

Book Reviews

Reyes, Carlos José y Maida Watson Espener. *Materiales para una historia del teatro en Colombia*. Bogotá: Impresa Ltda, Instituto Colombiano de Cultura (Biblioteca Básica Colombiana, 34), 1978. 718 pp.

El título de la obra, *Materiales para una historia del teatro en Colombia*, guía acertadamente al lector con respecto al carácter heterogéneo de los artículos recopilados bajo este nombre y al propósito con que han sido agrupados. En efecto, una colección tan variada de ensayos acerca de la actividad teatral en Colombia no pretende examinar detalladamente cada uno de los aspectos del tema. Como bien lo señala Reyes, ese estudio está todavía por hacerse y los editores sólo buscan destacar los avances claves realizados hasta el momento en este campo. De aquí que el carácter abierto de la obra se haga patente y que invite al investigador a que forme posteriormente, y con base en estos materiales, "el rompecabezas completo de una historia del teatro en Colombia" (p. 31).

El desenvolvimiento histórico constituye el eje de estructuración del libro, que se divide en cuatro secciones principales enmarcadas por un prólogo y un apéndice. El prólogo subraya los problemas en el acercamiento al tema, hace una breve sinopsis de las relaciones entre el teatro y el contexto socio-político y delimita los alcances de la presente recopilación. Vale la pena aclarar que en la perspectiva diacrónica adoptada, el nacimiento del teatro en Colombia está ligado a la llegada de los primeros barcos españoles. Se excluyen así las posibles manifestaciones dramáticas pre-colombinas—de las que, en todo caso, no se tiene mayor información hasta el momento y que no dejaron rastro directo en el desarrollo del teatro posterior—y se enfatiza más bien la influencia europea en las actividades culturales colombianas.

La primera parte del libro está dedicada al teatro antes de 1800. Consta de ocho ensayos de carácter histórico y/o crítico en los que se hace un recuento del movimiento dramático llevado a cabo hasta entonces. En conjunto, dan una idea muy clara del grado de desarrollo alcanzado por este tipo de actividades y del medio en que evolucionaron. A través de referencias a los autores y obras más representativos, de comentarios valiosos a las piezas sobresalientes y del planteamiento de los problemas de orden económico y cultural a que se vieron enfrentados autores, actores y empresarios, ilustra los rasgos distintivos del naciente teatro.

La segunda sección consta del mismo número de ensayos y trata del siglo

XIX. Los primeros siete artículos enfocan el período desde el punto de vista socio-cultural y aportan datos de interés con respecto a las condiciones de trabajo de las compañías teatrales, a la reacción del público ante los espectáculos, a la dependencia cultural de Europa y a las obras y autores representados. A estos ensayos que comunican al lector cierto sabor de época, se añade un último que corresponde al estudio de una obra particular, representativa del período, comentada en sus rasgos costumbristas e innovadores.

Comienza a continuación la parte dedicada a la primera mitad del siglo XX, especialmente importante por constituir el fundamento más sólido del actual movimiento teatral. Es necesario destacar en ella los estudios críticos consagrados a los dos dramaturgos sobresalientes en estas décadas, Antonio Alvarez Lleras y Luis Enrique Osorio. Los comentarios de los artículos restantes amplían los aspectos hasta ahora tratados al incluir los avances en el teatro radical y subrayar el valor de elementos folclóricos—como las comparsas y los carnavales—en la creación de un auténtico teatro popular nacional.

La última sección de la obra está destinada al movimiento actual del teatro en Colombia, ubicado a partir de los años 50, y que ocupa la mitad del libro. Este hecho, de por sí significativo en relación al desarrollo creciente de las actividades dramáticas y al abundante interés por ellas suscitado, hace imposible detallar el aporte de cada uno de los ensayos. Nos limitamos, por lo tanto, a mencionar los aspectos más generales. Estos incluyen teoría y práctica con respecto a los métodos de trabajo empleados por los dramaturgos más destacados, análisis de las relaciones entre el arte y las circunstancias político-sociales del país, estudios críticos sobre autores y obras específicas, influencias del teatro europeo, el teatro para niños y las dificultades a que deben hacer frente todos aquellos que viven en contacto con el medio teatral colombiano.

El apéndice incluye el texto completo de tres piezas representativas de los siglos XVII, XVIII y XIX y una abundante y valiosa adición a la bibliografía del teatro colombiano de Héctor H. Orjuela.

Como puede apreciarse a través de nuestra descripción de la organización externa e interna de la obra, mientras que la primera sugiere un desarrollo cronológico ininterrumpido, el rasgo inherente a la segunda es cierta discontinuidad temática y temporal. Esto obedece, lógicamente, al carácter heterogéneo de los artículos recopilados, que a su vez hace inevitable que el lector tropiece con algunos datos más de una vez a lo largo de su lectura. Sin embargo, dichas repeticiones son a la larga ventajosas porque facilitan establecer conexiones entre unos ensayos y otros, convirtiéndose así en un medio para fortalecer la estructura interna del libro.

Las consideraciones anteriores son bastante significativas ya que reflejan algunos hechos importantes con respecto al estado del teatro en Colombia. Por una parte, subrayan el interés de los investigadores por dar los primeros pasos hacia una visión orgánica de las actividades dramáticas del país. Por otra, muestran cómo lo logrado hasta ahora es más bien producto de encomiables esfuerzos individuales por rescatar y dar a conocer elementos valiosos del teatro colombiano.

Materiales para una historia del teatro en Colombia es pues un libro clave e indispensable para el estudioso del teatro latinoamericano en general, y del

colombiano en particular. Su variedad de artículos a cargo de renombrados autores colombianos y extranjeros, con múltiples perspectivas, lo hace asequible tanto para el lector especializado como para el que sólo pretende adquirir una visión global y disfrutar de una lectura amena.

Lucía Garavito
University of Kansas

Martin, Eleanor J. *René Marqués*. Boston: Twayne Publishers, 1979. 168 pp.

As the 1970's drew to a close, Latin America lost two of her more significant playwrights—Rodolfo Usigli of Mexico and the Puerto Rican René Marqués. Both were pioneering figures in the present-day drama of their respective countries, although Usigli was more widely known and studied. Thus a general introduction to Marqués' dramaturgy—such as the one reviewed here—has been long overdue. Martin does not limit herself to Marqués' plays, however, also devoting separate chapters to his poetry (small in quantity and mostly a youthful endeavor) and to his prose (essays, three collections of short stories, two novels). Martin's approach to this material is largely descriptive, tracing the author's artistic trajectory through summaries of the content and style of his works published between 1946 and 1976. This format has the advantage of leading the uninitiated reader, step by step, through Marqués' entire career; it also allows Martin to follow a thematic constant in his work: "the subjugation of Puerto Rico both by Spain and by the United States and . . . the internalization of an intolerable power structure by its victims. . . . The theme of the sellout dominates all of his work—whether the setting be contemporary or biblical, whether the genre be poetry or drama, whether the technique be stylized or realistic" (p. 140). For those unfamiliar with historical events that explain these thematic concerns, Martin includes a prefatory chapter, "René Marqués: The Man and His Times," information which she elaborates upon or reiterates in her subsequent discussions of specific works.

Given its panoramic nature, this book will doubtless be of interest for readers making a first acquaintance with Marqués' artistic creation. Even so, it is not a wholly satisfying study. One of its major weaknesses is organizational, as Martin's review of individual works, coupled with her effort to underline their substantive and thematic similarities, makes for unnecessary repetition. Summaries of works already discussed are often reiterated in order to compare them with material covered in a later chapter; reference is repeatedly made to the same incidents and personages in Puerto Rican history (i.e. the Cry of Lares, the many guises of North American presence and influence on the island, Luis Muñoz Marín, Jaime Benítez). Granted, the homogeneity of subject matter and themes in Marqués' writings accounts in part for this redundancy; nevertheless, Martin could have minimized it by choosing another if less straightforward format for her study.

By distinguishing the style and technique of Marqués' various works Martin does lend some variety to her comments, but often what she says in this regard

is ill-considered or poorly integrated within the total context of her discussion. For example, she often makes reference to the hallmarks of Marqués' drama—most notably the lighting, sound and other stage effects—but then does not elaborate sufficiently upon their dramatic function. Also, Martin's efforts at making connections between Marqués' work and that of other writers fall flat and are the most unconvincing aspect of her book. She places some of the Puerto Rican's dramatic pieces (i.e. *La casa sin reloj*, *El apartamento*) within the tradition of the Theatre of the Absurd, making specific reference to Martin Esslin's pivotal study and to the drama of Beckett, Pinter and Adamov, among others. The nexus between Marqués' plays and absurdist drama is not hard to make, but Martin undermines it by using the term *absurd* in its most colloquial sense—the persecution and apprehension of Puerto Rican nationalists by police who enter houses without search warrants and who violate other civil rights; islanders who decorate their homes *à la* United States, without regard to Puerto Rico's unique cultural tradition; a wife who habitually forgets to cook for her husband and who also finds it perfectly normal for him to have a girlfriend. Martin makes similarly tenuous analogies on numerous occasions (for example, that the re-enactment of the end of Act I at the beginning of Act II in *Carnaval afuera, carnaval adentro* is "Strindbergian"; that the transition between acts in *La casa sin reloj*, in which one begins precisely where the other ended, is reminiscent of the episodes in Cervantes' famous novel, where Don Quijote and the *vizcaíno* raise swords at the conclusion of one chapter and proceed to fight as the following chapter opens—an old comparison, considering that there are ample examples of this *freezing* technique in the theatre, both past and present). These kinds of questionable critical insights most certainly weaken Martin's analysis and evaluation of the subject matter. So while this book is a useful introduction, a first step towards an understanding of René Marqués' total artistic production, a more definitive, thoughtful study of his work is still to be written.

Kirsten F. Nigro
University of Arizona

González, Nilda. *Bibliografía de teatro puertorriqueño (siglos XIX y XX)*.
 Río Piedras, PR: Editorial Universitaria, Universidad de Puerto Rico, 1979.
 223 pp. paper.

The breadth and scope of theatre in Puerto Rico has yet to be examined in depth and remains in a highly developmental stage. This bibliography illustrates the many available resources now filtering through to all interested in Puerto Rican drama.

The bulk of González' work was done between October 1975 and June 1976. The material catalogued exists in the Sala Puertorriqueña of the Biblioteca José M. Lázaro of the Recinto de Río Piedras, the library of the Ateneo Puertorriqueño, the offices of Fomento Teatral of the Instituto de Cultura Puertorriqueña, and the collection of papers and documents donated by Don Emilio J.

Pasarell to the faculty of humanities at the University of Puerto Rico. This Pasarell Collection is of particular interest in that it contains many newspaper reports, personal annotations and comments, and some of the lesser known works by Don Emilio himself. These items, of course, are not readily available and are unfamiliar to many people interested in theatre. The offices of the National Institute of Culture likewise contain a wealth of information, much of which is done by unknown dramatists. Some of the information is of uncertain value; for example, certain reports of the *San Juan Star* newspaper are necessarily superficial and of marginal interest to scholars.

Some of the more important sections of the book include the following: the listing of the given dramatist, his works and subsequent criticism in alphabetical order; unedited manuscripts in the offices of Fomento Teatral of the Instituto de Cultura Puertorriqueña; dissertations and books pertinent to theatre or Puerto Rican dramatists; the listing of theatrical groups in Puerto Rico covering the years 1931 through 1976; incomplete works and annotations from the Don Emilio J. Pasarell collection; and works of a general nature pertinent to specific Puerto Rican dramatists.

There are a few minor errors in the table of contents. An index of critics should be added to any subsequent edition as this would complement the index of authors and works.

The total picture of Puerto Rican drama becomes much clearer through the use of this bibliography, a fascinating study and a wealth of information pertinent to the drama of this island.

Mark S. Finch
*Inter-American University of
 Puerto Rico-Hato Rey*

9 *dramaturgos hispanoamericanos. Antología del teatro hispanoamericano del siglo XX.* 3 tomos. Editores: Frank Dauster, Leon Lyday y George Woodyard. Ottawa: GIROL Books, 1979. Tomo I: Rodolfo Usigli, *Corona de sombra*; José Triana, *La noche de los asesinos*; Osvaldo Dragún, *El amasijo*, 276 pp. Tomo II: Xavier Villaurrutia, *Invitación a la muerte*; Griselda Gambaro, *Los siameses*; Egon Wolff, *Flores de papel*, 228 pp. Tomo III: René Marqués, *Los soles truncos*; Jorge Díaz, *El cepillo de dientes*; Emilio Carballido, *Yo también hablo de la rosa*, 184 pp.

La presente antología es eco y testimonio del interés creciente que a partir quizás de las valiosas colecciones—*Teatro peruano contemporáneo*, *Teatro mexicano contemporáneo*, etc.—lanzadas por la Casa Aguilar en 1957 y reeditadas ya varias veces, ha despertado Hispanoamérica con su teatro en las últimas décadas.

9 *dramaturgos hispanoamericanos* es un excelente repertorio de piezas teatrales. La mayoría de los autores representados, como el lector familiarizado observará, son dramaturgos ya consagrados e imprescindibles al hablar del teatro contemporáneo; tal atestiguan las varias ediciones de sus obras y estudios de ellas. Como criterio de selección se ha empleado el artístico, que estriba, claro está, en los recursos teatrales y creativos que las definen. Así, por ejemplo, en-

contramos el realismo artístico-subjetivo en *Corona de sombra* enlazado con los planos temporales, pasado y presente, pero tratados todavía bajo cierto convencionalismo formal que, si bien remozado, no deja de ser tradicional. En contraste, leemos *El cepillo de dientes* y *La noche de los asesinos* emparentadas con el teatro del absurdo en su carencia virtual de la intriga o de la acción, la repetición y circularidad de los actos, movimientos, desplazes sugiriendo a través de ellos y otras manifestaciones dramáticas la angustia del diario existir y la necesidad de afecto. Estos dramas, además, experimentan cambiando constantemente el papel que desempeñan los actores. La seriedad, el humor, la pobreza, la falta de comunicación son algunos elementos con los cuales las piezas antológicas enfocan y tratan de captar la condición del hombre contemporáneo en un mundo deshumanizado.

La antología, sin atiborrar al lector con nombres y fechas, va precedida de una somera pero necesaria introducción del desarrollo del teatro hispanoamericano. Se señalan, a partir de la colonia, varios hitos en su evolución. Se ubica la raíz del teatro contemporáneo en México, Buenos Aires y Cuba en los últimos años de la década del veinte y más tardíamente en Puerto Rico, Chile, Perú, Venezuela y Colombia. Se trata en forma sucinta, la labor teatral y las tendencias dramáticas dominantes en estos países. Los dramaturgos hispanoamericanos, en las palabras de Dauster, "son profundos conocedores de todas las variadas técnicas teatrales contemporáneas y se manejan eficazmente con todas ellas. Casi todas las corrientes más importantes del teatro mundial en las últimas décadas han tenido fuertes repercusiones en Hispanoamérica, desde el teatro del absurdo y pasando por Brecht, Grotowski, Artaud, el 'Living Theatre,' hasta el teatro ritual y el psicodrama" (p. 15).

Cada pieza va introducida por dos o tres datos biográficos sobre el autor, algunas breves características de sus creaciones principales y un somero juicio del drama seleccionado. Estos juicios orientan al lector y, no obstante su parquedad, o por su parquedad misma, pueden constituir la base para la discusión y el análisis. Al fin de cada volumen se da una bibliografía selecta de estudios generales sobre el teatro hispanoamericano (la misma para cada tomo) y otra sobre cada autor.

9 dramaturgos hispanoamericanos, a pesar de tal o cual preferencia que puede tener el lector familiarizado, es un valioso aporte para la divulgación de algunos valores del teatro de Hispanoamérica. La antología se presta para un curso de teatro, para lectura suplementaria en una vista panorámica de la literatura hispanoamericana y quizás como texto de lectura en clases avanzadas de lengua y de conversación. Para lo último el profesor tendrá que acompañar las piezas con listas de vocabulario y expresiones. La posibilidad de usar uno, dos o los tres tomos es otro atractivo que ofrece la antología.

José Otero
Colorado State University

Foreign drama critics were first attracted to the contemporary Cuban theatre scene by *The Criminals* (*La noche de los asesinos*). This new study of José Triana's works suggests that the attention of these critics was not entirely well-focused. For instance, the author criticizes what he considers to be a lack of overall perspective on Triana's production and even on Cuban theatre on the part of North American critics, who de la Campa feels have tended to judge *La noche de los asesinos* out of its biobibliographical and historical contexts.

In this respect, this is the first lengthy study to attempt to bring some of the problems surrounding Triana's work into perspective. Using a methodology similar to Goldmann's in his study of Genet (a logical choice, given the similarities between Triana and Genet), de la Campa engages in what is, on the whole, a careful and rigorous analysis. Like the Cuban theatre critics writing since the early sixties (Rine Leal, Natividad González Freire and even Calvert Casey), de la Campa prefers to focus on the collective rather than the individual psyche, and on the historical and cultural specificity of Triana's work rather than on its non-specific human value. In this he differs, by his own admission, from the majority of Western scholars who have written about Triana.

Triana's plays appeared between the late 1950's and the mid-sixties, that is, between the closing years of Batista's regime and the consolidation of Fidel Castro's Revolution. Like the rest of his generation, formed in the 1940's and 1950's, Triana knew the alienation of exile and intellectual dispersion under a brutal and corrupt regime; alienated from his class, like a large proportion of his generation of intellectuals, he accepted the Revolution because it promised a humane and hospitable climate for artists and intellectuals, a challenge to construct a new order.

Cathartic writing was the norm during the first years of the Revolution: to name, to describe, to repeat, to exorcise the horrors of the Batista years, Machado's tyranny, and the compromises and humiliations of what is now termed the "pseudo-Republic." Triana's plays, as de la Campa demonstrates quite convincingly, form a virtual series, a continuum in which the theme of social and historical deprivation and frustration is developed with varying degrees of symbolism and ritual and with a focus on the consciousness of representative Cubans.

Triana was definitely not trained in the "political" tradition of theatre (of Paco Alfonso, for example), and it would be an over-simplification to see his work as political. But his preoccupation with the impact of politics and history on the Cuban psyche is ultimately a political one. What de la Campa wishes to stress (in opposition to foreign critics who see in *La noche de los asesinos* a satire of Cuban political life under Fidel Castro) is that Triana's last published play is not merely a culmination of a series of critiques of pre-revolutionary Cuba, but that it is in fact a play of the late fifties.

Foreign critics have praised *La noche* for the universality of its theme and its symbols, and for the radical rebelliousness of the play's characters. De la Campa echoes Marxist critics who question the ease with which liberal scholars and critics speak of "universality": it is perhaps too broad and ambitious a term, more reflective of the critics' own bias than any guarantee of appeal for, say, a majority of audiences drawn from neo-elite groups.

The characters' rebelliousness seemed to prove to foreign critics that the Revolution did, in fact, allow dissent, but could tolerate it only in the form of highly ritualized, symbolic, hence inaccessible creations. This is an issue that can only be speculated upon. Triana did, up until the mid-sixties, belong in the camp of Cuban intellectuals who opposed what they termed "bureaucratic excesses" with a liberal, petty bourgeois individualism: Padilla, Cabrera Infante, Severo Sarduy, Arrufat, Casey. Triana, whose differences never escalated to the extremes of Sarduy's, Cabrera Infante's, or Padilla's, remained in Cuba as a cultural worker; with no recent documentation on his intellectual activities since 1967, however, it is difficult to form educated opinions, much less judgments. Foreign critics have been all too eager, perhaps, to see *La noche* as a dissident piece.

It is true, moreover, that the play is starkly reminiscent of Genet, Albee and Kopit, writers committed to virulent satire of the established order. But the order that they attack is the *liberal* state. De la Campa proves that *La noche* does the same. In doing this, he shows that Triana's work, which is identifiable with the stages of the Revolution preceding the constructive, institutionalized phase, cannot in all fairness be seen as an example of contemporary Cuban theatre.

What is "revolutionary" in a pre-revolutionary situation is not usually so in a revolutionary context. Triana's continued preoccupation with the frustrating and destructive relationship between victims and wielders of power climaxes with *La noche*. But it is a preoccupation rooted in pre-revolutionary problems, and, as a ritual or symbolic revolutionary statement, is ultimately counter-productive.

De la Campa shows how Triana's plays all conform to similar patterns: the characters are separated into two groups, by an overall typification—of characters, of spaces and of language—, with an effect that de la Campa terms satirical; the apparent conflict between these groups is manipulated to reflect the pathological condition of their interdependence, a love-hate relationship; their energy is channeled toward futile activity, often without a clearly formulated goal; finally, certain devices serve as unifying elements in all the Triana plays, and as keys to their interpretation. De la Campa sees a correspondence, in this respect, between gossip in *Medea en el espejo*, games in *La muerte del Ñeque*, initiation in *El Parque de la Fraternidad*, absurd dialogues in *El Mayor General hablará de teogonía*, and role-playing in *La noche de los asesinos*.

The corresponding elements (gossip, superstition, game-playing) help the characters delay dealing with historical reality. The schematic resolutions are based on "apparent acts of liberation which became rites of submission" (italics mine). This is particularly evident in *La noche* where "the children's game, motivated in the second act by a defense of the parents, becomes, just like the first act's, a rite of submission that only manages to manifest their individual fantasies and delay a liberating *prise de conscience*" (trans. mine).

One could say that, in psychological terms, the switching of sexual and hierarchical roles in *La noche* is in itself a revolutionary dramatic device. But in this respect de la Campa's position is more conservative than Goldmann's on Genet, and he concludes that in view of the negative or passive resolution of

all Triana's plays, including *La noche*, Triana's last play cannot be considered as representative of revolutionary theatre. One is inclined to agree, because the exercises in liberation are, after all, quite futile, and the authority-figures are not successfully displaced by their victims, marking a return to a privatistic or hermetic mode of ritualizing the remnants of a declining order embodied in the nuclear family, a symbolic return to the private world of cowards or psychologically disabled characters which he had sketched in *El Mayor General*.

By stressing the alienated elements of Triana's work, critics skew its significance, downplaying contextual specificity in the interest of "universality." De la Campa's study stresses the need to return to Triana's other works, not to deny his value as a universal playwright with appeal beyond the boundaries of Cuban or even Latin American experience, but rather to reappraise him as a Cuban playwright with valuable critical insight into his country's neo-colonial condition and with a crucial role in the logical development of his country's theatre.

De la Campa's theses might have been further strengthened by a more detailed examination of the links that obviously exist between Triana's work and the Cuban dramatic tradition. He does, however, show the differences in perspective that can exist between Cuban critics and their foreign colleagues on a single dramatist. With this study one would hope that a serious debate can be initiated among North American scholars, and that Cuban critics can be invited into a direct dialogue, not necessarily on one play or one author, but certainly on critical methodology, on the role of values and ideology, and on some of the more difficult issues surrounding interpretation.

Judith A. Weiss
Mount Allison University

Vodanović, Sergio. *Teatro*. Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1978. 268 pp.

Editorial Nascimento reanuda su serie de publicaciones teatrales de autores nacionales con tres obras de Sergio Vodanović: *Deja que los perros ladren*, *Viña* y *Perdón . . . estamos en guerra*. Juan Andrés Piña prologa esta importante edición, única hasta la fecha, que incluye en un volumen las obras más significativas de este autor.

En el prólogo, Piña estudia panorámicamente el ambiente artístico chileno de los años cincuenta. En esta época nace la famosa generación literaria del cincuenta, generación que cambia drásticamente el curso de las letras chilenas. También, en las artes dramáticas, "un puñado de nuevos dramaturgos comenzaba a estrenar obras que serían el cimiento para una renovación de la creación teatral, que a la larga entregaría frutos considerados como los más valiosos del teatro chileno" (p. 8). En este grupo se destacan, entre otros, Gabriela Roepke, Fernando Josseau, Egon Wolff, Jorge Díaz, Luis Alberto Heiremans, Alejandro Sieveking, y Sergio Vodanović, e inauguran las nuevas modalidades que forman las raíces del teatro chileno actual y según Piña poseen características y tendencias comunes.

Estos dramaturgos tienen una formación metodológica en lo que es creación dramática y a la vez una cultura sólida y dirigida; debido a esto, logran crear personajes con psicologías claras. Temáticamente, existe entre este grupo una preocupación social aguda y una clara denuncia contra una sociedad decadente. Dentro de este nuevo teatro que supera ciertos estilos realistas, costumbristas y criollistas aparece Sergio Vodanović totalmente inserto.

Deja que los perros ladren, estrenada en 1959, enriquece la temática de *El senador no es honorable*, estrenada en 1953, y conduce a Vodanović definitivamente hacia la crítica social. El autor denuncia el relajamiento moral de los altos funcionarios del gobierno que en busca de sus propios intereses personales manipulan a los hombres de clase media y corrompen a la juventud. Se insinúa en *Deja que los perros ladren* los problemas y rasgos característicos que se desarrollarán en la obra de Vodanović, especialmente el conflicto entre lo real y lo falso, entre la ingenuidad y la experiencia. Esta obra tan celebrada por el público y la crítica no es sólo un conflicto de índole política sino también de índole social e individual. A través de un tema central de preciso desarrollo dramático, Vodanović plantea el conflicto entre dos clarísimos antagonistas y dos diversos estilos de vida y la crítica social trasciende lo nacional para convertirse en un problema de la sociedad contemporánea. Pero Vodanović no es sólo un feroz expositor de los males sociales sino que adopta una nueva modalidad que lo vincula con la corriente trascendentalista del teatro chileno. Dentro de esta tendencia encontramos las siguientes obras: *Viña*, tres comedias en traje de baño (*El delantal blanco*, *La gente como nosotros* y *Las exiladas*), estrenada en 1964, *Los traidores*, 1964 sin estrenar, *Los fugitivos*, estrenada en 1965 y *Perdón . . . estamos en guerra*, estrenada en 1966.

En la trilogía *Viña*, Vodanović crea una atmósfera poética mediante elementos ordinarios y luego por un desenmascaramiento paulatino lleva a sus personajes a situaciones extremas y absurdas a fin de revelar la verdad humana en una forma más transparente que la mera representación de la realidad externa. En la primera obra de la trilogía, *El delantal blanco*, un traje de baño es incapaz de cubrir la ofensiva desnudez de la aristocracia y observamos que no hay diferencias entre los personajes de diversas clases sociales, inclusive al cambiar la ropa se eliminan las diferencias físicas y se funden los personajes en un solo ser. Es precisamente este cambio paulatino que convierte la pieza en poseedora de un fuerte material dramático.

En *La gente como nosotros*, nuevamente encontramos el problema entre la máscara y la realidad. Los protagonistas pasan la noche a la orilla del camino y durante esta noche surgen conversaciones paralelas que permiten descubrir la intimidad de estos representantes de diversos niveles sociales.

Vodanović pasa de la comedia a lo grotesco en *Las exiladas*, última de la trilogía. La anciana y su hija se niegan a mezclarse con los veraneantes que año tras año llegan a la playa. La hija de 40 años crece en este ambiente exilado del mundo real y al tratar de incorporarse a éste, termina besando apasionadamente a un pescado podrido, creyendo que es un beso de amor. Mientras esto ocurre, su madre muere en una silla y la hija obliga que la desplacen en un espacio simbólico: el botadero de pescado.

En la última obra de la colección, *Perdón . . . estamos en guerra*, el autor

vuelve a ser agudo expositor de los males sociales. Los personajes, magníficamente delineados, son sujetos a una severa crítica de parte del autor, pero esta vez, enriquece su estructura dramática un tono excesivamente satírico no visto antes. La temática de la obra adquiere un valor universal que refleja uno de los problemas que afectan al hombre moderno: bajo la máscara de una causa ética se encuentran arraigados los intereses creados.

A través de estas obras significativas en la línea dramática de Sergio Vodanović observamos algunas de las características fundamentales de su teatro: preocupaciones sociales e individuales, denuncias a un mundo corrompido y falso, personajes decadentes y ridículos que viven en los tiempos pasados. Más que nada, son estas obras portadoras de un rico material dramático y poético y de un universo eternamente humano.

Marjorie Agosin
Indiana University

Castagnino, Raúl H: *Crónicas del pasado teatral argentino. Siglo XIX*. Buenos Aires: Editorial Huemul, S.A., Colección Temas del Hombre (No. 9), 1977. 272 pp.

El presente libro de Raúl Castagnino es doblemente original porque en lugar de ocuparse sólo con la historia conocida y común del teatro argentino, se dedica a registrar y comentar la pequeña historia, es decir, el conjunto de menudencias, de esos datos desconocidos u olvidados que fueron acumulando marginalmente a la otra historia. Raúl Castagnino trabajó cerca de cuarenta años coleccionando estos datos, que son por supuesto muy de su conocimiento y que representan para él el "sentido dinámico y doméstico de un pasado cultural."

El libro contiene quince ensayos, que están dispuestos, según el autor afirma, en "el orden de los tiempos" y de la naturaleza de los asuntos originales. Los cuatro primeros títulos ("Recintos teatrales primitivos de Buenos Aires," "La Policía Porteña empresaria teatral," "Teatro menor en días de la Independencia" y "Un texto memorable de 1819 . . .") tratan de la época que llega hasta 1820. Los cinco ensayos siguientes ("Dos crónicas-pintorescas en el pasado de la vida teatral argentina," "El romanticismo en el teatro porteño," "Juan José de los Santos Casacuberta, primer gran actor argentino," "José Zorrilla en el repertorio teatral porteño de mediados del siglo XIX," "El texto que recuperó una especie") abarcan la época entre 1820 y 1860; los últimos capítulos ("Doble recuperación," "Lo gauchesco en el teatro argentino, antes y después de Martín Fierro," "Almafuerte, dramaturgo frustrado," "La Sociedad Protectora del Teatro Nacional," "¿Cabe rescatar a Ventura de la Vega para la historia teatral argentina?" y "Euterpe en el ochenta porteño") tratan de la época entre 1870 hasta el final del siglo.

En este libro teatral e histórico, donde importan más las informaciones y los asuntos laterales que sin duda complementan y dan sentido a la gran historia del teatro argentino, tenemos muchas veces el vivo testimonio de la gente ligada al teatro, que son elementos contemporáneos al hecho histórico. Es como si el

espíritu del pueblo argentino tomase el primer plan para contar su verdadera historia teatral.

Teresinka Pereira
University of Colorado

Carvalho-Neto, Paulo de. *La hora de asesinar a Sandino y Diciembre victorioso*. Tegucigalpa: Editorial Universitaria, 1978. 96 pp.

An excellent introduction by Gerardo Luzuriaga explains to us that these two works by Carvalho-Neto are examples of "teatro documental no ficcionalizado." This, according to Luzuriaga, is theatre in which the action can be attested to by witnesses or proved by documents. The author, however, reserves the right to structure the material in a way that will be presentable to the public. Carvalho-Neto has written two excellent plays that are emotional, didactic and well structured.

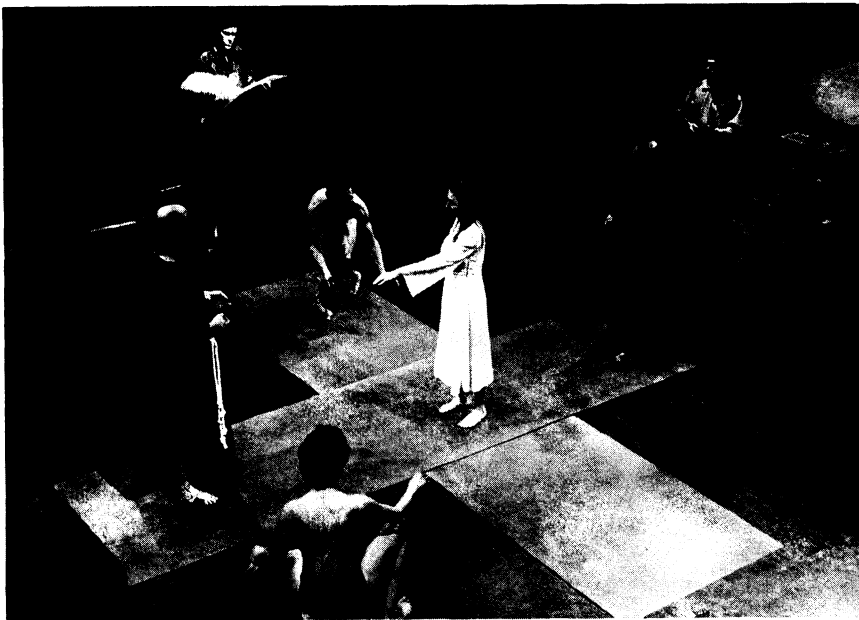
La hora de asesinar a Sandino recreates the atmosphere of deception and conspiracy that surrounded the death of General Augusto César Sandino in 1934 at the hands of General Anastasio Somoza García, the father of the recently deposed dictator of Nicaragua. The play is based on the letters of Teniente Abelardo Cuadra, who wrote them from prison in 1935. The author uses Cuadra as narrator and prisoner to set the background for the dramatic scenes. In most of the scenes we see Somoza planning the arrest and assassination of Sandino with the aid of several other generals and a reluctant Cuadra. These scenes are separated by comments from the narrator and accompanied by scenes from a prison cell in which Cuadra writes his letters. This technique lets the audience know the background for the play, and adds much to the overall credibility of the work. The most poignant scene of the drama, however, occurs at a poetry recital, when the poetess recites verses of Neruda. Somoza, touched by the exquisite verses, has second thoughts about his decision to kill Sandino. This reprieve ends abruptly when Somoza, angered by a message he receives from Sandino, orders his men to carry out the original order. Also of primary importance in this work is the role that the United States plays in supporting Somoza. Although the U.S. Ambassador is in a room with Somoza for only a few moments, his role as ambassador is obvious and the impact intense, even though he says nothing and exits quickly.

Diciembre victorioso depicts the 1974 assault on the mansion of Don José María Castillo by Sandinista forces dedicated to the overthrow of the Somoza regime. Rich and prominent citizens attending a cocktail party are held as hostages by the Sandinistas until political prisoners have been released and a ransom has been paid. The most effective scene in this work is the negotiation between the Emperador (Somoza) in Miami and the Archbishop of Managua. In this scene Somoza laments his situation while the archbishop interprets Somoza's comments for a Cuentero and the children. The storyteller represents the people of Nicaragua and gives the audience information which sets the scenes that follow. In addition, the author uses a group of spectators who accuse different hostages of various crimes against the people of Nicaragua and identify them for the public. Both of these ideas add immensely to the emotional tension of the

play, which ends in a triumph for the Sandinistas as they are flown to Havana, accompanied by the political prisoners who have been freed by Somoza.

These timely works by Carvalho-Neto not only give the public some of the background history of the Sandinista movement, but also show how the cause has been aided by people who decided to take action in order to overthrow the Somoza regime.

Charles Philip Thomas
University of Colorado



The Holy Office (O Santo Inquérito)
(see performance review on p. 108)

Segunda gira internacional Compañía de los Cuatro de Chile: USA y Canadá

Ha finalizado con gran éxito la segunda gira de teatro de la Compañía de los Cuatro de Chile, integrada por los hermanos Héctor y Humberto Duvauchelle y Orietta Escámez. La gira abarcó escenarios tan variados como la Universidad de California State en Los Angeles, Universidad de Dominguez Hills, Inner City Theater, Teatro Intimo, Mission Cultural Center e Iglesia Luterana en Palo Alto. Las obras presentadas tanto en California como otros estados incluyeron: *Los payasos de la esperanza*, obra de creación colectiva de Osorio y Pesutić (chilenos); *El muro de contención*, del brasileño Queiroz Tellez; y *El cepillo de dientes* del chileno Jorge Díaz.

El grupo continuó sus presentaciones en Arizona State University (Tempe); University of Houston; Tulane University (New Orleans); University of Kansas (Lawrence); West Virginia University (Morgantown); Ohio State University (Columbus); SUNY at Buffalo. Hubo tres presentaciones en Nueva York, dos en Washington, D.C. a cargo del Teatro Nuestro, y dos en Miami, Florida, patrocinadas por el departamento de Estudios Latinoamericanos y del Caribe de Florida International University. En Canadá actuaron en la Universidad de York, Toronto, en Montreal y en la ciudad de Quebec. La Compañía encontró gran colaboración en los diferentes departamentos de español de las mencionadas universidades en los Estados Unidos y de parte del Sr. Enrique Sandoval en Canadá.

La gira duró del 8 de febrero al 23 de marzo de 1980.

Janett Hillar
 Coordinadora Gira USA-Canadá
 de la Compañía de los Cuatro
 Houston Community College



Los payasos de la esperanza: Humberto Duvauchelle, Orietta Escámez, y Héctor Duvauchelle.

Plays in Performance

Villa en Arizona

De cara al sol y a 105 grados de temperatura, el grupo Vamos Recio del Centro Universitario de Teatro de México, auspiciado por Arizona State University y la Raza Graduate Student Center, presentó el pasado 14 de septiembre, con motivo del primer Mexican Cultural Heritage Festival, *La madrugada* de Juan Tovar. Nacido en Puebla en 1941, Tovar también se ha dedicado a la narrativa y ha publicado varios cuentos y novelas. Emilio Carballido incluye su obra en un acto, *Markheim*, rígida y muy inferior a la que ahora comentamos, en su *Teatro joven de México*.

Con *La madrugada*, subtitulada "corrido de la muerte y atroz asesinato del general Francisco Villa," Tovar utiliza la figura de Villa para hacer su reconstrucción del pasado, el cual usa como vehículo expresivo de la anulación de ciertos valores humanos en el presente. En la nota al programa indica claramente su objetivo: "Representar el pasado es repasar el presente. Contamos de corrido historias viejas para ir corriendo la nueva, igual que la máscara revela el rostro verdadero y nos otorga cara con qué mirarnos nuevamente a la luz del sol que es cada nuevo día." Todo el teatro latinoamericano, su público y sus lectores saben que hasta que los dramaturgos latinoamericanos no se pongan a escribir lo contrario, reconstruyendo en un futuro el presente revolucionario (cosa que harán otros), no habrá mientras tanto movimiento revolucionario válido anterior a 1959. De ahí que, en la creación de los nuevos mitos, todo proceso revolucionario previo pierde sus galones. Tovar hace otro tanto, aunque no descubre ningún Golfo de México al decir que "la Revolución no murió de muerte natural"—pues todas mueren de lo mismo y la de México no iba a correr mejor suerte. La adjetivación del subtítulo ("atroz") apunta a la hipérbole y a una intención distorsionante que se confirma después. La recuperación del nombre ("Francisco") representa un afán de revalorización en términos objetivos. La referencia a la música típica mexicana ("corrido") indica integración de lo musical a lo dramático. El resultado es muy buen teatro.

El lúgubre corrido que empieza la obra, ejecutado con estupendo ritmo funeral, se aviva mediante una acción múltiple que logra desplazarse rápidamente de un lugar a otro evitando que el interés decaiga. La constante del cambio hace que una obra, cuyo valor reside en la acción y no en ningún

trazado sicológico, pueda mantenerse vivamente en escena. Este logro se debe en gran parte a la excelente dirección de José Caballero, que supo contrastar la máscara con la realidad. Un texto que da pocos datos en sí mismo respecto a las virtudes de Villa, se logra en escena por la simple y sencilla humanización del personaje en oposición a la máscara. El grotesco de los enmascarados y su humorismo siniestro con características distorsionadas y expresionistas, se opone al recio y trágico canto de los campesinos que sufren el corrido. Villa, con movimientos pausados, contrasta con el retorcido movimiento de las máscaras. Este es trabajo de conjunto: se origina en Tovar, lo capta a plenitud la dirección de Caballero, y lo ejecuta felizmente el grupo de actores. Gran parte del acierto se debe también a Glennys McQueen, que estuvo a cargo de la técnica y movimiento de las máscaras. Las máscaras, trabajadas con sombreros de paja, resultan a la vez sencillas y elaboradas, ya que Glennys McQueen resuelve el problema de las máscaras utilizando el material más representativo y al alcance de su mano. Sólo la máscara de la muerte tiene mayor elaboración (como corresponde a su naturaleza), aunque no deja de adquirir funcionalidad ritual cuando en el funeral se vuelve hostia azucarada ingerida por los personajes. Cubierto el rostro, a veces totalmente, los actores recurren a los recursos expresivos del cuerpo y de la voz, y la expresividad puede ir de lo más ágil (Melitón Lazoya interpretado por Armando García) a lo más pausado (la Vieja interpretada por Mónica María Koestinger), dándole variedad a los matices interpretativos.

Toda la representación tiene un carácter brechtiano-goyesco, enriquecido con elementos simbólicos, como el momento en que Villa tiene la pesadilla y queda ante un paredón de fusilamiento que evoca el "Dos de mayo" de Goya. La entrada de los actores, metidos en unos sacos, produce un efecto fantasmagórico que parece proceder de sueños y caprichos goyescos. Una carpa roja que sirve para darle movilidad a la acción, delante de la cual los propios actores forman un entrecruzado que evoca la tela de la araña, anticipa el destino final del general Francisco Villa.

Matías Montes-Huidobro
University of Hawaii at Manoa

El Teatro de la Esperanza en East Lansing, Michigan

El 18 de abril de 1979 el Teatro de la Esperanza de Santa Barbara, California, presentó la obra titulada *Hijos, Once a Family* en Michigan State University (East Lansing). Este grupo teatral chicano tiene ya varios años de existencia. Fue fundado por Jorge Huerta, cuando él preparó su tesis doctoral en la Universidad de California (Santa Barbara). El título de su tesis fue "La creación de un grupo" y sienta las bases fundamentales para la formación de un teatro social con bases colectivas que enfrentarían puntos cruciales en la dinámica de un grupo minoritario. Aunque Jorge Huerta ya no dirige el grupo, los miembros del reparto mantienen vivo el propósito de su creador.

El Teatro de la Esperanza opera bajo algunos principios básicos. El primero es el teatro bilingüe. El propósito es el de conseguir la mayor participación posi-

ble de un público que es también bilingüe. Otro principio básico es el rol múltiple del grupo como escritor, director y crítico. Es decir que van escribiendo la obra a medida que la van ensayando. Tienen al comenzar unas ideas básicas, y poco a poco le van quitando y añadiendo a la obra elementos que surgen durante los ensayos. Las obras contienen muchos chistes, situaciones dramáticas y expresiones típicas de la gente del pueblo. Todo esto sirve para crear un vínculo de identificación con el espectador. Un tercer factor que hay que notar es que este tipo de teatro es eficiente. Es decir, que sus decorados, su mobiliario es portátil; todo entra en una camioneta. Una economía de actores también facilita el movimiento de la compañía de un lugar a otro en un solo vehículo. En la obra que representaron aquí, el reparto fue el siguiente: Santiago Rangel representó tres papeles: el Chui, el borracho, y el pachuco; José Guadalupe Saucedo fue a la vez el Junior y el cantinero; Marta Rodríguez fue la Comadre y Connie; José Luis Valenzuela fue el Padre; Elizabeth Robinson fue la Madre y Angie; Rubén Castro el Compadre.

Hijos, Once a Family presenta la crisis de una familia chicana dentro de la sociedad capitalista anglo-sajona. La obra comienza y termina en una sala funeraria, donde yace la Madre muerta. La desintegración de la familia se retrata a través de los varios miembros. El padre se vuelve borracho por ser incapaz de enfrentarse a su fracaso como proveedor de su familia y centro de respeto filial. El hijo mayor, incapaz de seguir en el colegio, se dedica a las drogas y a la mala compañía, y termina en la cárcel. La hija, que se avergüenza de su familia chicana, se va de la casa con su novio. El hijo menor es el único que logra ir a la universidad y sale relativamente invicto de las dolencias de su familia. La madre es retratada como la mujer que se mata trabajando. Sola, era incapaz de solucionar los problemas que se le venían uno tras otro. Al final, después de la muerte de su madre, los hijos ponen al padre en una institución. Varias veces se le hace la pregunta al público: ¿Quién tuvo la culpa de que todo esto pasara? El público no llega a participar directamente en el drama, pero era evidente por la emoción, las lágrimas y la identificación de los espectadores que la obra había cumplido su compromiso de suscitar una evaluación de lo que estaba ocurriendo, no solamente a la familia en el escenario sino también a las otras familias en la vida real.

A la mañana siguiente tuve la oportunidad de hacerles una entrevista a Santiago Rangel y a José Guadalupe Saucedo. Solamente quiero resumir una idea básica. Hace algunos años los grupos chicanos trataban de presentar un problema inmediato; podía tratarse de una huelga, por ejemplo. También se hacía del chicano un héroe y del anglo un villano. De acuerdo con lo que estos dos integrantes del grupo me dijeron, en el momento presente su teatro trata de evaluar lo que está pasando con una perspectiva mucho más amplia. Por ejemplo, al hablar de la otra obra del repertorio, titulada *La víctima*, Santiago Rangel dijo: "Aunque el argumento presenta a una familia a través de muchos años ante el problema de la emigración, el análisis es mucho más grande. La historia de esta familia presenta muchas cosas: el colonialismo, el proceso histórico de los chicanos dentro de este sistema, por ejemplo. Se trata de enseñar al público que la forma de luchar es identificándose para crear una fuerza dentro del sistema."

No puedo terminar sin antes felicitar al grupo por su magnífica actuación.

Fue una oportunidad de establecer comunicación entre los grupos de California y los de Michigan. Fundamentalmente, se expuso con realismo la estrategia del arte colectivo: estimular, crear ambiente de crítica social y de unificación entre los grupos minoritarios.

Lucía Fox
Michigan State University

O Santo Inquerito in Lawrence, Kansas

From March 25 through the 28th, the University of Kansas Theater Department produced *O Santo Inquerito*, by Alfredo Dias Gomes. The play, called *The Holy Office* in English, was translated and directed by Irion Rodrigues, a graduate student working on a degree in theatre.

The Holy Office, set in Brazil in 1750, tells the story of Branca, a peasant girl who is denounced and tried by the Holy Inquisition. While the play does criticize the Inquisition's over zealous, narrow visioned interpretation of scripture and morality, in a larger sense, the criticism is directed at any institutionalized authority that replaces truth and reason with its own oppressive interpretation of right and wrong.

The play is didactic, and much of the action is based on irony and paradox. The combination lends itself to occasional trite speeches; but, by staging the play in the round, Rodrigues managed to compensate for most of the slower moments. The technique worked especially well for the trial scenes in the second act, when Branca's frustrated pleas for understanding could be directed most naturally to the audience.

Rodrigues kept all the staging to its most basic essentials. The scenery and stage props were minimal, and the costumes consisted of plain robes and shorts, similar to breech cloths. Sound effects were limited to a few, small, Brazilian rhythm instruments. They were intended to punctuate important moments in the play, but the result was more distracting than useful. The acting was effective, although some of the actors seemed out of place in their roles and tried to compensate by overacting.

Rodrigues' simple, direct approach emphasized the play more than the production, and his excellent translation conveyed the power of the work without calling attention to itself. *The Holy Office* was an introduction to Brazilian drama and to Dias Gomes' work for most of the audience. Their positive reaction, and the quality of the production should insure future interest in similar presentations.

Ronald D. Burgess
University of Kansas

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.]

- Aguirre, Isidora. *Los que van quedando en el camino* ("En homenaje a los campesinos caídos en Ranquil, 1934"). Santiago de Chile: Depto. de Teatro, Universidad de Chile, 1969.
- Arróniz, Othón. *Teatro de evangelización de Nueva España*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1979.
- Barros Grez, Daniel. *Como en Santiago*. Comedia en tres actos. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1954.
- Cervantes, Carlos, y Blanca Treviño. "La experiencia refuerza al escritor. Entrevista con Vicente Leñero," *La Semana de Bellas Artes* (México, D.F.), No. 89 (15 agosto 1979), 8-9.
- . "La mudanza de Leñero: intimidad circunstancial," *La Semana de Bellas Artes*, No. 89 (15 agosto 1979), 10-11.
- Conjunto*, No. 39 (enero-marzo 1979).
- Cruz-Luis, Adolfo. "El movimiento teatral cubano en la Revolución," *Casa de las Américas*, XIX, No. 113 (marzo-abril 1979), 40-50.
- Cuadra, Fernando. *La familia de Marta Mardónés*. Obra en tres actos. Santiago de Chile: Universidad de Chile, Depto. de Teatro, 1976.
- Díaz, Jorge. *Americaliente*. Santiago de Chile: Universidad de Chile, Depto. de Teatro, 1972.
- Dorfman, Ariel. "In the Concentration Camps of Chile," *Canadian Theatre Review*, No. 22 (Spring 1979), 48-66.
- [Interview done in Paris with Chilean actor-director Oscar Castro. First published in *Conjunto*.]
- Dublé, Eduardo Thomas. "Moscas sobre el mármol de Luis Alberto Heiremans: El fantasma en la caballeriza," *Revista Chilena de Literatura*, Nos. 9-10 (agosto 1977), 41-58.
- "Encuesta '¿Que ha significado para ti la Revolución Cubana?': El Galpón y Luigi Nono," *Casa de las Américas*, XIX, No. 113 (marzo-abr 1979), 2-11.
- Foster, David William. "The Image of Language in Solórzano's *Las manos de*

- Dios: The Degradation and Subversion of Communication," *Mester* (UCLA), VIII, No. 1 (enero 1979), 57-68.
- Galich, Manuel. *Entremés de los cinco pescaditos y el río revuelto*, en *Cuadernos Universitarios* (Guatemala), No. 1 (mar-abr 1979), 16-22.
- . *Mister John Ténor y yo*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1978.
- . *Puedelotodo vencido*. La Habana: Editorial Gente Nueva, 1978.
- . *El tren amarillo y otras obras (Pascual Abah; El pescado indigesto; y Los Natas)*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1979.
- Galich, Manuel, y Francisco Garzón Céspedes. "Defender el horizonte de todos: La investigación de la historia del teatro latinoamericano y caribeño en Cuba revolucionaria," *Cuadernos de Investigación Teatral* (Caracas: CELCIT), No. 4 (1979).
- Gambaro, Griselda. *Decir sí (un acto)*, en *Hispanamérica*, VII, No. 21 (1978), 75-82.
- González Campos, Oscar. *Instrucciones para armar un rompecabezas*. Santiago de Chile: Universidad de Chile, Depto. de Artes de la Representación, 1975.
- Hay, Peter. "Theatre in the Americas," *Canadian Theatre Review* (Fall 1979), 92-95. [Report on the TOLA festival, June 1979.]
- Heiremans, Luis Alberto. *El tony chico*, en *Mapocho* (Santiago de Chile), No. 16 (otoño 1968), 123-178.
- Hernández, Gleider. *Tres dramaturgos venezolanos de hoy: R. Chalbaud, J. I. Cabrujas, I. Chocrón*. Caracas: Ediciones El Nuevo Grupo, 1979.
- Jaraba-Pardo, Enisberto. "¡Sube el telón!" *Américas*, Vol. 31, No. 9 (Sept 1979), 18-25. [El Primer Encuentro del Teatro de las Américas, en TOLA.]
- . "Teatro nuestro," *Verbena: Revista Bilingüe de las Artes* (Washington, D.C.), I, No. 1 (sept 1979), 15-16.
- Luchting, Wolfgang A. "Ayacucho: Teatro de Grupos," *Chasqui*, VIII, No. 2 (feb 1979), 96-103.
- Lutz, Robyn R. "The Stylization of Theme in Dragún's *Historias para ser contadas*," *Latin American Literary Review*, VII, No. 13 (Fall-Winter 1978), 29-37.
- Magaña-Esquivel, Antonio. "Fernando Solar y su dinastía en el teatro," *Revista Mexicana de Cultura*, VII, No. 91 (7 oct 1979), 6.
- . "El Festival de Teatro Chicano," *Revista Mexicana de Cultura*, VII, No. 95 (4 nov 1979), 7.
- . "Teatro de propaganda," *Revista Mexicana de Cultura*, VII, No. 94 (28 oct 1979), 7.
- . "El teatro popular folklórico," *Revista Mexicana de Cultura*, VII, No. 96 (11 nov 1979), 6.
- Moock, Armando. *Teatro: Natacha y Rigoberto*. Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1971.
- Morales Blouin, Eglá. "Tras bastidores," *Verbena: Revista Bilingüe de las Artes* (Washington, D.C.), I, No. 1 (sept 1979), 17-19.
- Neglia, Erminio. "Pirandello en Hispanoamérica: Orientaciones críticas," *Hispano-Italic Studies*, No. 2 (1979), 124-132.
- Orsini, Humberto. "El teatro venezolano hoy," *Boletín del Centro Venezolano del Instituto Internacional de Teatro*, No. 4 (nov 1979), 7-11.

- Ortega, Julio. *Ceremonia y otros actos*. Lima: Libros de Postdata, 1974. [Colección de once obras.]
- Pereira, Teresinka. "La actual dramaturgía latinoamericana," *Repertorio Americano*, IV, No. 4 (jul-sept 1978), 25-26.
- Revista Teatro* (Medellín), VII, No. 13 (1979). Contiene: Sophia Delza, "T'ai Chi Ch'uan: El ejercicio integrado"; Gilberto Martínez A., "Imágenes gásticas en acción"; Jean-Pierre Léonardini, "El trabajo del actor por Alain Olivier"; Oscar Saldarriaga, "Notas sobre el montaje y la construcción de un personaje: El Ciudadano"; Misael Torres, *Matadero año 2079* (obra en un acto); Gilberto Martínez A., *El poder de un cero* (obra en un acto).
- Reyes, Carlos José. "Nuestra historia teatral; las primeras letras de su escritura," *Cuadernos de Investigación Teatral*, No. 3 (1979). [Conferencia dada en el Primer Encuentro Latinoamericano de Investigadores de la Historia del Teatro de América Latina.]
- Rivas, Ana. *Amanecer* (Buenos Aires: Ediciones Crisol, 1975). [Obra que ganó el Premio de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires.]
- . *30 dineros* (Buenos Aires: Ediciones Dintel, 1972). [Premio IX Festival Internacional de Teatro del Brasil.]
- Rizik, Raúl. "GALA; sueño y realidad," *Verbena: Revista Bilingüe de las Artes* (Washington, D.C.), I, No. 1 (sept 1979), 10-14.
- Romero, Mariela. *El inevitable destino de Rosa de la Noche*. Unpublished ms.
- Ruiz, Raúl. *Zoológico* (obra en un acto), en *Teatro. Boletín Oficial del ITUCH* (Santiago), No. 3, 6-12.
- Silva T., Armando. *La comunicación visual como teoría y método para la lectura de las artes y sistemas visuales*. Bogotá: Ediciones Suramérica, 1978.
- Sten, Maria. "Los múltiples rostros de Moctezuma Xocoyotzin en el teatro," *La Palabra y el Hombre*, Nueva época, No. 26 (abr-jun 1978), 40-49.
- Teatro-CELCIT* (Caracas), No. 3 (enero-marzo 1979).
- Tenaz Talk's Teatro*, II, No. 2 (Spring 1979). [An informal report on Teatro Chicano by Jorge A. Huerta.]
- Tenaz Talk's Teatro*, II, No. 4 (Fall 1979).
- Ursini, Giorgio. *Enrique Buenaventura: Le maschere, il teatro. Tesi testimonianze sul teatro sperimentale colombiano*. Italy: Feltrinelli, 1979.
- Vélez, Joseph F. "La guerra de las gordas: drama humorístico de Salvador Novo," *La Semana de Bellas Artes* (México, D.F.), No. 89 (15 ago 1979), 12-15.
- Werner, Flora. "Introducción a la obra dramática de Lucía Fox," *Letras Femeninas*, V, No. 1 (primavera 1979), 103-112.
- Wolff, Egon. *Niñamadre*. Comedia dramática en 3 actos. Santiago de Chile: Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura, 1966.
- Zalacaín, Daniel. "Calabar: O Elógio da Traição," *Chasqui*, VIII, No. 2 (feb 1979), 103-110. [Sobre la obra de Chico Buarque y Ruy Guerra.]
- Barradas, Efraín. "La pasión según Antígona Pérez: mito latinoamericano y realidad puertorriqueña," *Sin Nombre*, Vol. X, No. 1 (abr-jun 1979), 10-22.
- Teatro-CELCIT* (Caracas), No. 3 (enero-marzo 1979). [Publication containing numerous articles on theatre activities in Venezuela and in other parts of Latin America.]

- Castagnino, Raúl H. "El teatro optimista de Roberto J. Payró," *Boletín del Instituto de Teatro* (Buenos Aires), 1978, 9-32.
- Pereira, Teresinka. "La obra literaria política y metafísica de Manuel del Cabral," *Cuadernos Universitarios* (Guatemala), No. 3 (jul-ago 1979), 8-11.
- Sieveking, Alejandro. "Teatro chileno antifascista," *Cuadernos Universitarios* (Guatemala), No. 2 (mayo-jun 1979), 61-66.

Play Translations Invited

The University of Texas at Dallas Theatre Program and the UTD Translation Center invite the submission of translations of recent foreign plays for possible performance and publication. First consideration will be given to plays not previously translated or performed in English. Both one-act and full length plays are eligible. Special consideration may be given to the works of playwrights who have achieved some measure of acclaim in their native countries.

Planning is currently underway for a festival of contemporary international theatre to be held in the summer of 1980 on the campus of UTD. It is hoped that the translators of the plays selected for performance will be able to participate in the production process and to test their translations in performance. Following the festival, efforts will be made to arrange for the publication of the chosen texts. Address all correspondence to:

Dr. Michael Gillespie (JO 3.1)
University of Texas at Dallas
P. O. Box 688
Richardson, TX 75080