

Book Reviews

Pedro Bravo-Elizondo. *Teatro hispanoamericano de crítica social*. Madrid: Playor, 1975.

In this slim volume, Bravo-Elizondo takes a well-guided step toward a systematic appraisal of European antecedents to the Spanish American theatre of social criticism from 1950 to 1970. His focus is more technical than thematic, and is concentrated on eight representative works: *Una tarde de ira* (1962) by Emilio Carballido (Mexico); *El centroforward murió al amanecer* (1955) by Agustín Cuzzani (Argentina); *El robo del cochino* (1961) by Abelardo Estorino (Cuba); *La muerte no entrará en palacio* (1957) by René Marqués (Puerto Rico); *La pasión según Antígona Pérez* (1970) by Luis Rafael Sánchez (Puerto Rico); *Collacocha* (1956) by Enrique Solari Swayne (Peru); *Las manos de Dios* (1956) by Carlos Solórzano (Guatemala/Mexico); and *Los invasores* (1963) by Egon Wolff (Chile).

Although no selection of representative works can satisfy every criterion, Bravo-Elizondo's selection has at least two objective limitations when set against the framework of his study. First is the geographical limitation (with half of the eight works studied coming from Mexico and Puerto Rico), and second is the chronological distribution of the works (with seven of the eight falling between 1955 and 1963). These limitations are compensated to a degree by the fact that the works selected are probably more important individually than might be the case with a longer or more broadly representative group.

In the first of the book's two main chapters, Bravo-Elizondo provides a survey of the vanguardist theatre in Europe, beginning with Alfred Jarry, and continuing with Dadaism, Surrealism, Expressionism and the works of Bertolt Brecht. Because of its coherence and lucid style, this chapter is one of the book's strong points, and would be useful to any student not yet very familiar with the material it covers.

In his second chapter, Bravo-Elizondo analyzes the selected works, indicating both their originality and their European antecedents. Taken individually, they are good analyses, but the clarity with which antecedents are established varies. It is also left unclear whether European influences have been absorbed directly or through other Spanish American or non-European writers. The effect is to create two separate areas of concentration whose similarities are clear, but whose association is slightly blurred.

For those not familiar with the contemporary Spanish American theatre, the variations in data provided on individual authors and their other dramatic works will likely be troublesome. In what seems to be an arbitrary fashion, the reader is sometimes told of the dramatist's birth date and previous production, and sometimes not. Birth dates in all cases would be valuable since early in his study Bravo-Elizondo points to the Second World War as a turning point in the development of the Spanish American theatre. However, with birth dates ranging from 1915 to 1936, the authors studied are clearly in very different experiential relationships to that crucial period, and those who favor generational analysis would probably find this point worthy of some further treatment.

In his concluding chapter, Bravo-Elizondo ties his material together nicely, while adding a few observations concerning the prior theatre of social criticism in Spain and Spanish America from as early as 1599. While pertinent, one wonders if the latter data might not fit more comfortably in the introduction.

Following his conclusions, Bravo-Elizondo has included a useful bibliography, covering both the European and Spanish American aspects of his theme. Besides the bibliography, he has added a less useful appendix listing twentieth-century political developments in each country of Latin America, including Haiti and Brazil, neither of which is otherwise covered by the study. The appendix is of questionable value partly because of the brevity of entries, and partly because the years covered vary widely, beginning as early as 1919 with Uruguay, and as late as 1967 with Mexico. The information in the appendix would have been more useful had the most pertinent been integrated into the text of the study as background to individual dramatists.

Considered as a whole, *Teatro hispanoamericano de crítica social* overcomes its weaknesses, and makes a valid contribution to the study of an important area in the development of the contemporary Spanish American theatre. The comparative focus on selected dramatists is an effective means of showing the relationship of Spanish American theatre to its European sources, and through the author's cogent style, that demonstration is rendered both pleasant and interesting.

Donald L. Schmidt

University of Colorado at Denver

Suárez Radillo, Carlos Miguel. *Lo social en el teatro hispanoamericano contemporáneo*. Caracas: Equinoccio, 1976. 395 pp.

La frase "lo social" del título codifica la convicción esencial del autor de que el espíritu colectivo que se vierta en una obra es más significativo que la obra como expresión literaria individual. Suárez Radillo considera que el teatro se vuelve integral cuando "la conciencia de la realidad social en el dramaturgo coincide con la conciencia de la realidad social en el director, el actor, el escenógrafo, en resumen en el equipo teatro que hará llegar su obra a todos." De ahí que el libro coloque énfasis en los contenidos temáticos, en la producción y en el impacto social que haya tenido o que pueda tener determinada obra, más bien que en las técnicas, las estructuras, el lenguaje o la filiación filosófica de la misma.

A pesar de esta orientación parcializada, se realiza el intento de trazar un panorama histórico para cada teatro nacional, de presentar esquemas biográficos de algunos dramaturgos, de extraer citas de diversas entrevistas, libros y periódicos

y a veces de comentar las obras en sí. El hecho de que tal propósito fuera excesivamente arduo lo demuestra el carácter adjetival y a veces atiborrado de un estudio que, a pesar de su valor, soslaya el análisis metódico. El lector siente que de alguna manera esas extensas citas podían haberse relegado a unas notas al calce, que esas repeticiones de oraciones enteras podían haberse podado.

La primera mitad del libro, "De la dramaturgia," consiste en diez capítulos dedicados a sendos países: Chile, Perú, Venezuela, Ecuador, Colombia, Argentina, Bolivia y México—los dos restantes son Argentina, otra vez, y Venezuela, nuevamente. (Resulta misteriosa la separación de capítulos afines, que tratan sobre un mismo país, cuando una yuxtaposición los hubiera dotado de mayor unidad.) En cuanto a la división en diez capítulos, es necesario aclarar que algunos de los mismos en verdad no reseñan la historia del teatro en el país sino que tratan un aspecto único (tal, por ejemplo, los capítulos que se titulan "Dos generaciones de la violencia en el teatro colombiano contemporáneo" y "La obra de la dramaturga mexicana Maruxa Vilalta a través de la confrontación de críticas y autocríticas.") Así, algunos capítulos proporcionan un panorama sintético y diacrónico que complementan los libros señeros de Dauster y Solórzano, mientras que otros son vistazos de tal o cual autor o movimiento. Merecen mencionarse por su valor informativo y sintético los capítulos sobre César Rengifo, Maruxa Vilalta, y los nuevos autores argentinos de la década del setenta, respectivamente. Por otro lado, al terminar la primera parte, reparamos en la escasez de conclusiones sobre el material presentado, como también echamos de menos alguna mención de la dramaturgia contemporánea de Cuba.

La segunda mitad del libro, "De las realizaciones," plantea en absorbente lectura la experiencia de seis países (Ecuador, Perú, Panamá, Puerto Rico, Uruguay y Venezuela) donde se ha intentado implantar un teatro vivo en sectores tradicionalmente marginados de tal actividad. Descartando nuestro aparato de críticos literarios, podemos leer sobre la labor de Fabio Pacchioni y su Teatro Ensayo en el Ecuador, la de Victoria Santa Cruz con "Teatro y Danzas Negras del Perú," la dramatización del Evangelio en Panamá, el uso de títeres en las escuelas, en los presidios y en los hospitales psiquiátricos, los areytos realizados en sitios arqueológicos de Puerto Rico, el teatro en una penitenciaría de Uruguay, y finalmente el teatro de los barrios en Venezuela, proyecto encabezado por el mismo Suárez Radillo, peripatético indefatigable.

El estilo de Suárez Radillo tiende a veces hacia la retórica de la hipérbole (e.g. "Están haciendo nacer de nuevo a Cristo, en Panamá, para enfrentar su doctrina social a las realidades de su país. . .") pero ésta se apoya, en la segunda mitad del libro, sobre testimonios y fragmentos de guión (transcritos de la grabadora) que son auténticamente conmovedores. El mismo autor fue, y es, testigo presencial y a veces participante de la acción que narra, de manera que al dejarse llevar por la unicidad de sus experiencias, también envuelve y compromete al lector.

Múltiples preguntas surgen en nuestra mente a raíz de lo expuesto y descrito. ¿A qué apuntan estas tendencias del nuevo teatro? ¿Cuáles han sido o pueden ser las consecuencias de la concientización llevada a cabo? ¿Cuál es la importancia de los nuevos autores, no ya en un sentido social-cristiano, sino en un contexto estético universal? Suárez Radillo, teatrista, profesor, crítico con propensión al

comentario sociológico, se enfrasca poco en la meditación. Lo que nos ofrece es una invitación a concebir la obra dentro de un contexto social. No cabe duda de que logra comunicar la sensación de la geografía y la antropología en que se inserta el actual teatro hispanoamericano.

Lorraine Elena Ben-Ur
Wellesley College

Usigli, Rodolfo. *Conversaciones y encuentros*. México: Organización Editorial Novaro, 1974. 164 pp.

Este libro reúne recuerdos de pláticas, entrevistas y correspondencia epistolar con hombres famosos de la escena universal, conocidos por Usigli en su largo e incansable andar por el mundo, a menudo en el servicio diplomático de México. Los estudiosos del teatro del escritor mexicano, acostumbrados a leer los extensos prólogos y epílogos asociados orgánicamente a sus obras, deben de acoger con vivo placer este interesante conjunto. Dueño de una visión extraordinariamente aguda de los impulsos artísticos de los grandes hombres, Usigli despliega sus vastos conocimientos de la dramaturgia universal, sus calificadas aptitudes de portavoz de la mexicanidad y su afición por lo anecdótico y lo humano de la vida de artistas famosos.

Reconocido admirador de George Bernard Shaw, el autor mexicano no podía menos de consagrar una gran parte del libro a un detallado relato de sus encuentros con el dramaturgo inglés. No cabe duda de que ésta es la parte más interesante de este trabajo. Narra su fatigoso y emocionante viaje rumbo a la casa del ilustre escritor. Digna de realce es su candidez en confesar su vinculación al teatro de Shaw: "Aunque nunca he pensado en negar su influencia sobre mi obra . . . más de una mexicana sonrisa malévola había curvado los labios de mis amigos escritores ante mi admiración por Shaw." Fue a verle con el propósito de entregarle una copia sin corregir de la versión inglesa de *Corona de sombra*. Recuenta su primera entrevista en los más vivos detalles. Confiesa al anciano maestro que la influencia de su teatro empezó con la lectura de *Heartbreak House*. Uno de los más visibles méritos de estas páginas radica en las impresiones personales sobre experiencias de viaje que intercala entre un recuerdo y otro. Son verdaderos momentos líricos. En esta primera parte y a lo largo del libro, México con su historia, su arte, su gente y su naturaleza aparece una y otra vez, dejando constancia del sentimiento profundamente mexicano, sin panegíricos patrioterros, de Usigli. En la segunda entrevista con Shaw, Usigli le habla de otra pieza, *Corona de luz*: "Mi pieza está basada sobre la idea de que el único milagro es la fe. Debo decirle . . . que *Santa Juana* representa para mí, en cierto modo, el punto de partida para esta pieza, tal como *Heartbreak House* representa el punto de partida de mi conciencia del teatro." Le comunica también su intención de dedicarle su pieza, *Corona de luz*, publicada muchos años después (1963). En lo que atañe a la otra obra, *Corona de sombra*, Shaw le escribió elogiándola. Son muy conocidas las últimas palabras de la carta: "México can starve you; but it cannot deny your genius."

A continuación, Usigli evalúa el aporte teatral del francés Henri-René Lenormand, recordando también la presencia en México de su obra dramática y del mismo autor. Señala cierto ascendiente en su amigo mexicano Xavier Villaurrutia.

Luego, Usigli recuenta sus encuentros con otra figura destacada de la escena,

Jean Cocteau y esto potencia juicios sobre el teatro, el público y el oficio de dramaturgo. Más interesantes son las páginas que siguen: los recuerdos de sus conversaciones con el americano Clifford Odets con quien platicó sobre los problemas del teatro en México, tema persistente que ha siempre preocupado a Usigli, ("mi cuerda más sensible, mi punto más neurológico, mi obsesión, mi pesadilla vital.").

En el capítulo sobre T. S. Eliot Usigli habla de su interés por la obra del poeta, desde los poemas de Prufrock en 1915 hasta su teatro; evoca el impacto que hizo *Asesinato en la catedral* en Xavier Villaurrutia y en él mismo cuando se representó en 1935, durante su año en la Escuela de Teatro de la Universidad de Yale. Al finalizar este capítulo el autor señala lo que a su juicio constituyen las piezas más valiosas del teatro de Eliot: *Asesinato en la catedral* y *Reunión en familia*, ejemplos clásicos del teatro poético.

El autor relata, a continuación, sus recuerdos de André Breton en México y sus discusiones sobre el surrealismo con Villaurrutia. Evoca el entusiasmo con que se acogió en México este movimiento por los años treinta; pero añade que, partido Breton de México, él se alejó del surrealismo. Reconoce, sin embargo, que innegablemente esta tendencia artística no dejó de abrir cauces y proponer nuevas metas en el mundo del arte de México.

Usigli consagra 14 páginas a revisar la contribución del norteamericano Elmer Rice y se detiene a considerar la importancia de su obra, *La máquina de sumar*. Relata también su última conversación con Rice en 1964.

En las últimas páginas, Usigli habla del enigmático B. Traven, con quien estuvo ligado por una amistad personal, y de su fugaz encuentro con el actor de cine Paul Muni cuyo rol de Juárez en una película sobre México él recuerda con emoción.

Conversaciones y encuentros contiene interesantes y acertados juicios sobre el arte de figuras sobresalientes del teatro. Sin embargo, a pesar de sus méritos e interés, no es esto lo más valioso del libro; es lo que aprendemos acerca del autor mismo a través de sus propias reacciones, comentarios e impresiones. Así se echa de ver su concepto del arte escénico como patrimonio universal y de la sagrada misión del hombre de teatro. Usigli se nos da por completo en una personalísima visión de hombre y voluntad artística.

Conversaciones y encuentros se lee con agradable fluidez, producto de la capacidad narrativa del autor, cuya sinceridad, concebida como uno de los ejes del criterio artístico y de su dignidad humana, sostiene ininterrumpido el interés de la obra.

Queda este libro como obligada lectura para todo estudioso de Usigli y del teatro contemporáneo.

Erminio G. Neglia
University of Toronto

Arróniz, Othón. *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*. Madrid: Editorial Gredos, "Biblioteca Románica Hispánica," II. Estudios y Ensayos, vol. 260, 1977. 272 pp., 11 láminas.

Autor también de *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española* (Gredos, 1969), Othón Arróniz, investigador del Centro de Estudios

Literarios (IIF) de la UNAM, regala ahora el paladar erudito con otro fruto de sus largas indagaciones en bibliotecas y archivos. Obra seria y escrupulosa, *Teatros y escenarios* es, a la vez, un estudio de sabrosa lectura, un producto de verdadero escritor, fincado en la mejor tradición del humanismo mexicano. Expositiva (sin eludir lo polémico) e histórica, también toca puntos dignos de reflexión para el crítico literario, como lo son el espacio y el tiempo que, en la obra teatral, condicionan los recursos técnicos de escenario.

El primer capítulo, "El teatro y la Iglesia," y, en realidad, los cinco restantes que constituyen el libro, estudian "extensamente . . . la influencia de la Iglesia sobre el teatro, y el monopolio de Estado sobre éste" (p. 17). Sin perder de vista esa idea fundamental, se señala que el nacimiento del teatro eucarístico "no es un hecho de contrarreforma, sino un hecho de Reforma católica," y que el primer auto sacramental aparece en 1521, significativamente apenas cuatro años después de que Lutero enarbolara en Wittemberg sus 95 tesis (p. 11-13). Por esa época se constituirán en España las primeras cofradías de actores, muchos de los cuales abandonarán el nomadismo por una vida más o menos sedentaria, sustituyendo la carpa por los corrales. Así aparecen el Corral del Puente, el de Valdivieso y el tan conocido de la Pacheca. Se establece, así mismo, ese maridaje, que durará hasta finales del siglo XVII, entre hospitales y patios de la comedia.

Los capítulos dos al cuatro describen, con lujo de pormenores y sabrosos detalles, el nacimiento, evolución y crecimiento interior, de "Los corrales madrileños" del Príncipe y de la Cruz, así como la fisiología de "El teatro mediterráneo" y de "El teatro en la Nueva España." En relación a estos últimos, el autor se detiene de manera especial en la descripción de los corrales de La Olivera de Valencia y del Hospital Real de Indios de la ciudad de México.

Por fin, los capítulos cinco y seis analizan los elementos escenográficos más salientes del "teatro de corral," en contraste con la variedad de recursos técnicos usados por el "teatro nuevo o cortesano." El autor recapitula así los primeros: "a) *Las apariencias*, logradas por el descubrimiento de figuras detrás del telón que las cubre; b) Aparición y desaparición vertical de actores por los escotillones del tablado; c) Aparición y desaparición horizontal de los actores mediante el uso de la 'tramoya,' y d) Levantamiento y descendimiento de actores desde lo alto, por medio del 'pescante'" (p. 170).

Más difícil de definir la fisonomía cambiante del "teatro nuevo," puede decirse, de modo muy general, que está caracterizado negativamente por el abandono de la tramoya, pescante y escotillones; por la situación de la plataforma o escenario, ya definitivamente separado del espectador, y por la aparición del telón de boca. Desde luego, los escenarios de fondo empezarán a ser "habitables"; la luz y, en consecuencia, el tiempo, más "reales," y, en general, gracias a los recursos de la magia visual, el mundo del teatro más verdadero que el teatro del mundo. Estamos en pleno sueño vital, y en un momento en el que el perspectivismo teatral influencia todas las áreas del pensamiento español. La "naturaleza" del escenario también invadirá, como hiedra, las paredes antes desnudas, y las fachadas de edificios y templos se cubrirán de falsas columnas en que, según el caso, habrá figuras de bulto reminiscentes del mundo greco-latino o del santoral romano. Como dice Arróniz: "Estamos . . . en el barroco. Pero estamos ya también en el teatro moderno" (p. 254).

Como complemento, *Teatros y escenarios* tiene un aparato crítico mesurado: 62 notas al pie de página, unas enjundiosas "Conclusiones," una "Bibliografía general" que recoge varias obras no citadas en el texto, y un útil "Índice de nombres propios." En fin, once láminas que reproducen los planos de los corrales de la Cruz y del Príncipe (1-3), de La Olivera de Valencia (4), del Hospital Real de Indios de la ciudad de México (10-11), un plano de Sebastiano Serlio (5), y cuatro fotografías que ilustran la estructura interior de los teatros Olímpico de Vicenza (6-7) y del Farnesio de Parma (8-9).

Consecuente con la "Bibliografía general," la manifiesta preocupación de Arróniz por no abrumar a "los lectores" con enfadosas disquisiciones delata que su obra tiene un propósito más bien divulgativo y didáctico. Por eso, la bibliografía quizás parecerá insuficiente a algunos especialistas, y abrumadora a muchos lectores. Los estudiantes descubrirán, para su desmayo, que varias entradas resultan impertinentes.

La imaginación del lector, con la de su guía, a veces se pierde en las entradas, escaleras, pasillos, galerías y andamios de los corrales. Así, por ejemplo, en aquel pasaje desconcertante donde se afirma que una de las entradas de las mujeres al Corral del Príncipe era "por el tejado" (p. 87); hecho sobre el que se vuelve a insistir en las "Conclusiones," diciendo que "aun el techo" se utilizaba como entrada para las mujeres del pueblo (p. 249). Tan peregrina afirmación se basa en "un documento de 1678 [que] habla de la reparación del 'tejado donde cobran a las mujeres' (Doc. 15 de 1678)," y en "otro escrito referente a los trabajos por hacer en el Corral [en el que se] habla de 'el tejado de la entrada de las mujeres' (Doc. 17 de 1685)" (p. 87).

Como este tipo de datos tiene una extraña tendencia a reproducirse, parece justificado aclarar que las frases documentales citadas no significan que las mujeres *entraran* "por el tejado" ni que la caseta de cobro estuviera allí, sino, por el contrario, que la caseta de cobro y entrada de las mujeres *estaban bajo techado*.

En fin, dado el carácter divulgativo de este libro, parece innecesario añadir que no deben tomarse en serio, ni la "hipótesis" etimológica de la palabra "tertulia" (p. 83-84), ni los problemas que se derivan de la interpretación del documento 13 de 1675, relativos a "los vuelos de las tramoyas" (p. 93-94). Lo importante de esta obra no debe buscarse en el detalle, sino en la amplia y viva visión que ofrece del paso de transición entre el teatro antiguo y el moderno.

De especial aplicación al estudio y análisis de los dramas del Siglo de Oro resultan, para cerrar esta crónica con un juicio axiológico positivo, los capítulos cinco y seis. Allí se hallarán, en función de los elementos "tramoya," "pescante," "escotillón," "muralla," "torre," "monte," "cueva," "gruta" e "iluminación," penetrantes observaciones sobre el teatro de Lope y de Calderón. Las perspectivas críticas que abren estos capítulos son, en verdad, aplicables a todo el teatro de Hispanoamérica, y, sin duda, constituirán un semillero fecundo de reflexiones. Por eso, y porque es un trabajo serio, documentado y sabroso, *Teatros y escenarios* puede ser recibido como una contribución estimulante y duradera por los eruditos y aficionados al teatro de las Españas.

René Acuña

Centro de Estudios Mayas

Universidad Nacional Autónoma de México