que registra, y, por fin, que ni las citas ni la Bibliografía son coherentes con el Índice Geográfico y Onomástico.

Las ausencias que son sensibles al historiar los antecedentes del drama hispánico son, entre los más conocidos: Aubrun,³ Cirot,⁴ Crawford,⁵ Donovan,⁶ Flecniakoska,⁷ Fleet,⁸ Hase,⁹ Meredith,¹⁰ Parker,¹¹ Stanger,¹² Young;¹³ y al hablar de la introducción del teatro en América y, de modo particular, en la Nueva España: Ballinger,¹⁴ Bayle,¹⁵ Bopp,¹⁶ Caillet-Bois,¹⁷ Corbató,¹⁸ Ghiraldo,¹⁹ Gillet,²⁰ Henríquez Ureña,²¹ Icaza,²² Sister Joseph Marie,²³ Mendoza López,²⁴ y Toor.²⁵ Posteriormente, Frances Toor publicó una obra que, aunque de carácter preponderantemente divulgativo, contiene un caudal tan grande de datos sobre música, danza y teatro mexicanos, que merece ser consultado y tenido en cuenta. Trae al final un índice de fuentes, bibliografía e índice de materias.²⁶ Otra obra digna de consultarse es, también, la de Foster, que además fue publicada en México.²⁷ Trae abundante bibliografía sobre los *bailes de moros*, tanto peninsulares como de América.

Por lo que toca al sistema de referencias, éste parece operar de la manera siguiente en *El teatro náhuatl*: cuando el autor citado en el texto no tiene registrada en la Bibliografía más de una obra, entonces se cita nombre de autor y página, así "Pla, 28-31 (p. 22)", "Picón Salas, 99-100" (p. 23), etcétera; pero, si la obra de referencia consta de dos o más tomos, entonces se cita nombre de autor, tomo que corresponde y página, así "Streit, II: 341" (p. 22), "Beristain, I: 9" (p. 28), etcétera. En fin, cuando el autor tiene más de una obra registrada en la Bibliografía, entonces se cita nombre de autor, año de la publicación, tomo (si lo hay) y número de página, así "Kubler, 1947, 407" (p. 23), "Burgoa, 1934a, II: 126" (p. 27), etcétera.

En completo desacuerdo con el sistema aparente, el lector puede encontrar, sin embargo: "Anchietta, 1948" (p. 22), "Kubler, 407" (p. 24), "Navarrete, *Tlalocan*, VI: 4; 1971, 374-376" (p. 26), pero únicamente "Weitlaner, 382-383" (*ibid.*) o solamente "Cogolludo, 187" (p. 25), no obstante que el trabajo de Weitlaner también apareció en *Tlalocan* y que la obra de Cogolludo consta de dos volúmenes, etcétera.

Por otra parte, en el texto se le atribuyen a Carlos F Beltrán, como obras de teatro, *El triunfo de la inocencia; drama en quichua* y *Diálogos entre un viajero y una ñusta peruana* (p. 24), mientras en la Bibliografía se describe su obra como *Civilización del Indio. Diálogos entre un viajero europeo y una ñusta peruana. Y un drama en quichua cuyo título es "El triunfo de la inocencia"* (p. 609). En otras palabras, que el título de las obras está interpolado o trastocado y, por añadidura, puede observarse que sólo *El triunfo de la inocencia* es la obra dramática en quechua.

Relativo así mismo a la coherencia entre las citas y la bibliografía es el caso de "Carrillo y Ancona, citado por Monterde, XI" (p. 26), que no aparece en la Bibliografía, mientras sí, por ejemplo, "Bandelier, 1910, citado por Tschopik, 555"

y "Lohmann, 73-74, citado por Arrom, 1956, 54" (p. 23). O, a la inversa, la Bibliografía registra tres artículos de Gertrude Kurath, ninguno de los cuales está citado aparentemente en el texto, etcétera.

Más grave aún que esas minucias de método es el hecho de que a algunos autores se les atribuye una información o datos que jamás dieron. Así, por ejemplo, el lector buscará inútilmente, en "Gage, 270 271," el pasaje donde el autor mencionado dice que *La decapitación de San Juan Bautista y La crucifixión de San Pedro* eran obras "dialogadas en quiché" (p. 25). Como tampoco hallará, en "Mace, 1-19," el pasaje donde se dice que "todavía en el pueblo de Rabinal se representa el *Nimá Xajoj*" (*ibid.*). Por el contrario, lo que dice Mace textualmente es que el ". . . *Nimá Xahoh*, or *Great Dance*, has disappeared in this century. It had to do with the executions of Saint Peter and Saint Paul, but has not been performed for so many years that nobody can remember the words. . . ."28

Tales errores de interpretación, evidentemente no mal intencionados ni jocosos, son fáciles de explicar en un libro como *El teatro náhuatl*, cuya Bibliografía registra 233 entradas; pero, por desgracia, son suficientes para inspirar desconfianza respecto a cómo ha manejado el autor sus fuentes.

En otro orden, no faltará quien objete la forma, no siempre exacta ni completa, con que la Bibliografía de *El teatro náhuatl* describe algunas obras. Así, *El teatro de Hispanoamérica en la época colonial* de José Juan Arrom, por ejemplo, de la impresión en la Bibliografía de ser un artículo aparecido en el *Anuario Bibliográfico* (p. 608), cuando, en realidad, es un libro editado por el *Anuario Bibliográfico Cubano*. Consta de nueve páginas numeradas con números romanos, y 237 páginas de texto.

El título del artículo de Mace, ya citado arriba, es "New Information About Dance-Dramas of Rabinal and the *Rabinal-Achi*," no, como aparece en la Bibliografía, "Dance Dramas of Rabinal" (p. 618). El título completo del de Méndez Plancarte (*ibid.*) es "Piezas teatrales en la Nueva España del siglo XVI: siete adiciones y una supresión," no "Piezas teatrales de la Nueva España en el siglo XVI." Apareció en *Abside*, VI-2 (1942): 218-224. El artículo de Manuel R. Pazos apareció en las p. 129-189 del *Archivo Ibero-Americano*; pero esta publicación salía en Madrid, no en México, como se dice en la Bibliografía (p. 621), etcétera.

Para concluir, ya que esta reseña no aspira a ser una fe de erratas, baste señalar muy someramente la falta de coherencia que existe entre las partes que constituyen el aparato crítico de *El teatro náhuatl*. Para citar nada más un ejemplo, de 194 autores que aparecen en la Bibliografía, y cuyos nombres presuntamente se mencionan en el texto, solamente 99 se hallarán registrados en el Índice Onomástico. Como no resulta creíble que el autor los haya omitido intencionalmente para borrar las huellas de su Bibliografía en el texto, una omisión tamaña sólo se puede explicar por inexcusable negligencia de quienquiera que haya sido el responsable de preparar el aparato crítico de la obra.

Por fortuna, nada hay más perfectible que un libro, y la presente es apenas la primera edición de *El teatro náhuatl*. Como esta obra parece llamada a tener una difusión amplia e, indiscutiblemente, a llenar un vacío en la biblioteca del erudito y del estudioso de la lengua y cultura náhuatl, es de esperar que las

futuras ediciones saldrán cada vez más enriquecidas con la experiencia y doctrina de Fernando Horcasitas.

René Acuña

Centro de Estudios Mayas, UNAM

Notas

1. Marilyn E. Ravicz, *Early Colonial Religious Drama in México: from Tzompantli to Golgotha*, Chicago: The Catholic University Press, 1970, p. 141-157. Ver Horcasitas, p. 605, Mss. 14f y 14g.

2. Fernando Horcasitas, "Piezas teatrales en lengua náhuatl. Bibliografía descriptiva," *Boletín Bibliográfico de Antropología Americana*, IX (México, 1948): 154-164. Este artículo aparece incompletamente descrito en la Bibliografía de *El teatro náhuatl*, donde, además, se dice equivocadamente que apareció en el vol. XI del BBdeAA. Ver p. 616.

3. Charles-V Aubrun, "La Chronique de Miguel Lucas de Iranzo: quelques clartés sur la genèse du théâtre en Espagne," *Bulletin Hispanique*, XLIV (1942): 40-60.

4. Georges Cirot, "Pour combler les lacunes de l'histoire du drame religieux en Espagne avant Gómez Manrique," *Bulletin Hispanique*, XLV (1943): 55-62.

5. J. P. W. Crawford, *Spanish Drama Before Lope de Vega*, Philadelphia: University of Pennsylvania Publications, Series in Romance Languages and Literature, Extra No. 7, 1922. 198 p. 2 ed., 1937.

6. R. B. Donovan, *The Liturgical Drama in Medieval Spain*, Toronto: Pontifical Institute of Medieval Studies, 1958. 229 p.

7. Jean-Louis Flechniakoska, *La formation de l'auto religieux en Espagne avant Calderón (1550-1635)*, Montpellier, 1961.

8. Anita K. Flect, *Old Testament Themes in the Golden Age Comedia*. Tesis. Florida State University, n.d.

9. Karl August von Hase, *Miracle Play and Sacred Dramas: A Historical Survey*, London: Trübner, 1880. X-273 p. Versión inglesa de A. W. Jackson. Esta importante obra apareció primero en alemán, bajo el título de *Das geistliche Schauspiel. Geschichtliche Übersicht*, Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1858. XIII-320 p.

10. Joseph A. Meredith, *Introito and Loa in the Spanish Drama of the Sixteenth Century*, Philadelphia: University of Pennsylvania Publications, Series in Rom. Languages and Lit., No. 16, 1925. 134 p.

11. A. A. Parker, "Notes on the Religious Drama in Mediaeval Spain and the Origins of the *Auto Sacramental*," *Modern Language Review*, XXX (Cambridge, 1935): 170-182.

12. Jennie A. Stanger, "El drama español basado en el Viejo Testamento," *Judítica*, XIV (B. Aires, 1940): 139-148.

13. Karl Young, *The Drama of the Medieval Church*, Oxford: Clarendon Press, 1933. 2 vols., XX-708, 611 p.

14. Rex E. Ballinger, *Los orígenes del teatro español y sus primeras manifestaciones en la Nueva España*, México: UNAM, 1951. 156 p.

15. Constantino Bayle, "Notas acerca del teatro religioso en la América Colonial," *Razón y Fe*, XLVII-590 (Madrid, mar. 1947): 220-234; XLVII-591 (abr. 1947): 335-348.

16. Marianne Oeste de Bopp, *Influencia de los misterios y autos europeos en los de México*, México, 1952. 282 p.

17. Julio Caillet-Bois, "Las primeras representaciones teatrales mexicanas," *Revista de Filología Española*, I (1939): 376-378.

18. Hermenegildo Corbató, *Misterios y autos del teatro misionero en Méjico durante el siglo XVI y sus relaciones con los de Valencia*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, (Anejo 1 de los *Anales del Centro de Cultura*), 1949. 23 p. Es posible que Corbató haya publicado para estas fechas *A Study of Some Early Plays in Mexico*, que tenía en preparación.

19. Alberto Ghirardo, "Un precursor del teatro en América: Manuel José de Labardén. La tradición hispano-indígena," *Revista de las Españas*, VI (Madrid, 1931): 341-344.

20. Joseph E. Gillet, "Valencian Misterios and Mexican Missionary Plays in the Early Sixteenth Century," *Hispanic Review*, XIX-1: 59-61.

21. Pedro Henríquez Ureña, "El teatro de la América Española durante la época colonial," *Cuadernos*, III (1936). Sólo conozco por referencias muy incompletas la existencia de este artículo.

22. Francisco A. de Icaza, "Cristóbal de Llerena y los orígenes del teatro en la América española," *Revista de Filología Española*, VII (1921): 121-130.

23. Sister Joseph Marie, *The Role of the Church and the Folk in the Development of the Early Drama in New Mexico*, Philadelphia: University of Pennsylvania Publications, Series in Romance Languages and Literatures, 1948. Mis notas no registran más datos sobre este libro.

24. M. Mendoza López, "Un problema inicial en la historia del teatro americano: Juicio Final, drama escrito en náhuatl en el siglo XVI," *Rueca*, 1-5 (México, 1942): 5-11.

25. Frances Toor, "The Beginnings of a Mexican Theater: El principio de un teatro mexicano," *Mexican Folkways*, V-2 (1929): 60-65. Texto bilingüe, inglés-español. Versión de Miguel Poncerrada.

26. Frances Toor, *A Treasury of Mexican Folkways*, New York: Crown Publishers, 10th ed., 1964. 566 p.

27. George M. Foster, *Cultura y conquista: la herencia española de América*, Xalapa-México: Universidad Veracruzana, Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras, v. 14, 1962. 467 p. Versión española de Carlo Antonio Castro.

28. Carroll E. Mace, "New Information About Dance-Dramas of Rabinal and the *Rabinal-Achi*," *Xavier University Studies*, VI-1 (New Orleans, feb. 1967): 5-6. El artículo, ligeramente corregido y ampliado en algunos aspectos, apareció en español, "Nueva y más reciente información sobre los bailes-drama de Rabinal y del descubrimiento del Rabinal Achi," en *Antropología e historia de Guatemala*, XIX (1967): 20-37. El mismo autor ha publicado *Two Spanish-Quiché DanceDramas of Rabinal*, New Orleans: Tulane Studies in Romance Languages and Literature, Pub. No. 3, 1970. Es una versión muy corregida de su disertación doctoral, *Three Quiché Dance-Dramas of Rabinal, Guatemala*, Tulane University Ph.D. Diss., 1966; University Microfilms, Ann Arbor, Michigan, 1967.

Book Reviews

Suárez Radillo, Carlos Miguel. *Temas y estilos en el teatro hispanoamericano contemporáneo: una experiencia radiofónica de difusión teatral*. Zaragoza: Editorial Litho Arte, 1975, 304 pags.

Este libro es la más amplia colección de piezas teatrales hispanoamericanas contemporáneas programadas en guiones radiados por Radio Nacional de España en sus emisiones en español del "Teatro Hispano" para América, desde el 6 de junio hasta el 25 de octubre de 1975. Consta de veintiún guiones. El libro no pretende, ni tampoco lo pretendieron los guiones radiofónicos, agotar la temática y la estilística de la dramaturgia hispanoamericana contemporánea. No obstante, es una utilísima visión panorámica de difusión de la vasta producción dramática iberoamericana—pues se incluye a Brasil—y demuestra el creciente interés en España por los valores artísticos de la literatura del mundo español y portugués enraizado en América.

No es fácil escoger tendencias y textos de los veinte países iberoamericanos, no sólo por el número de naciones sino por la diversidad de temas y estilos, que, además, no suelen aparecer perfectamente definidos en muchas de las obras. A pesar de esa dificultad, Carlos Miguel Suárez Radillo ha logrado dar una impresionante imagen de conjunto de la ingente labor de los dramaturgos hispanoamericanos contemporáneos. Chile está representado con una muestra del teatro musical: *La pérgola de las flores* de Isidora Aguirre. Venezuela aparece con *Manuelote* de César Rengifo, buen ejemplo de teatro histórico. Con *Oficio de hombres* del hispano-hondureño Andrés Morris se presenta a Honduras, así como el problema del desarraigo de los jóvenes becarios que estudian en el extranjero y que luego se encuentran incapaces de emplear sus conocimientos en sus países subdesarrollados. De Ecuador es *Q.E.P.D.* de José Martínez Queirolo, clasificado como teatro de la crueldad. Como ejemplo de la enajenación del hombre en las sociedades altamente industrializadas, Suárez Radillo presenta bajo el rótulo de teatro de la "masificación" del hombre la obra *El 9* de la mexicana Maruxa Vilalta. La única pieza del teatro infantil corresponde a Brasil: *Pluft el fantasmita* de María Clara Machado, en versión al español del autor de este libro, Suárez Radillo. Para Panamá, el guionista ha escogido *La pasión de Cristo con entraña panameña*, ejemplo magnífico de teatro popular, puesto que está escrito colectivamente por los vecinos de la comunidad de San Miguelito, en Panamá. El teatro de la violencia, representativo de Colombia, se ejemplifica con dos piezas: *Historias para quitar el miedo* y *Remington 22*, ambas de Gustavo Andrade Rivera. El realismo mágico, tan utilizado en la narrativa hispanoameri-

cana contemporánea, se presenta con *La puerta* del nicaragüense Rolando Steiner. El Perú y el teatro épico aparecen en *Collacocha* de Enrique Solari Swayne. Ejemplo del teatro humorístico de costumbres es *Bienvenido Don Goyito* del puertorriqueño Manuel Méndez Ballester. El éxodo de los técnicos e intelectuales argentinos al exterior se expone mediante *La revolución de las macetas* de Juan Pérez Carmona. Este texto del teatro del éxodo y el del desarraigo antes citado—*Oficio de hombres* de Andrés Morris—muestran una analogía de circunstancias que ahuyentan a los jóvenes de sus respectivas patrias. Buena muestra del teatro de la enajenación es *Historia de un número* de Josefina Pla, del Paraguay. Guillermo Francovich con su pieza *Como los gansos . . .* sirve para ejemplificar el teatro filosófico-didáctico. Lo onírico-poético resalta en *Algo más que dos sueños* del costarricense Alberto F. de Cañas. *Falsa alarma* del cubano Virgilio Piñera es la obra escogida como teatro del absurdo. Paradigma de la temática bíblica es *La ira del cordero* del salvadoreño Roberto Arturo Menéndez. Bajo el rubro de teatro de los símbolos universales, Suárez Radillo pone *Don Quijote de todo el mundo* del dominicano Iván García Guerra. *Soluna* del guatemalteco ganador del premio Nobel, Miguel Ángel Asturias, fue escogida para la radiodifusión del teatro de transculturación indo-europea. Como teatro dramático de costumbres, el guionista seleccionó *Barranca abajo* del uruguayo Florencio Sánchez. Con este conjunto de obras, Suárez Radillo presentó un panorama muy variado de temas y estilos del teatro hispanoamericano, pero además agregó un ejemplo de la afición hispanoamericana al teatro clásico español con *Mojiganga* de la argentina Ana María Pelegrini, que él clasifica de juglaría española.

Las piezas coleccionadas, además de probar la amplitud temática y estilística del teatro hispanoamericano contemporáneo, evidencian su función en muchos casos de testimonio de las circunstancias de la realidad de la América hispánica y su compleja problemática. Y aunque esas circunstancias son tan variadas como los diversos países, hay suficientes elementos comunes para permitir a los autores de veinte nacionalidades diferentes presentar temas de amplitud continental que también a veces son universales. Este libro, además de su valor intrínseco como panorama del teatro hispanoamericano contemporáneo, sirve también para enseñar cómo se pueden difundir las buenas obras literarias—en este caso teatrales—con arte y eficacia por medio de la radio en el breve pero suficiente espacio de veinte minutos, lo cual podría también adaptarse a la televisión. El guionista especifica en cada obra los locutores, locutoras, actores y actrices necesarios, los discos musicales que deben servir de tema, y los efectos que deben utilizarse. Otros méritos de esta publicación son el estudio preliminar de introducción, los breves pero acertados comentarios al comienzo de la radiofonía de cada pieza sobre el autor, el país y su teatro, y, al final del libro, la bibliografía específica de los autores representados y la amplia bibliografía general. Carlos Miguel Suárez Radillo, que es bien conocido en el campo del teatro hispanoamericano en todos sus aspectos: actor, director, guionista, escritor, ensayista y profesor, ha hecho una magnífica aportación con su adaptación para la difusión por la radio de las obras relacionadas, así como con este libro en que nos muestra lo hecho y cómo puede y debe hacerse.

Alberto Gutiérrez de la Solana
New York University

Carballido, Emilio. *El Arca de Noé. Antología y apostillas de teatro infantil*. México, D.F., Sep-Setentas, 1974. Rústica, 172 pp.

Como su título indica, *El Arca de Noé* es una antología que contiene siete obras de distintos autores y de diferente longitud. Además incluye veintiuna apostillas acerca de los puntos que se deben considerar para llegar a lo que Emilio Carballido llama "la antología ideal de teatro infantil." En dichas apostillas, Emilio Carballido resume su filosofía sobre lo que debe de ser la obra dramática escrita para niños. Y explica, de una forma clara y concisa, los errores tradicionales de aquellos que escriben, eligen o editan teatro infantil: temas y situaciones cursis, pobreza de lenguaje, e ideas o mensajes mal expresados.

Todas las obras de esta antología están escritas con cierta intención pedagógica más o menos sutil, lo cual les añade valor. Todas son para niños de distintas edades, se leen a gusto y son diferentes en la técnica, en la temática y en el lenguaje utilizados. El mensaje es claro y útil, de una profundidad accesible a la mente infantil. Y en todas hay un humor benevolente y sano.

Abre la antología *Amigos para siempre*, pieza de guiñol para niños de siete a diez años. En ella se combina el plano real (los niños, los padres y el payaso) con el plano fantástico (el buho que habla—amigo incondicional de la niña—y el payaso quien sirve de puente entre el público y los personajes del guiñol, ya que es un personaje humano, actor-espectador). El mensaje es el valor de la verdadera amistad, la cual no conoce barreras ni egoismos y lo perdona todo. Myrna Gann, su autora, ha escrito una historia tierna, sencilla y profunda.

Sigue *La lente maravillosa*, del propio Carballido, "melodrama para niños muy pequeños," en el cual se dramatiza la invasión de los microbios, su forma de ataque, la higiene y el cuidado personal como únicas armas de contraataque y salvación. De nuevo la fantasía y la realidad se confunden al representarse a los microbios con toda la maligna grandeza que poseen, lo cual sucede cuando la lente maravillosa los hace crecer. La obra es muy divertida e interesante, con su toque de suspenso durante la batalla contra los microbios y el rapto de las dos niñas sucias del melodrama.

En busca de un hogar de Joan Jiménez Izquierdo es una comedia divertidísima con implicaciones sociales y crítica de la contaminación atmosférica. Hay un énfasis en las ventajas de la vida en el campo. También se sugiere la idea de que nunca se debe abandonar el lugar que corresponde a cada cual en la vida. Es decir, los que salen del campo pensando que la ciudad es mejor deberían de volver a él. Los personajes son ratones. Simbolizan las distintas clases sociales y grupos étnicos que forman la sociedad mexicana, desde los rateros y criminales hasta los ricos albinos. Todos hablan y actúan según la clase social a que pertenecen.

Volvemos al guiñol con *Equipo de salvamento* de Casto Eugenio Cruz. La comedia desarrolla los temas de la amistad y del abuso de los débiles por los fuertes. Los personajes pertenecen al reino animal y—aunque son símbolos al estilo de una fábula moderna—cobran vida y personalidad al sufrir los mismos problemas familiares y sociales que los humanos. Las vicisitudes e ingenuidad de los personajes provocan la risa y el llanto del lector o espectador.

La farsa del *Cuento de los dos jorobados* es una de las obras más interesantes de esta antología. Jesús Assaf, su autor, dramatiza la realización de un deseo

imposible. Los dos jorobados son el centro de la burla y de las bromas de los niños del parque. Los dos son distintos; uno aguanta las bromas con un cierto estoicismo, el otro la emprende a puñetazos con los niños que le insultan. El primero quiere cambiar (ser un niño normal) y lo consigue, el segundo también quiere, pero solo consigue una segunda joroba: la de su amigo. Al final acepta su condición y resignadamente cede a la oferta de amistad de los demás niños. Las brujas del cuento y los milagros que operan en los dos jorobados dan el tono misterioso de realidad irreal que no es sino la concreción de unos ideales.

Guillermo y el Nahual, de Emilio Carballido nos ofrece una visión real de lo fantástico, para a través de ello desarrollar la idea de que todas las cosas son útiles cuando se sabe utilizarlas. Enlazados encontramos otros dos mensajes, de no menor importancia. Son la soledad que crea la falta de compañía y la falta de sentirnos necesitados. El Nahual, mito y leyenda del pueblo mexicano, se hace real hasta el punto de terminar conviviendo con las gentes del pueblo de Guillermo. La comedia es divertidísima, de un humor sutil y, aunque en ocasiones tiene tintes oscuros, resulta muy gracioso. La fantasía ya no está en otro plano sino que se integra a la realidad bajo la figura mítica del Nahual.

Luisa Bauer, Emilio Carballido y Fernando Wagner escriben en colaboración *Las lámparas del cielo y de la tierra* donde la fantasía del mundo cósmico se concretiza en la figura de Estrella, una limpiaestrellas castigada a vivir en la tierra temporalmente porque su bondad y fantasía son incomprendidas por doña Luna. Estrella decide quedarse en la tierra con los amigos del circo que aceptan su naturaleza bondadosa y feliz. Un amor cuya generosidad gane al egoísmo es la gran lección de Estrella a los humanos.

Es indudable que la selección de Emilio Carballido constituye un valiosísimo aporte al teatro en general, sin discriminación de edad, y que ha elegido con sumo cuidado las obras reunidas en esta antología. Todas tienen las cualidades que él desea para la obra de teatro infantil: que sea arte para toda clase de público, que ofrezca una visión parcial del mundo que nos rodea, que nos ayude a comprender las realidades que se nos escapan, que nos ofrezca la posibilidad de la realización de los sueños y los deseos, que sea rico en ideas y en el lenguaje y que sea un espectáculo que los adultos puedan disfrutar juntos con los niños.

El Arca de Noé representa una gran contribución al teatro infantil, tan falto de obras de calidad y tan olvidado. No debe de ser ignorada por los maestros y por los promotores del teatro infantil.

María Pérez-Stansfield
University of Colorado

Neglia, Erminio. *Aspectos del teatro moderno hispanoamericano*. Bogotá: Editorial Stella, 1975. 87 p.

Ordaz, Luis and Erminio Neglia. *Repertorio selecto del teatro hispanoamericano contemporáneo*. Caracas: Imp. Giannelli, 1975. Unpaginated.

Aspectos del teatro moderno hispanoamericano is a series of nine essays which delineate important foundations and aspects of contemporary Latin American theatre. Specific topics covered include the grotesque (Baroque), *criollo*, the new realism, the upsurge of interest in twentieth-century Latin American drama,

language, theatre of commitment (comprometido), dramatic devices, rural theatre, escapist theatre (evasión) and stream of consciousness (el flujo psíquico). Within these nine essays there are two which seem to stand out in importance and quality. Many students have trouble understanding the pre-eminence of the River Plate region, and its effect on all of Latin American theatre. The discussion of such people as Roberto Payró, Gregorio de Laferrere and Florencio Sánchez illustrates how this theatre moved towards popular and vanguardian productions. Likewise, the chapter dealing with the rural theatre (also published in *LATR* 5/1 (1971): 49-57) illustrates the fluid and continuing process which this theatre follows from folklore to popular expression, a process especially evident today.

The bibliography and the chapter on escapist drama leave several details to be desired. The general bibliography lists only thirty items, omitting several books and articles of major influence and importance to the book itself, e.g. Luis Ordaz's *Breve historia del teatro argentino* and *El drama rural*, among others. In his discussion of the theatre of *evasión* Neglia should have mentioned that there were several Spanish dramatists writing light theatre during the 1950's, including Jardiel Poncela (*Cuatro corazones con freno y marcha atrás*) and Miguel Mihura (*El caso de la mujer asesinadita, A media luz*), in Mexico. This presence illustrates the growing recognition of Latin American theatre. The chapter on escapist theatre, then, could have been considerably longer than three pages.

The *Repertorio selecto* . . . book is a listing of editions and performances of the works of 138 contemporary Spanish American playwrights. The information is quite useful and fascinating, for it reveals the scope and magnitude of contemporary Latin American drama and catalogs actual performances; the absence of a table of contents, page numbers and an index, however, reduces its utility. Also, in *Aspectos* Neglia correctly identifies Walter Bénéke as Salvadorian (p. 76), but in *Repertorio* he is listed as Nicaraguan.

Both books are self-complementary and help those interested in contemporary Latin American theatre better understand both the depth and the scope of the genre.

Mark S. Finch
Thomas More College

Casas, Myrna, editor. *Teatro de la vanguardia*. Lexington, Mass.: D. C. Heath and Company, 1975. 216 pp.

Six contemporary plays make up this anthology of Latin American vanguardist theatre for students at the intermediate or advanced level. A perhaps too brief (3 pages) introduction attempts to synthesize the origins of the European vanguardist movement, the development of Latin American theatre, and the basic characteristics of vanguardist drama. Biographical notes and critical comments precede each of the six works. Before four of the dramas, the editor has included a series of questions designed to guide students in their analyses. One might ask if the critical comments and the questions unduly channel the students' interpretation since the editor proposes "que el alumno puede y debe exponer su libre interpretación de las obras. . . . No nos proponemos crear opiniones ni definir situaciones. . ." (*Prefacio*). Explanatory footnotes and a final vocabulary serve to facilitate the reading for students.

The plays selected correspond to the vanguardist traits indicated in the introduction: absence of logical transitions between acts and scenes, deindividualized characters, fragmented dialogue, etc. Maruxa Vilalta's *Esta noche juntos, amándonos tanto* (Mexico), depicts a couple's obsessive and cruel efforts to remain isolated in their sordid and meaningless existence. Isaac Chocrón's *Tric Trac* (Venezuela), presents a world inhabited by characters whose only identity is a number. Set in a children's park, they engage in a series of often violent games which underscore the hypocrisy and superficiality of contemporary life and institutions. The ever-popular anthology piece *El hombre que se convirtió en perro* by Osvaldo Dragún (Argentina), represents a Brechtian portrayal of man's dehumanization by the economic pressures of society. José de Jesús Martínez's *Segundo asalto* (Panamá), describes a couple who search for ways to communicate with one another but only succeed in creating a ritual marked by guilt, resentment, violence, and separation. *Los ángeles terribles* by Román Chalbaud (Venezuela), dramatizes the relationships between four social outcasts (prostitute and thieves), who are paradoxically bound together by their mutual need for love and a home but are also kept apart by their frustrated, conflicting desires. Finally, Carlos Maggi's *Un cuervo de la madrugada* (Uruguay), satirizes the insensitivity of individuals and government to authentic human concerns.

The dramas chosen and the specialized focus of the anthology appear more appropriate for a class on Latin American drama. The objectives of a survey course or fourth semester college language course may not be met by a collection of six plays which stress the same basic themes and employ similar dramatic techniques. In conclusion, this anthology signals a further contribution to the number of classroom texts which are providing needed exposure to the rich field of Latin American theatre.

Dennis Perri
Grinnell College

Dauster, Frank. *Ensayos sobre teatro hispanoamericano*. México: SepSetentas, 1975. Rústica, 196 pgs.

El profesor Dauster nos entrega en su libro un estudio global del teatro de José Triana y Antón Arrufat (Cuba); Francisco Arriví y René Marqués (Puerto Rico); Carlos Solórzano, Emilio Carballido y Elena Garro (México) y dedica un estudio a *Los huéspedes reales* de Luisa Josefina Hernández y otro a "Brecht y Dragún: teoría y práctica." Advierte Dauster que los ensayos tienen como propósito "... presentar ciertos temas, ciertos aspectos, que me interesan desde hace tiempo." ¿Cuáles son esos temas? En Triana y Arrufat, el ser cubano. El primero a través de personajes intrahistóricos y el infaltable caudillo político. El segundo, recreando el teatro bufo. La apertura formal de la temática de Arrufat se da con *Los siete contra Tebas* en la cual busca explicar la lucha fratricida y el odio irreconciliable que se produce con la revolución cubana. Arriví y Marqués, partiendo de concepciones distintas, llegan a un propósito común, dramatizar el proceso conflictivo del mestizaje racial y patentizar la transculturación y absorción sufrida por la Isla. La temática humanista de

Solórzano es coincidente con su búsqueda de nuevas formas dramáticas. Carballido aporta al teatro mexicano temas como el provincialismo, los derechos del individuo y su sujeción al status quo. Elena Garro en esta selección aporta la visión surrealista de la vida con sus dramas de "evasión e ilusión." La influencia de la tragedia clásica en *Los huéspedes reales* demuestra una de las constantes del teatro hispanoamericano, el retorno a los padrones universales para teatralizar la inevitabilidad de la destrucción y la muerte. Finalmente tenemos a Dragún. Concluye Dauster que pese a la estructura épica y proyección social de *Y nos dijeron que éramos inmortales*, la obra no logra "la reacción intelectualizada, que buscaba Brecht," (p. 196) debido a la empatía que se produce entre público y protagonista. Teoría y práctica en Brecht no fueron siempre concordantes, ni él enmarcó su teatro con rigidez absoluta. En *Madre Coraje y sus hijos* pese a la muerte de su prole y su frase "Maldita sea la guerra," en la escena final Ana retoma el carromato y murmura "Y ahora hay que volver a los negocios." No ha aprendido su lección, pero a la vez Coraje despierta nuestra simpatía y conmiseración y se diluye un tanto el distanciamiento propiciado por Brecht. Su aporte al teatro universal, sin embargo, va más allá de estas discrepancias académicas. Del estudio de Dauster destacan además la flexibilidad y asimilación de los dramaturgos hispanoamericanos, abiertos a las diversas tendencias del teatro mundial. En un punto discrepamos con el profesor de Rutgers. Cataloga *La muerte no entrará en palacio* como la obra "más abiertamente política" de Marqués (p. 112), aunque reconoce su teatralidad. Tal vez podamos llegar a un acuerdo: si una obra capta nuestro interés y desarrolla una trama que "per se" es relevante al teatro y al espectador, la obra no es política, aunque el marco histórico estimule la creación dramática. El adjetivo "político" invalida las más de las veces, la calidad intrínseca de un play. Hay que destacar sí, la posición ecléctica del autor al enfocar temas pertinentes a la revolución cubana y su teatro y al comentar *Palm Sunday* de Marqués.

En resumen, un libro serio y agradable de leer, además de un instrumento valioso para nuestras clases de teatro hispanoamericano.

Pedro Bravo-Elizondo
Wichita State University

Play Synopses

El alma en un hilo. Teresinha Alves Pereira (Brazil). Bloomington: Backstage Books, 1973. 10 pp.

1 act, 5 scenes;

1 man, 1 woman;

2 interiors.

Several telephone conversations between a prospective client (Marta) and a lawyer (Gustavo), about a divorce action Marta is going to initiate, is the device used to dramatize Marta's confrontation with reality. When she calls the first time she is trying to convince herself and Gustavo (married, father of three children) that she does not love her husband. Gustavo cannot give her an appointment until the following day. They hang up and Marta continues fleeing from reality. She seems to look for an escape in her pink room and her books of poetry. Feeling frustrated and lonely she calls Gustavo for help, this time not professional. The dialogues which occur in this act develop their relationship to the point where Marta knows that the intimacy she desired with Gustavo will never take place. The revelations he makes to her of his weaknesses for women allow her to understand him before personally meeting

him. He tells Marta that she is still in love and that she wants revenge because she is jealous of her husband's secretaries—a charge which she emphatically denies. In order to escape her past, she then agrees to become Gustavo's secretary. Just as she is about to leave, the phone rings for the last time and her husband's secretary informs her in a business-like manner that she is going to be sued for divorce. Marta thanks the secretary for the message and hangs up. As she cries on the sofa, the curtain slowly closes. (María P. Pérez-Stansfield, U. of Colorado)

Greta Garbo, quem diria, acabou no Irajá. Fernando Melo (Brazil). 1973.

3 acts. 1 woman. 2 men. 1 setting. (Apartment room in Rio de Janeiro.)

Renato, twenty years old, handsome, and with little experience in life, leaves his home town, Campos, a small city in the interior, to study and try life in the Capital, Rio de Janeiro. Upon his arrival in Rio he finds himself involved with Mary, a prostitute, and Pedro, a homosexual, who would like to have been Greta Garbo. Mary, who is also a kleptomaniac, steals Renato's money and his documents. With no money to pay his room and board, he finds himself walking around Cinelândia during a heavy rain with no place to go. Pedro gives him shelter in his apartment. After spending a month in Rio, Renato is no longer the hillbilly he was at the beginning of the play. Now he is an experienced fellow and knows how to get things the easy way, living off Pedro's money. Mary meets Renato again and gives back his money and documents. Renato starts going out with her, thus creating jealousy and indignation in Pedro. When she discovers Renato's relationship with Pedro, she breaks up with him. Renato feels that life in Rio will not get him anywhere and decides to go back to Campos. By this time Renato has fallen in love with Pedro; nevertheless, he thinks it is better for him to go. Pedro remains alone in tears. (Luis Canales, Brigham Young University)

A Pequena Tragédia de Vera Maria de Jesus, A Condessa de Lapa. Fernando Melo (Brazil). 1969.

3 acts. 3 men. 1 setting. (A jail cell.)

A young man who calls himself Vera Maria is arrested by the police at Cinelândia Square in Rio de Janeiro for dressing in women's clothing. In jail, he shares a cell with Jorge. Vera desires Jorge; Jorge, a sadist by nature, hits and kicks Vera, but at times tells him kind things. Jorge gradually comes to like Vera, until it leads to a sexual relationship. The jailer comes and tells them that they are to be executed the following day, Jorge for his crimes and Vera for his scandalous behavior. The jailer leaves the cell door open. Vera wants to flee, but Jorge tells him that the jailer has done it on purpose so that when they leave, the authorities will have an excuse to kill them. Jorge blocks the door so that Vera will not walk out. Vera, blinded by his desire for freedom, threatens Jorge with a gun. When Jorge refuses to let him pass, Vera shoots and kills him. The play ends with Vera weeping in despair over what he has done. (Luis Canales, Brigham Young University)

¡Viva Sandino! I, Sandino debe nacer. Manuel José Arce (Guatemala). *Alero*, No. 13, 3ª época (mayo-jun, 1975), 25-61.

This is the first part of a projected dramatic trilogy on the historical exploits of Nicaraguan rebel Augusto César Sandino. In its sweeping presentation of Nicaraguan history, this one-act play begins with the landing of Columbus, and also depicts the Captaincy General, Iturbide, the Central American Union, the Republic, the William Walker episode, and the Conservative-Liberal struggles. It culminates with the appearance of Sandino around 1927.

Arce states that his purpose is to enlighten the Central American who has forgotten or who never knew Nicaragua's past. He is writing a theatre of reality and not of fiction, and admits the didactic quality of his work. Arce has his six actors and four actresses narrate and act out the events of some 400 years of Nicaraguan history. Two on-stage clothes racks allow the actors and actresses to change into costumes appropriate to the historical time frames. There are twenty illustrations (drawings, cartoons, and photos) published with the play in *Alero*, but Arce claims that he is writing for the stage, and not just for the reader's edification.

Included in the enactment of Nicaragua's ills throughout the centuries are songs, slapstick comedy, on-stage changes, salty expressions, asides, humorous portrayals of pompous Spaniards, stiff Englishmen and gross Americans. But in spite of these devices which make the play entertaining, the tone of the play remains darkly pessimistic and biting satirical. We can expect that the two plays with which Arce plans to complete the trilogy, *Sandino debe morir* and *Sandino debe vivir*, will be quite similar in tone. The history he depicts does not, after all, provide for happy endings. (David D. Johnson, *The Citadel*)

O Auto do Lampião no Além. Gomez Campos (Brazil). Ms.

2 acts.

Amusing and light-hearted, *O Auto do Lampião no Além* is a unique take-off on the historical legend of the infamous bandit of Brazilian folklore. Contrasted with the old image of a burning Hell in the bowels of the earth, Gomez's underworld is sparked with bits and pieces of modern events and news clips blended with original lyrics and common vernacular. From a viewpoint openly understanding of human (or demonic) failings, the worst of rogues is treated with respectful admiration. Lampião, killed on the sertão and shunned from Heaven, gains entrance to the fiery office of Lucifer, King of Hell, Commander of all demons and villains. Accompanied by his one-and-only love, Maria Bonita, the notorious Lampião's rough reputation and ill-famed bullets chase away or slay the cowardly armies of evil. Brute force wins for this legendary character another triumph: not only entrance to the Kingdom of Hell, but the throne of the very Devil himself. The demons' cunning, however, finally turns the trend of events so that Lampião is fooled and does not stay to rule his chaotic new kingdom and returns to the sertão with his beloved Maria Bonita to haunt earthlings in spirit form, he he had done so infamously in life. Similar to the tradition of Robin Hood in our culture, another episode is added to the legend of Lampião in Gomez's play. The play reminds us that even the worst of failings do not make one all bad. (Jennifer Midkiff, University of Colorado)

El sastrer. William Shand (Argentina). Unpublished manuscript, 1974. 49 pp.

2 acts, 3 scenes;

4 men, 1 woman;

1 interior.

Alberto and Carlos are drinking and playing games in the shop of the tailor, Nino Cervi. Raquel, a prostitute friend, comes to ask about working there. After discussing her corrupt friends in the police department, she leaves. Alberto and Carlos decide to kill the tailor's cat, also named Nino Cervi. To make it more exciting, they will report the "mysterious death" of Nino Cervi to the police. Nino returns, they play some jokes on him, and they leave. Porfirio Faraiso, police detective, enters to inquire about the disappearance of Nino Cervi. Nino does not understand and takes it as a game; Porfirio leaves, threatening him. The first act ends with Raquel's impressive introduction to Nino. The conversation between the two opens the second act during which Raquel asks Nino to let her and Porfirio use the shop for storing drugs. He refuses the offer of her "services" as a reward. Both Alberto and Raquel abuse and mistreat Nino. When Nino discovers the beaten body of his cat, he thinks the animal has been run over by a car. Porfirio decides to take over the shop at any cost. Nino still refuses, but he gives in under torture. Alberto, Carlos and Porfirio conspire to play a new game with Nino. In the process, Alberto fires at Nino and kills him. As Carlos joins Alberto's laughter, the final black-out ends this drama marked by senseless acts of violence in which the most corrupt overcome the weak. (María Pérez-Stansfield, U. of Colorado)

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 readers. Inclusion here does not preclude subsequent review.]

Bibliografia Teatro, No. 1: Textos com 4 personagens. Associação Museu, Lasar Segall, Biblioteca Jenny K. Segall (São Paulo 1976). [The first in a new series which lists plays requiring a small number of characters. Includes sections on Brazilian, Argentine, Cuban and Venezuelan theatre; also Spanish and Portuguese.]

Bibliografia Teatro, No. 2: Textos com 3 personagens. Associação Museu, Lasar Segall, Biblioteca Jenny K. Segall (São Paulo 1976). [Lists plays requiring 3 characters. Includes Brazilian, Argentine, Bolivian, Colombian, Cuban, Mexican and Venezuelan theatre; also Spanish and Portuguese.]

- Dow Dow, Alberto. *El final del túnel. El puente roto*. [mss. Colombia]
- Gustems, Julian. "La higuera." *Alero*, No. 18, 3a época (mayo-junio 1976), 31-36. [A one-act play.]
- Boal, Augusto. *Historias americanas*. *Alero*, No. 16, 3a época (enero-febrero 1976), 41-75. [A play consisting of 3 "historias."]
- Luzuriaga, Gerardo. "Rumbos del nuevo teatro latinoamericano." *Alero*, No. 16, 3a época (enero-febrero 1976), 22-27.
- Dauster, Frank. Review: "Alberto Baeza Flores. *Tres piezas de teatro hacia mañana*. San José: C. R. Edics. Epoca y ser., 1974," and "Gilberto Pinto. *Los fantasmas de Tulemón*. Caracas: Monte Avila, 1975." *Revista Iberoamericana*, No. 94 (enero-marzo 1976), 140.
- Morais da Costa, Marta. "Teatro de Coelho Neto: Uma Leitura Conteudística." *Revista Letras* (Curitiba), No. 23 (1975), 153-164.
- Reyes Nevares, Beatriz. *The Mexican Cinema; Interviews with Thirteen Directors*. Intro. by E. Bradford Burns. Trans. by Elizabeth Gard and Carl J. Mora. Albuquerque: University of New Mexico Press. 1976.
- Araújo Pontes, Hildebrando de. "A arte dramática em Uberaba Teatro São Luis." *Convergência*, Ano V, No. 6 (Uberaba-Minas Gerais 1975), 7-16.
- Letras Nacionales* (novela/cuento/crítica/poesía/teatro). Manuel Zapata Olivella, ed. Bogotá (feb-abr 1976).
- Orjuela, Héctor H. *Bibliografía del teatro colombiano*. Bogotá: Publicaciones del Instituto Caro y Cuerva, 1974. Serie Bibliográfica X. 312 pp.
- Antología colombiana del teatro de vanguardia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1975. 242 pp. [Contiene: *El grito de los ahorcados* de Gilberto Martínez; *El monte calvo* de Jairo Aníbal Niño; *La huelga* de Sebastián Ospina.]
- Tres piezas teatrales del virreinato*. Edición y prólogos de José Rojas Garcidueñas y José Juan Arrom. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1976. 379 pp. [Contiene: *Tragedia del triunfo de los Santos*; *Coloquio de los cuatro Reyes de Tlaxcala*; *Comedia de San Francisco de Borja*.]
- Mandell, Lynda R. "El teatro de Alfonso Reyes: una dimensión filosófica en términos psicológicos," *Boletín Capilla Alfonsina*, Núm. 29 (enero-dic 1974), 19-34. [Discusses both *Ifigenia cruel* and *Landrú*.]
- Shaw, D. L. "Dramatic Techniques in Usigli's *El Gesticulador*," *Theatre Research International* (Glasgow), New Series 1, No. 2 (1976), 125-133.
- Madrid-Malo, Néstor. "El teatro como hazaña de la libertad," *Arco*, 183 (abril 1976). Bogotá: Promotora de Medios de Comunicación Social PROMEC, 13-19.
- Azar, Héctor. *Una proposición teatral: El espacio C**. [Trilingual document (Spanish, French, English) of Azar's theory of theatrical space.]
- Azar, Héctor. *Teatro breve*. México: Editorial Jus, 1975. [Contiene: *La apasionata*, *El alfarero*, *El milagro y su retablo*, *El corrido de Pablo Damián*, *El premio de excelencia*.]
- Azar, Héctor. *Doña Belarda de Francia*. [farsa renacentista y antipoética] s.e., s.f., s.p.
- González Avelar, Miguel. *La muerte de Adelita*, ms. copy.

- Alero*, No. 15, 3a época (nov-dic 1975). [Contains the following articles: "La desgarradura trascendental del hombre en *Las manos de Dios*, por Carlos Solórzano" por Richard J. Callan; "La mujer en las tragedias de Gertrudis Gómez de Avellaneda" por Enrique A. Laguerre; "Bertolt Brecht: Enajenación y recuperación dramática" por Francisco Mendizábal Prem.]
- García, C. Gabriel. *La condena*, ms. copy. [Una pieza basada en el cuento de Franz Kafka "La colonia penitenciaria."]
- Calvet, Aldo. *As Hortensias*, 1973. [Minidrama en um acto.]
- Noticias del Teatro Húngaro*, 1976/1. Budapest: Instituto del Teatro de Hungría.
- Noticias del Teatro Húngaro*, 1975/3. Budapest: Instituto del Teatro de Hungría.
- Babiskin, Esther. "The Department of Theatre of the Instituto Nacional de Bellas Artes Under the Ministry of Education: An Exploration of the Government-subsidized Theatre Activities in Mexico City During 1964-1970." Ph.D. dissertation, New York University 1975.
- La Última Rueda*. No. 1, Escuela de Teatro (oct-nov 1975). [A handsome, new publication of the Universidad Central, Quito, Ecuador, under direction of Santiago Ribadeneira. This first issue contains many interesting items on contemporary theatre, principally in Chile, Ecuador, Perú.]
- Trabajo del Odin Teatret en el sur de Italia 1974-1975*. Holstebro, Denmark: Odin Teatret.
- Propósitos y actividades del Teatro Laboratorio Interescandinavo para el arte del actor*. Holstebro, Denmark: Odin Teatret.
- Viaje hacia una realidad sin teatro*. Holstebro, Denmark: Odin Teatret. [Texto de Eugenio Barba, publicado en el *TDR*, dic. 1975.]
- Carrero, Jaime. *Flag Inside* ("el drama complejo de una familia puertorriqueña"), *Conjunto*, No. 25. La Habana: Casa de las Américas (julio-sept 1975).
- Carreño Gallo, Luis Antonio. *Indices del suplemento dominical del periódico El Día "El Gallo Ilustrado," Cuadernos de Literatura* (Mexico), No. 1, Departamento de Letras, Universidad Iberoamericana (1975).
- Mazzara, Richard A. "The Recent Theater of Jorge Andrade," in *Proceedings: Pacific Northwest Conference on Foreign Languages*, Water C. Kraft, ed. Twenty-fifth Annual Meeting, April 19-20, 1974, Eastern Washington State College, Vol. XXV, Part 1: *Literature and Linguistics*. Corvallis: Oregon State University, 61-64.
- Bissett, Judith I. "O uso de signos binarios num drama social de Jorge Andrade," *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana*, 3, ii:12-16.
- Lima, Mariángela A. de. "Teatro vivo, teatro morto," *Suplemento Literario* (Minas Gerais), No. 10 (Nov 1973), 5.
- Leonardos, Stella. "Estante de poesia: Poesia do Teatro Nô," *Jornal de Letras*, 286, Cad. 2:7.
- Hessel, Lother, and Georges Raeders. *O teatro no Brasil da colônia à regência*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 199 pp.
- . *O teatro jesuítico no Brasil*. Porto Alegre: Ed. da Univ. Fed. do Rio Grande do Sul, 1972. 109 pp.

- Fonta, Sérgio. "O papo: Osvaldo Louzada. . ." *Jornal de Letras*, 283, Cad. 1:8.
- . "O papa: Ester Góes: 'O teatro vivo é um ato de fé,'" *Jornal de Letras*, 282, Cad. 1:8.
- Carneiro, Edison. "As pastôras do natal," *25 Estudos de Folklore*. (Estudios de folklore 4) México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1971, pp. 249-257.
- Scott, Wilder P. "The Genesis and Development of a Female Character in Two Plays of Rodolfo Usigli," *South Atlantic Bulletin*. 39, iv: 31-37.
- . "Rodolfo Usigli's *4 Chemin* 4: The Quest for a Title," *Language Quarterly* (U. South Florida), 12, iii-iv: 51-52.
- Rodríguez, Robert R. "La fantasía como técnica dramática en la obra seleccionada de Rodolfo Usigli," *Dissertation Abstracts International*, 35: 3006A (La. State).
- Vidal, Hernán. "*La muerte no entrará en palacio: Universalismo y muerte al Padre Terrible*," *Explicación de Textos Literarios*, 2 (1973), 9-15.
- Jansen, André. "*Todos los gatos son pardos* o la defensa de la mexicanidad en la obra de Carlos Fuentes," *Explicación de Textos Literarios*, 2 (1973), 83-94.
- Vélez, Joseph F. "Tres aspectos de *El relojero de Córdoba* de Emilio Carballido," *Explicación de Textos Literarios*, 1 (1972), 151-159.
- Pla, Josefina. "Teatro religioso medieval: Su brote en Paraguay," *Cuadernos Hispanoamericanos*, 291: 666-680.
- Castagnino, Raúl H. "Lo gauchesco en el teatro argentino, antes y después de *Martín Fierro*," *Revista Iberoamericana*, 40: 291-508.
- Dial, Eleanore Maxwell. *Circe y los cerdos*. México, D.F.: B. Costa-Amic, Editor (1976). [Text of a paper entitled "Two Dream Weavers: Carlota O'Neill's *Circe* and Buero Vallejo's *Penelope*," presented by Dr. Dial at the Congress of Inter-American Women Writers at San José State University. In English and Spanish.] 30 pp.
- Mejía Duque, Jaime. "El nuevo teatro en Colombia (1960-1975)," *Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien (Caravelle)* 26 (1976). Toulouse, France: Service des Publications de l'Université, Université de Toulouse-Le Mirail, 159-169.
- Brownell, Virginia A. "Views of Religion in Contemporary Spanish American and Brazilian Drama." Pennsylvania State University. Ph.D. diss. Advisor: Leon F. Lyday.
- Castedo-Ellerman, Elena. "El teatro chileno de mediados del siglo XX." Harvard University. Ph.D. diss. Advisor: Enrique Anderson Imbert.
- Kahn, Robert J. "The Drama of Agustín Cuzzani." The Pennsylvania State University. Ph.D. diss. Advisor: Leon F. Lyday.
- Garzón Céspedes, Francisco. "Colombia: Métodos de creación colectiva en un trabajo teatral contra el sistema," *Comunidad* (Revista de la U.I.A., México), XI, No. 57 (agosto 1976), 424-445.
- Entrevista a Carlos José Reyes. Reprinted from *Conjunto*, No. 15 (abril-junio 1974), 21-37, with brief final section added.
- Chrzanowski, Joseph. Review: "Leon F. Lyday y George W. Woodyard, comps. *Dramatists in Revolt* (Austin: University of Texas Press, 1976)." *Hispanérica*, año V, No. 13 (abril 1976), 110-111.

- Bibliografía Teatro*, No. 3: Textos com 2 personagens. Associação Museu, Lasar Segall, Biblioteca Jenny K. Segall (Sao Paulo 1976). Lists plays requiring 2 characters. [Includes Brazilian, Argentine, Colombian, Mexican and Venezuelan theatre; also, Spanish and Portuguese.]
- Barrera, Ernesto M. Review: "Frank Dauster. *Ensayos sobre teatro hispanoamericano*. (México: SepSetentas, 1975)." *Revista Iberoamericana*, No. 95 (abril-junio 1976), 315-136.
- Palls, Terry L. "The Theatre of the Absurd in Cuba after 1959," *Latin American Literary Review*, IV, No. 7 (Fall-Winter, 1975), 67-72.
- Ben-Ur, Lorraine Elena. "Myth Montage in a Contemporary Puerto Rican Tragedy: *La pasión según Antígona Pérez*," *Latin American Literary Review*, IV, No. 7 (Fall-Winter, 1975), 15-21.
- McLeod, Ralph O. "The Theater of René Marqués: A Search for Identity in Life and Literature." (PhD 1975, Univ. of New Mexico) 210 pp.
- La Última Rueda*, teatro No. 2-3. Quito: Editorial Universitaria (ago-sept 1976). Contains articles by Augusto Boal and René Acuña. Also two original works: *El zorro goloso* by Isabel Casanova and *Un caballo para Helena* by Alvaro San Félix.
- Teatro peruano*. Ediciones "Homero Teatro de Grillos," Lima [1976?], 127 pp. An anthology of the following works: Gregor Díaz: *Con los pies en el agua*; *Los cercadores*; *Cercados*; Sarina Helfgot: *Carta de Pierrot*; *Intermedio*; Sara Joffré: *Una obligación*; Estela Luna: *Eva no estuvo aún en el Paraíso*; Juan Rivera Saavedra: *Los humanoides*.
- Escena*, No. 7. Caracas: CONAC (junio 1976).
- Escena*, No. 8. Caracas: CONAC (julio 1976).
- Revue de la Société d'Histoire du Théâtre*, Year 27, No. IV. Paris: Publications de la Société d'Histoire du Théâtre (oct-déc 1975).