

## Plays in Performance

Una producción de *La muerte de Alfredo Gris* en el Teatro Nacional en Santo Domingo

Del 19 al 23 de septiembre de 1984, el T.P.C. (Teatro Popular del Centro), departamento de teatro del Centro de la Cultura de Santiago, presentó *La muerte de Alfredo Gris*, obra del venezolano Rodolfo Santana Salas, en el Teatro Nacional en Santo Domingo. Durante el séptimo congreso internacional de la Asociación de Lingüística y Filología de la América Latina, los participantes tuvieron el privilegio de presenciar un ensayo la noche del martes, 18 de septiembre.

Esta obra de Santana mereció el Primer Premio en el *VI Concurso de Ensayo, Cuento, Poesía y Teatro (Sección Teatro)*, convocado por la Facultad de Humanidades y Educación de La Universidad del Zulia en diciembre del 1967. La pieza salió impresa al año siguiente, en una tirada de mil ejemplares, como Núm. 33 de la serie *Arte y Letras*, publicada por la Facultad de Humanidades. En ese mismo concurso otro drama de Santana, *Los hijos del Iris*, ganó una Mención Honorífica y también fue impreso, como Núm. 33 de la misma serie. En 1969 Santana publicó una tercera obra, *El ordenanza*, como Núm. 37. Desde entonces parece que todas sus publicaciones han sido editadas en Caracas. La Editorial Monte Avila ha sacado a luz *Barbarroja* (1971) y *Nuestro padre Drácula* (1979); este último volumen contiene también *El sitio* y *Las camas*. Finalmente, la Universidad Central ha publicado, sin fecha, una colección titulada *8 piezas cortas de teatro*, que incluye como primera selección una versión muy refundida y ampliada de *La muerte de Alfredo Gris*. Las siete restantes son *Babel*, *Los criminales*, *El sospechoso suicidio del Sr. Ostrovich*, *Tiránicus*, *La farra*, *Moloch* (hay una breve mención de una producción de esta obra dirigida por el mismo Santana, en Susana D. Castillo, "Cuarto Festival de Teatros Chicanos en San José, Califas," [LATR 7/1, 100-02] y *Algunos en el islote*).

Santana ha figurado entre los dramaturgos venezolanos más activos en años recientes. *Tiránicus* fue una de las obras presentadas en el III Festival Internacional de Teatro en Caracas, celebrado del 20 de abril al 2 de mayo de 1976 (véase la reseña del evento por Geneviève Rozenthal en LATR 10/1, 65-69). Dos años más tarde se estrenaron en Venezuela casi 160 piezas, de las cuales sólo seis eran de dramaturgos venezolanos. Rubén Monasterios consideró como el más logrado éxito de ese año, "por su coherencia de lenguaje, por la dinámica de su trama y por el uso del idioma," *El animador* de Santana (ver "Balance del año teatral venezolano 1978," LATR 13/1, 81).

Monasterios compara *El animador* con *El acompañante* de Issac Chocrón, afirmando—con una curiosa epéntesis (¿o metátesis?)—que ambas piezas elaboran el mismo “módulo lúdico” poco novedoso de la relación entre los personajes entendida como un juego de dominación-sumisión. Vemos en *La muerte de Alfredo Gris* que éste ha sido un tema predilecto de Santana desde el comienzo de su carrera, y ha llegado a constituir un hilo conductor a través de su obra. Si bien la edición revisada de *Alfredo Gris* ha eliminado algunas inconsecuencias de la versión original, quedan ciertas incoherencias en la trama y en la motivación. Los cambios principales consisten en una nivelación de las fórmulas de tratamiento y en una ampliación del diálogo.

El tema de las detenciones arbitrarias, desgraciadamente, parece hoy casi tan actualizado como hace más de quince años cuando Santana dio a conocer la pieza. Pero me parece que el mayor atractivo de la obra reside en la sutileza y originalidad de sus retratos psicológicos. La trama es, en breve, la historia de un hombre que ha sido arrestado, al parecer por motivos políticos, y encerrado en la misma celda con un preso común. Se le acusa de crímenes completamente fantásticos y no se le concede ninguna oportunidad de probar su inocencia. La obra termina con la llegada de un guardia que le conducirá a su ejecución. Alfredo Gris, que empieza siendo el cobarde dominado por su compañero de celda, adquiere cada vez más estatura moral a consecuencia de su martirio hasta convertirse, en cierto sentido, en el dominador.

El ensayo del 28 de septiembre comenzó mal. El grupo dominicano usó, a guisa de preludio, una canción coral titulada *Ni chicha ni limoná*, que me recordaba algo los trucos lingüísticos de *Mi bella dama* y que no parecía ajustarse del todo bien a la pieza. Desgraciadamente, una tormenta tropical produjo un apagón en medio de la canción, y el grupo tuvo que repetirla unos minutos después cuando se restableció el servicio eléctrico. El montaje teatral de la obra fue excelente, y un poema de Bertolt Brecht que sirvió de epílogo me pareció adaptarse muy bien al tono de la pieza. Si la actuación en *Alfredo Gris*, bajo la talentosa dirección de Danilo Tavares, constituye una muestra típica de lo que está realizando el T.P.C., se puede afirmar que la República Dominicana cuenta con valiosos recursos para ir creando una sólida tradición teatral.

Curtis Blaylock  
University of Illinois

El T.U.E. presentó *Huasipungo*

El Teatro Universitario en Español de la California State University, Los Angeles, presentó en su VIII Taller de Producción de Teatro Hispánico una adaptación teatral de la laureada obra *Huasipungo* del escritor ecuatoriano Jorge Icaza. La adaptación y dirección de esta obra estuvieron a cargo del director invitado Eduardo Almeida Naveda, egresado del renombrado Centre Universitaire International de Formation et de Recherche Dramatique de Nancy, Francia, donde estudió bajo el eminente teatrista polaco Jerzy Grotowski. Eduardo Almeida al presente es Director del Teatro Experimental Ecuatoriano, Quito.

Esta nueva adaptación de *Huasipungo* sigue de cerca la trama novelística. Pinta el escenario de servidumbre embrutecedora y las miserias en que vive el indígena andino explotado por el terrateniente Alfonso Pereira para lograr sus fines de lucro, la construcción de un camino para darle mayor valor a sus tierras y venderlas luego a una compañía capitalista americana. Para ilustrar la impotencia y el desamparo del indio, tanto como la crueldad de sus explotadores, vemos en escena incidentes tremendistas que no argumentan ni predicán. Sacuden al espectador con imágenes brutalmente realistas que entran en su conciencia a golpe de machete, buscando el conmoverlo y rebelarlo hacia lo que contempla.

El drama *Huasipungo* es fiel a la intención de Jorge Icaza. Aboga por la reivindicación del indio andino a través de un arte de contenido esencialmente social, una reacción de viva protesta que adquiere un carácter épico y universal al tratar la explotación y el aniquilamiento despiadado del hombre por el hombre.

Los cuarenta y dos estudiantes que participaron en la producción, entre actores y asistentes técnicos, comprendieron la trascendencia histórica de la injusticia que siempre ha sufrido el indígena en América y la supieron proyectar en escena. Sobresalieron en su actuación Humberto Almeida Jiménez, en el papel del servil Policarpo; Pedro Razo en su actuación del despiadado terrateniente, Don Alfonso; Enrique Medranda en el rol del villano cura de la aldea y Gilberto de Santiago en el papel del humilde y sumiso indio Andrés que después de sufrir las más abyectas humillaciones, junto con su familia, se convierte en el líder de la impotente y frustrada rebelión con que termina la obra.

El escenógrafo y diseñador de iluminación Lawrence Weiss del Departamento de Arte Teatral creó un paisaje andino impresionista que armonizó plenamente con el mensaje universal del texto. Otros técnicos del Departamento de Arte Teatral (uno de los 6 finalistas del "American College Festival," escogidos entre 472 universidades para el año de 1984) que contribuyeron a la calidad de esta producción fueron Byron Bauer, sonido; Jude Lucas, vestuario y Bertha Merezko, maquillaje. La producción estuvo a cargo de los que escriben esta reseña.

Las funciones se realizaron en el Teatro principal de la Universidad los días 1º, 2 y 3 de marzo de 1985 ante llenos completos en dos de las funciones. El público que presenció la obra fue de profesores y estudiantes de otras Universidades del Sur de California. También estuvo formado de la colonia hispanoamericana del área de Los Angeles.

Por invitación especial *Huasipungo* se escenificó la siguiente semana en el Auditorio del East Los Angeles College, el 9 de marzo, con una concurrencia de 900 espectadores.

El Teatro Universitario en Español tiene como propósito principal el promover y divulgar el teatro hispanoamericano y peninsular en la comunidad universitaria y latinoamericana del Sur de California. Fue fundado en 1977 por los profesores Gigi Gaucher y Alfredo Morales. Desde 1978 funciona a través de un Taller de Teatro Hispánico que es parte del curriculum de los Departamentos de Lenguas y Literaturas Extranjeras, y de Arte Teatral que combinan sus esfuerzos en la preparación de las producciones. El T.U.E.

también tiene intercambios teatrales con otras Universidades, locales e internacionales, e invita a Compañías profesionales en gira, directores y críticos de teatro para adelantar el conocimiento literario y escénico del teatro hispánico en los Estados Unidos.

Alfredo Morales  
Gigi Gaucher  
*California State University,  
Los Angeles*



*Canto al Amor—Cantares del Cantar* de Alfredo Morales. Teatro Univesitario (Cal. State Univ.- Los Angeles), June 1984.

## Book Reviews

Schmidhuber de la Mora, Guillermo. *Teatro*. Monterrey, México: Impresos Cerda, 1982. 123 pp.

\_\_\_\_\_. *Felicidad instantánea/Instant Happiness: Comedia aparente en tres jornadas*. Monterrey, México, 1983. 92 pp.

Although published separately, these two volumes merit being considered as an entity, since together they provide a fuller understanding of the themes, concerns and style of this developing young dramatist. All the plays included are basically existentialist in orientation, metatheatrical in presentation, and heavily imbued with Brechtian flavor. Further, all the works are moral parables, or as Villaurrutia termed his own enigmatic, intellectual pieces, *autos profanos*.

*Teatro*, the earlier work, consists of three brief plays, only two of which can be considered wholly successful. The first of these, *Los héroes inútiles*, set in a Federal prison camp during the Mexican Revolution, examines a moment of truth—*una encrucijada*—in the lives of three prisoners on the eve of their execution by the Federales. All of them—Benjamín, a youth; don Praxedis, a middle-aged man; and the aged Nicolás—emerge as distinct individuals; yet at the same time they can be construed as representing three different temporal manifestations of the same person. As their final hour approaches, they review their lives in an attempt to recapture their important moments of decision and possibly come to terms with their choices. Facing a grim future, they grapple with a moral dilemma: whether to betray their comrades, thus saving themselves from the firing squad, or to become “heroes” by keeping silent and maintaining their integrity. Their indecision—the existentialist’s *bête noire*—is emphasized by Nicolás: “A veces pienso que el diablo más se lleva pendejos al infierno por lo que dejan de hacer que por lo que hacen.” The surprising dénouement lends an interesting twist to what might otherwise have been a fairly banal story: ultimately the prisoners die, and their death is decried by la Muerte (the narrator) as a Pyrrhic gesture in a world where ignominy and heroism are easily confused.

The reenactment of a number of scenes in *Los héroes inútiles*, with several possible outcomes provided for the more conflictual scenes, appears to be one of Schmidhuber’s favorite dramatic devices. This “instant replay” recurs in all the plays, most significantly at the conclusion of *Lacandonia*. Another work in the *Teatro* anthology, *Lacandonia* also concerns itself with the extinction of life, this time not of individuals, but rather of an entire society. The

Lacandonese, a vanished branch of the Mayas of the state of Chiapas, are revisited, in a flashback some twenty years after their disappearance, by three characters who profess to have intimate knowledge of their culture: Guadalupe, a Mexican anthropologist; Liv, her Swedish colleague and counterpart; and a Narrator, who later reveals herself as an older version of Liv. Here again one sees Schmidhuber's penchant for role duplication.

Although *Lacandonia* purports to be a play about the fatal effects of "civilization" on indigenous tribal life (or by extension, a play about imperialistic conquest in any form), it is really an existential parable, examining crossroads, decisions, and roads not taken. Liv is tormented because she exploited those Lacandonese who had befriended and loved her by selling their artifacts to a Mexican museum for her own profit and aggrandizement. Yet, she rationalizes her act by claiming she was only preserving for humanity the last vestiges of a society condemned to oblivion. Chankin, Liv's Lacadón lover, is torn between Liv and the technological society she represents, and his own, deeply-ingrained ways, the truths of "la verdadera gente." The author provides three possible conclusions for the play, all of which are presented sequentially to the audience. Never simplistic, Schmidhuber forces his public to view the dramatic situation from every possible perspective. Any option elected by the protagonists is bound to be both advantageous and disadvantageous.

The Narrator serves both as guide along these convoluted moral paths and as signpost between the inner drama and the external framework of the play, for one is always fully aware of the theatricality of Schmidhuber's theatre. This metatheatrical emphasis is the most compelling feature of *Todos somos el Rey Lear*, decidedly the weakest play in the *Teatro* collection. As the title suggests, Shakespeare's tragedy is the motivating force behind this play, and indeed, a considerable amount of intertextuality occurs within *Todos somos*, as characters recite lines (in Spanish translation) from the original *Lear*. The argument is purely Pirandellian, however, as Schmidhuber piles one plane of reality upon another. If any message is to be deduced from this "juego dramático" (as the author characterizes this play), it is that theatre influences life, and may even have a didactic or therapeutic effect upon the theatregoer. Proceeding one step further, it appears that theatre may produce an even greater effect upon itself. In *Todos somos*, an eccentric millionaire commissions a troupe of actors to perform *Lear* for him, hoping thereby to gain some insight into his own troubled relationship with his daughters. From this point on, the play rapidly degenerates, as Schmidhuber oscillates unpredictably between farce, melodrama and "serious" theatre. It seems likely that the author may have been aware of the play's deficiencies: hence the dedication to his wife Olga Martha, ". . . mi más duro crítico, que me aconsejó no escribir esta obra."

Far more successful is *Felicidad instantánea/Instant Happiness*, a play in three *jornadas*, which manages to combine many of the tendencies explored by Schmidhuber in his shorter, earlier pieces. *Felicidad instantánea*, like the others, is a moral tale, an *auto*-like fable in which characters confront, enact and reenact their individual destinies in a world where no ethic exists outside the characters' own consciences. Reminiscent of Carballido's *La zona intermedia*, *Felicidad instantánea* also begins with a seemingly unrelated group of characters

gathered together by some unknown force (here identified only as Felicidad instantánea, S.A.) and subjected to a series of transformations, at the conclusion of which a moral judgment is handed down. In *Felicidad*, Schmidhuber's jaded, vaguely unhappy characters are invited by a Faustian "Manager" to enjoy a summer "vacation" at the expense of the Company. They are promised instant happiness at the end of their adventure. During the course of their vacation-cum-initiation, they undergo startling metamorphoses: changes in profession, in socio-economic status, even changes in identity. They are allowed to relive or replay certain "scenes" in an effort to attain their goal. They are at all times aware of the theatricality of their experience; in fact, the last act takes place in the ruins of an old theatre. Predictably, they emerge from the experience wiser, more content and spiritually enriched from having lived "vidas ajenas," even if for a short time.

As always in Schmidhuber, theatre has a cathartic function: it enables us to achieve empathy for our fellows by allowing us to live their lives, albeit vicariously. It is, as one of his characters proclaims, "un homenaje a la libertad y un canto a la humana tontería." For Schmidhuber, theatre serves to fill an existential void. Combining ethics and theatricalism, Schmidhuber de la Mora is a religious dramatist for a post-religious world.

Andrea G. Labinger  
*University of La Verne*

Huerta, Jorge A. *Chicano Theater: Themes and Forms*. Ypsilanti, Michigan: Bilingual Press/Editorial Bilingüe, 1982. 274 pp.

Devotees of contemporary Chicano literature commonly agree that drama has been not only its most innovative genre, but the one to have had the most impact on both Chicanos and non-Chicanos. In addition, it was in drama where the first major works were created in direct association with the Chicano civil rights movement. All the above can be attributed to one man, Luis Valdez, and his acting troupe El Teatro Campesino, which began as a propaganda and consciousness-raising arm of César Chávez's United Farm Workers Union back in 1965. Since then, however, Chicano theatre has embraced a wider range of subjects and segments of society, while experimenting with a variety of techniques and forms. Jorge A. Huerta's *Chicano Theater: Themes and Forms* offers the first comprehensive overview of Chicano drama from its inception as agit-prop to the recent bids for acceptance in the theatrical mainstream.

Any study of Chicano literature, even when limited to one genre, can prove frustrating due to the difficulty of locating materials. In the case of drama, texts are dispersed in general anthologies, in a few collections of plays or issues of minor magazines, and in typewritten scripts. Some of the major works, as well as many minor ones, exist only in the memories of actors and audiences. It is a cliché that drama must be seen to be fully appreciated; in the case of Chicano drama, it often must be seen or not experienced at all. So the problems facing the critic are immediate and almost insurmountable.

Almost, but Jorge A. Huerta is so ideally suited to the task that probably

no one else could have written this book. Huerta has been involved with Chicano theatre since the start, as an actor, director, playwright, critic, officer of the national association of theatre groups (TENAZ, or Teatro Nacional de Aztlán), and professor. His influence on Chicano theatre is second only to Luis Valdez's, its originator. Yet while Valdez disassociated himself from TENAZ from 1975 to 1980, Huerta continued active as a guiding presence and, most importantly, as a witness/informer concerning the development of the organization and its production during a crisis period. In short, Huerta is a human archive on Chicano theatre. Finally, his academic training allows him to place this knowledge in the general context of drama studies.

Huerta has devised an effective strategy for the book. While it is impossible for him to avoid the fact that the development of Chicano theatre parallels, or actually follows, that of El Teatro Campesino, he manages not to make Valdez's group and its history the central focus of this study. He achieves this by subordinating the historical perspective to the ideological. The first chapter recalls Valdez's first experiments with improvisational agit-prop skits among striking farm workers and the subsequent formalization of the skits into *Actos* performed by a troupe of what rapidly became ex-farm workers-cum-actors. Yet by concentrating on the farm workers' situation as both a theme and a practical restriction *vis-à-vis* the form of theatrical presentation, Huerta establishes the book's format, which is to focus primarily on the significant thematic concerns of Chicanos as portrayed in the theatre, and tangentially discuss the theatrical forms utilized.

Space allows me little more than a cursory listing of the themes treated: the alienated, oppressed worker, mainly, though not exclusively, agricultural; the affirmation and/or negation of a Chicano identity; Chicano participation in the military, especially during the Viet Nam war; discrimination against Chicanos by schools, government, and the courts; and the search for a mythology of transcendence. In each chapter, Huerta gives examples of plays dealing with the theme or themes in question. These chapters trace the subject from its depiction in simple works to its most accomplished, and usually most lengthy, treatment. The focus on thematics does not prevent Huerta from discussing at length some of the major figures and troupes. Besides Valdez and the Teatro Campesino, Huerta includes Carlos Morton, Nick Kanellos, Rubén Sierra, Estella Portillo, Adrián Vargas and his Teatro de la Gente, El Teatro Libertad, and El Teatro de la Esperanza.

While there is no chapter devoted specifically to techniques, Huerta manages to enlighten us on the major forms and their relation to thematics. For example, he explains the practicality of the short, agit-prop *Acto* for the presentation of simple, perhaps even simplistic, political statements. As the message and treatment became more elaborate, the *Acto* form decreased in suitability; other forms were explored out of necessity. At least the more perceptive groups explored other forms, because Huerta admits that most groups still utilize the *Acto*. The experimentation produced what Huerta calls the super-act (agit-prop skits strung together on a thread of some unifying theme, often moved along by musical interludes), documentary plays, or Valdez's "Mitos" (similar to the super-actos, but with a mythological foundation).



Considering the problems confronting the critic of Chicano theatre, one hesitates to mention faults. It is quite extraordinary to have the volume at all. However, at least one comment is in order. The decision not to include a chapter on the image, if not the theme, of women was unfortunate. More so was the fact that the justification for this absence is included in the Afterword chapter. To place it here makes consideration of this topic seem an afterthought. Huerta legitimately explains that few Chicano plays directly address the subject of the Chicana. Nevertheless, one could argue that a critic as knowledgeable as Huerta could have gleaned enough information from the plays to faithfully characterize the image of women and the message, implicit as it might be, about and in that image. At one point he does hint that the Chicana has been restricted to secondary and stereotypical roles. And he does discuss Estela Portillo's work in the Afterword. Yet more could have been done, and Chicana feminists will not be satisfied with excuses.

*Chicano Theater: Themes and Form* is one of those rare and felicitous texts, the fortunate conjunction of the person most knowledgeable about a fascinating subject writing a needed book, one useful to specialists and neophytes alike.

Juan Bruce-Novoa  
*University of California at Santa Barbara*

Kanellos, Nicolás, ed. *Hispanic Theatre in the United States*. Houston: Arte Público Press, 1984. 79 pp.

In seven articles, the contributors to this booklet offer the reader glimpses of the theatrical traditions of Mexican Americans, Cuban Americans, and Puerto Ricans. The writers devote most of their attention to events and personalities in the twentieth century; indeed, the past twenty years receive the main focus. The editor, Professor Nicolás Kanellos, who also was curator of the exhibition "Two Centuries of Hispanic Theatre in the United States," apparently intended this publication to introduce the general public to other aspects of Hispanic theatre than those in the exhibit. I say "apparently" because, although it was not available when I saw the exhibit in San Antonio, the acknowledgements indicate that the two go together. In any case, the booklet would serve the general reader very well in a number of respects. For example, the articles generally narrate rather than analyze; they do not burden the reader with an excess of evidence, and they stay away from complexity or controversy.

As one would expect in a collection like this, some of the writings are more interesting than others. Among the former, F. Arturo Rosales' "Spanish Language Theatre and Early Mexican Immigration" and Maida Watson-Espener's "Ethnicity and the Hispanic American Stage: The Cuban Experience" deserve special notice. Rosales treats the social functions of theatre in the Hispanic barrio, eschewing questions of theatrical esthetics or dramatic significance; however, he provides a useful catalog of potential sociological values the theatre may well embody in any community. Watson-Espener examines the developments in Cuban American drama in light of that community's changing sense of its own ethnicity, or rather the playwright's

changing sense of it. Forming a community in exile, many have come to see themselves as Cuban Americans; this changing perspective has produced a lively theatre not only for them, but for the rest of the country as well. Readers of this journal might have liked more in the way of evidence, analysis, and argument in these articles than either writer presented. There is a limit, however, to how much any one contributor could do in the space available or should do for a general reader.

Even within these limitations, one writer, Tomás Ybarra-Frausto, manages to challenge the conventional wisdom of scholars. He presents a provocative case for his point of view in "I Can Still Hear the Applause—La Farándula Chicana: Carpas y Tandas de Variedad." Based on the recollections of performers from the carpas and tandas, this article discovers the world of *la farándula*—Mexican-American vaudeville-burlesque with its "bawdy, irreverent, and satiric sensibility." Each of those aspects is illustrated by appropriate specific instances in which the performers recreate routines, jokes, and gags that brought a nostalgic tear to the eye or set on a roar their audiences of fifty or sixty years ago. For example, because of the social upheavals in Mexico during the Revolution and the economic opportunities in the United States between 1910 and 1930, many recent immigrants from Mexico were in those audiences; so, the performers did what they called *cuadros de evocación* which offered a pleasant "edenic agrarian past" set in an idyllic Mexico in which to escape the unpleasant and alien urban present in which they found themselves. In other pieces set in the city, two stock characters—*el pelado* and *el pachuco*—evolved to become what Ybarra-Frausto considers "arbiter[s] of urban sensibility." The Pelado, or underdog, used his mental and physical agility ingeniously to escape the threats he continuously faced at the hands of his antagonists. The Pachuco, by contrast, took on conflicts willingly, relying on his "macho" appearance and demeanor to intimidate opponents. Both characters served as theatrical releases for the psychological pressures under which their auditors lived. They served well, as anyone who has seen this sort of entertainment knows.

One interesting aspect of this study which Ybarra-Frausto does not treat to my satisfaction is the similarity of the Mexican American variety entertainment to American variety in general. Except for the language difference, the variety stage in Boston, New York, or Chicago offered much the same sort of thing that he describes as distinctively "Chicano." One thinks of Irish songs evoking the "edenic agrarian past" of County Cork and Galway Bay or the "Pelados" of the Ned Harrigan *Mulligan Guard Ball* series. The Pachuco may indeed be unique to the Mexican American tradition; by and large, however, that which Ybarra-Frausto characterizes as Mexican American is, in fact, not so ethnically distinct. One might suggest that most immigrant groups recently arrived in this country found themselves in situations similar, if not identical, to one another. Thus, we should not be surprised if they responded theatrically in rather similar ways. One would hope that Ybarra-Frausto and others will in the future distinguish between those aspects of Mexican American theatre which it shares with other traditions and those which are unique to it. The latter provide the bases upon which we can come to

comprehend that particular ethnic group's experience, while the former provide bases to comprehend our larger national experience.

The National Endowment for the Humanities can be pleased with having supported this booklet for, although there is little here for the readers of this journal, it offers the general public an engaging introduction to an important subject in our culture.

John W. Brokaw

*The University of Texas at Austin*

de Toro, Fernando. *Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo*. GIROL Books: Ottawa, 1984. 253 pp.

Fernando de Toro se ha propuesto un ambicioso proyecto: actualizar el modelo brechtiano con la incorporación de recientes teóricos del discurso teatral y dramático y, al mismo tiempo, aplicar el modelo resultante de esta integración de doctrinas al teatro latinoamericano. Los capítulos I y II (pp. 13 a 106) están destinados predominantemente a configurar el modelo. Los seis Apéndices (pags. 107-220) son descripciones de textos en las cuales se utiliza el modelo propuesto.

El capítulo I está organizado en dos secciones. La sección A proporciona los antecedentes del "modelo actancial" brechtiano. En primer término se centra en la descripción de las ideas de Brecht sobre el llamado "teatro épico" y sus diferencias con el "teatro aristotélico." Luego, sección B, utilizando el modelo de Greimas, modificado con planteamientos de Anne Ubersfeld y Pavis, propone el modelo actancial a utilizar. El objetivo final del método es poner de manifiesto tanto el funcionamiento dramático como la ideología inscrita en el texto; y de este modo "poder dar cuenta del tipo de relaciones actanciales que se manifiestan en los textos y . . . establecer los diversos modelos pertinentes a cada texto que permitirá compararlos de una forma objetiva, constatar la posibilidad de la existencia de una estructura profunda común a estos textos y establecer las discrepancias a un nivel de estructura superficial" (p. 37).

El capítulo II es una caracterización de diversos aspectos del modelo propuesto y la mostración de su grado presencia en cada uno de los textos que conforman el corpus de su investigación. Para la estructura épica propone la existencia de una estructura profunda y de una superficial. Con respecto a los elementos ideológicos apunta un tipo de discurso (subversivo, tanto revolucionario como de denuncia), la referencialidad (histórica y actual), y, de acuerdo con el tipo de discurso, la comunicación de un saber (revolucionario o consensuador). Se refiere también a lo que denomina la "actualización épica" en la que incluye varios procedimientos teatrales que contribuyen a hacer consciente al lector o espectador de que lo representado es representación. La última sección describe y constata los "elementos de epicidad," entre los cuales se destaca la presencia del narrador y varias de sus funciones, los literalizantes y los de ficcionalización. La constatación de la presencia o ausencia de los rasgos descritos le permite a Fernando de Toro proponer varios esquemas que pueden servir de fundamentos para configurar el modo

de utilización de su modelo brechtiano por los dramaturgos latinoamericanos. De su descripción, por ejemplo, es evidente que se privilegia la organización en cuadros (todos los textos estudiados) y el uso del narrador. Por otro lado, es interesante notar que en el corpus sólo hay dos que corresponden al “discurso subversivo/revolución” y cuatro al “discurso subversivo/denuncia.”

La segunda parte (“Apéndices”) del libro se dedica al análisis de *El atentado* de Jorge Ibargüengoitia, *La paz ficticia* de Luisa Josefina Hernández, *El asesinato* del Grupo de Teatro Libre, *La denuncia* de Buenaventura, *Guadalupe años sin cuenta* del Grupo La Candelaria y *Relevo 1923* de Jorge Goldenberg. Cada uno de ellos es un excelente análisis individual de los textos y en cuanto a su utilización del modelo actancial propuesto.

*Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo* es una extraordinaria contribución al estudio del teatro hispanoamericano. Es uno de los intentos más serios de integrar las teorías contemporáneas con el análisis cuidadoso de textos teatrales hispanoamericanos, y la propuesta de unos posibles modelos que permitan tipologizar la producción o parte de la producción teatral latinoamericana. La misma ambición del proyecto hace evidente la necesidad de estudios para complementar las hipótesis propuestas. Pese a que Fernando de Toro apunta la necesaria consideración de la ideología que sustenta los textos, su procedimiento descriptivo y de constatación de presencia de rasgos tiende a eludir la configuración de la ideología de los textos y no se enfrenta a los factores mediatizadores de la plasmación de esa ideología ni a su funcionalidad en las circunstancias particularizadas en que se utilizó el modelo.

Juan Villegas  
University of California, Irvine

Hoffman, Herbert H. *Latin American Play Index. Volume 1: 1920-1962*. Metuchen, N.J.: The Scarecrow Press, 1984. 147pp.

In 1983 Hoffman published the second volume of this compilation, covering the period 1962-1980. The new volume, for the 1920-1962 period, is characterized by the same organization: an extensive registry of dramatists (over 500) which is followed by a listing for each dramatist of plays that have appeared in collections. A Title Index, a list of Collections and Anthologies, and a List of Periodicals Indexed offers further access to the information provided.

The *Index* is of undeniable usefulness because of the large number of dramatic texts that have appeared only in periodical publications, and many of the latter are difficult to locate and have never been indexed. Thus, scholars now have at their disposal a valuable source of information for difficult-to-locate items.

I have only two reservations about Hoffman's *Index*. The first seems to me to be a needless duplication: the main index, the Author Index, is organized alphabetically by dramatist. I therefore see no need for a separate listing of the playwrights included. The latter identifies the nationality of each playwright and indicates, where known, his/her birthdate; death dates are not given, however.

My second reservation involves listing *Handbook of Latin American Studies* annotations. As useful as the *HLAS* information is (particularly as regards a brief characterization of the play) and as authoritative as the contributors to it are, it privileges this source of information over other notices or reviews that may exist for the play in question. One would like to have seen references to notices or reviews in the handful of other important publications in the field.

Nevertheless, Hoffman's *Index* is a welcome addition to our still meager bibliography of sources for Latin American drama, and it will be used extensively for the great amount of information its compiler has brought together.

David William Foster  
Arizona State University

Paz, Elena and Gloria Waldman, eds. *Teatro contemporáneo*. 2nd ed. Boston: Heinle & Heinle, 1983. 297 pp.

Half a century ago, Henry Ford allegedly proclaimed that people wanting to buy new automobiles could choose any color they desired—so long as it was black. As recently as fifteen years ago, people teaching Spanish American drama were essentially in the same position. They could choose any anthology they desired—so long as it was Solórzano's. Happily, neither situation still exists, and there are now more colors for cars than in Joseph's coat and Frank Dauster himself has almost as many anthologies.

*Teatro contemporáneo* is another in this growing body of accessible texts, and is unique in that there are taped recordings available for each play in it. The actual selection of plays is sufficiently unusual or non-traditional to make it unlikely that the volume could be used as a core text for a course in Spanish American drama, but it is certainly viable for intermediate and advanced reading courses and perhaps as a supplementary text in a general Spanish American survey.

Given that four of the nine plays included in *Teatro contemporáneo* are from Peru (two of them based on *tradiciones* of Ricardo Palma), that the most recent plays in the volume are from the '60s, and that countries with major traditions such as Puerto Rico, Cuba, Uruguay and Venezuela are not included, references to "contemporary," "wide ranging," and "representative" become somewhat problematical. It should be noted, however, that the volume is in its second edition and, as the editors assert, it does contain good examples of legitimate absurdist theatre (*El cepillo de dientes*), of existentialism (*Las manos de Dios*) and of message or thesis drama (*Collacocha* by Solari Swayne, *El cruce sobre el Niágara* by Alonso Alegría). The remaining selections include *Falsificaciones* (a series of very brief monologues and dialogues by Marco Denevi), and four one-act plays, *¿En qué piensas?* (Villaurrutia), *Requiem por la lluvia* (José Martínez Queirolo), and the two Palma adaptations mentioned earlier.

The volume itself is structured as follows: 1) a brief preface in English; 2) a very brief "Nota preliminar" in Spanish preceding each play and characterizing both the author and the work in question; 3) several exercises (in Spanish) following each play. These include a brief "Cuestionario,"

several "Temas de discusión y composición," and usually a section entitled "Ejercicio," which stresses given grammatical points; and 4) a reasonably comprehensive "vocabulario" at the end of the volume, though with seemingly inevitable omissions (e.g., 'embebidos' [p. 79], et al.). Lacking, particularly for potential students at the intermediate level, are footnotes that could explain difficult idioms or phrases. The rest of us, in fact, might well have difficulty with the following fragment from Palma's *Don Dimas de la Tijerita*:

HOMBRE 1—Como usted lo oye, amigo mío; don Dimas de la Tijereta tiene más trastienda que un bodegón, más camándulas que el rosario de Jerusalén que carga al cuello.

HOMBRE 2—Y más doblas de a ocho, fruto de sus triquiñuelas, embustes y trocatintas, que las que caben en el último galeón que zarpó para Cádiz.

In summary, *Teatro contemporáneo* is a collection of very readable plays and sketches. Its emphasis on Peruvian and Andean works keeps it from being truly representative of the best of recent Spanish American theatre, but there are examples of most of the major trends of the past quarter century, and it deserves particular praise for making available Alegría's fascinating *El cruce sobre el Niágara*. The volume is ideally suited for third- and fourth-year undergraduates, but might also profitably be used at the graduate level and, in special circumstances, during the third and fourth semesters.

Leon F. Lyday  
The Pennsylvania State University



Mesa redonda en el Teatro Nacional Cervantes, Salón Dorado, 1984.

## 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.]

- Actuemos* (1984). Incluye los siguientes artículos: "González Cajiao: en busca de una modalidad," León F. Lyday; "'Atabí,' en muchos sentidos un hombre contemporáneo," Fernando González Cajiao; "'Atabí,' primer montaje en Colombia sobre tradiciones precolombinas," Fernando González Cajiao; "Atabí," libreto de Fernando González Cajiao.
- Adler, Heidrun. "El Nuevo Testamento como texto de teatro político." *El Café Literario* 5.28 (1982): 14-17.
- Albuquerque, Severino João. "The Languages of Violence in Latin American Drama and Theatre, 1960-1980." Diss. U of North Carolina, Chapel Hill, 1984.
- Alegría, Alonso. *Daniela Frank*. Unpublished play, 1982. 47p.
- Andrade, Renee Ovadia. "The New Theatre in Colombia" (Spanish Text). Diss. U of California, Irvine, 1982. 225p.
- Apuntes* (Santiago de Chile: Pontífica Universidad Católica de Chile) 86 (1980). Incluye los siguientes artículos: "Eugenio Dittborn: un hombre de teatro," Consuelo Morel; "Sobre lo teatral," Gisell Munizaga; "Algunas reflexiones sobre la producción artística y su aplicación al montaje teatral," Sonia Fuchs; "Los autores de la obra: 'Sálvese quién pueda,'" Carlos Genovesse y Oscar Castro; "Texto completo: 'Sálvese quién pueda.'"
- Apuntes* 87 (1981). Incluye los siguientes artículos: "Líneas de repertorio de la Escuela de Teatro 1980-1981," Consuelo Morel Montes; "Indagando en torno al teatro," María de la Luz Hurtado; "Un poco de historia del teatro chileno, un teatro cortesano," Eugenio Dittborn; "El movimiento como código fundamental del arte de la actuación. Apuntando hacia un teatro de conductas," Soledad Alonso y Rodolfo Bravo; "Conversando con Domingo Tessier," Giselle Munizaga y Paz Yrarrázaval; "Texto completo: 'Por Joel,'" de Domingo Tessier.
- de Arrigoitia, Luis. Rev. of *Historia crítica de un siglo de teatro puertorriqueño*, by Angelina Morfi. *Sin Nombre* 14.1 (1983): 74-76.
- Ballo, Nelida. *Tiempo de crecer (Tres actos y seis cuadros)*. San Juan, Argentina: Universidad Nacional de San Juan, 1983. 30p.

- Bixler, Jacqueline Eyring. "Games and Reality on the Latin American Stage." *Latin American Literary Review* 12.24 (1984): 22-35.
- \_\_\_\_\_. "Theory and Technique in Selected Plays of Emilio Carballido (1968-1978)." Diss. U of Kansas, 1980. 174p.
- Blanco Vilariño, Pedro. *Conferencia espectáculo en honor a Edgar Allan Poe*. Barquisimeto, Venezuela: n.p., 1984. 20p.
- \_\_\_\_\_. "Erich Mühsan" o *El asesinato de un anarquista*. Barquisimeto, Venezuela: n.p., 1984. 11p.
- \_\_\_\_\_. *Hacer la historia*. Barquisimeto, Venezuela: n.p., 1984. 33p.
- \_\_\_\_\_. *Operación cojute*. Barquisimeto, Venezuela: n.p., 1984. 8p.
- \_\_\_\_\_. *La trilogía del cuarto tetrarca*. Barquisimeto, Venezuela: n.p., 1983. 7p.
- Boland, Mary. "An Analysis of the Theater of Luis Valdez." Diss. St. Louis U, 1984.
- Boletín CITRU* (El Centro de Investigación e Información Teatral Rodolfo Usigli; Dirección de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes). El número 1 incluye artículos como "Cronología del auto de *El juicio final*," por Margarita Mendoza-López, y vida y obra de Rodolfo Usigli y de Francisco Monterde.
- Bravo, Armando Alvarez. Rev. de *La señorita de Tacna*, por Mario Vargas Llosa. *Cuadernos Hispanoamericanos* 379 (1982): 203-05.
- Bravo-Elizondo, Pedro. *Teatro documental latinoamericano*. 2 vols. Ciudad Universitaria, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1983. 399p.
- Britto García, Luis. *La misa del esclavo*. Caracas: CELCIT, 1983. 62p. Pieza en tres actos. (Ganó el Primer Premio "Concurso Andrés Bello).
- Bruce-Novoa, Juan. Rev. of *Chicano Theater: Themes and Forms*, by Jorge A. Huerta. *Chasqui* 12.1 (1982): 79-81.
- Burciaga, José Antonio. "Latino Theater Trilogy." *El Tecolote* 14.2 (1983): 11.
- Burgess, Ronald Dave. "Mexican Theater: the Generation of 1969." Diss. U of Kansas, 1980. 168p.
- de la Campa, Román V. *José Triana: ritualización de la sociedad cubana*. U of Minnesota: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1979. 124p.
- Campillo, Claudio P. Castro. "Cinco después de las siete (pieza)." *Punto de Partida* 72 (1981): 43-59.
- \_\_\_\_\_. "El cuervo y el zopilote (farsa)." *Punto de Partida* 72 (1981): 86-99.
- Carballido, Emilio. *Orinoco*. A Play in Two Acts. Introduction and Translation by Margaret Sayers Peden. *Latin American Literary Review* 12.23 (1983): 51-85.
- CELCIT en Acción*. Boletín del Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral del Ateneo de Caracas, 7 (1984). Incluye homenaje a Atahualpa del Cioppo y a Esther Bustamante; noticias de eventos teatrales internacionales.
- Cerutti, Franco. *Orígenes del teatro guatemalteco*. Heredia, Costa Rica: Universidad Nacional, "Campus Omar Dengo," 1979. 27p.
- Conjunto* 58 (1983). Incluye los siguientes artículos de interés: "Entorno a



- Martí y el teatro," Fina García Marruz; "Entrevista a Manuel Galich," Carlos Espinosa Domínguez; *Artigas, general del pueblo*, Creación Colectiva de El Galpón; "VI Festival Internacional de Teatro. Reflexiones críticas," Fernando Medina Ferrada; "Entrevista a Alan Holt," Carlos Espinosa Domínguez.
- Dávila, Jesús González. "La noche de los bandidos" (Obra en un acto dividido en cinco cuadros). *Repertorio* 2.3 (1982): 1-24.
- \_\_\_\_\_. "Siesocinde dos" (Espectáculo para niños). *Repertorio* 2.3 (1982): 25-40.
- Delgado, Anibal. "Sociedad e ideología en el teatro puertorriqueño" (Spanish text). Diss. U of Pittsburgh, 1984.
- Desde Chile* (Santiago, Chile: Centro Chileno del Instituto del Teatro) 2 (1983). Incluye: "Un año de actividad teatral"; estrenos de obras extranjeras; "Tendencias del teatro chileno entre 1982-83," Juan Andrés Piña; "Noticias."
- Domínguez, Franklin. *El encuentro*. Taipei, Taiwan: Kwang Hwa Publishing Company, 1981. 38p. Texto en español y chino.
- Elliot, Norma Jean. "Spanish American Contemporary Political Theatre: 1959-1970." Diss. Ohio State U, 1980. 376p.
- Escándalo en paraíso y 4 obras ganadoras 1er Concurso de Teatro Salvador Novo*. México: Editores Mexicanos Unidos, 1984. 300p. Incluye las obras siguientes: *Papalotl Corner/Esquina Mariposa*, Pedro Casanova Ascorve; *Profanación*, Tomás Urtusástegui; *Como escribir una adolescencia*, Flavio González Mello; *La amenaza roja*, Alejandro Liconá; *Escándalo en paraíso*, Román Calvo.
- Escena 5.11* (1984). San José, Costa Rica. Incluye los libretos de *Inquilino*, por Guillermo Arriaga, *Macedonio el viejo*, por Víctor Valdelomar, y *El vuelo de la grulla*, por Ana Istarú. También incluye un artículo sobre *Oldemar y los coroneles* por María Bonilla.
- Esquina Latina. *Esquina Latina: diez años de teatro*. Serie PLIEGOS, 16 (Primera edición). Cali, Colombia: Departamento de Publicaciones de la Universidad del Valle, 1982. 44p. (Incluye el libreto del *Enmaletado*, dramaturgia colectiva).
- Finch, Mark S. Rev. of *Teatro contemporáneo*, by Elena Paz and Gloria F. Waldman. *Hispania* 67.2 (1984): 315-16.
- Fonseca-Downey, Elizabeth Anne. "The Theatre of Gianfrancesco Guarnieri as an Expression of Brazilian National Reality." Diss. U of Iowa, 1982. 200p.
- Fox-Lockert, Lucía. "El eterno femenino en la obra de Rosario Castellanos." *Actas del séptimo congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, pub. por Giuseppe Bellini. Roma: Bulzoni editore, 1982. 461-66.
- Gambaro, Griselda. "El nombre." *Hispanamérica* 38 (1984): 59-61.
- García Mejía, René. "Raíces del teatro guatemalteco." *Cuadernos de investigación teatral* 17, 2ª parte. Caracas: CELCIT, n.d. 36p.
- Francovich, Guillermo. *Teatro II*. La Paz, Chile: Editorial Los Amigos del Libro, 1983.
- Frischmann, Donald H. "El Teatro Campesino y su mito *Bernabé*: un regreso a la madre tierra." *Aztlan* 12.2 (1981): 259-70.

- Galich, Manuel. *Play of the Five Little Fish and the Stirring River*. Trans. Kat Sharkus. Boulder, Colorado: Teresinka Pereira, 1984. 7p.
- . *Teatrinos*. Cuba: Editorial Gente Nueva, 1983.
- García, Agustín. "Entrevista con Hugo Argüelles." *La Cabra* 3.30-32 (1981): 42-44.
- García Guerra, Iván. *Andromaca* (Tragedia en Un Acto). La República Dominicana: Arte Dominicana, 1983. 34p.
- George, David Sanderson. "Anthropophagy and the New Brazilian Theatre." Diss. U of Minnesota, 1981. 247p.
- Glickman, Nora. "Represión y violencia en *El señor Laforgue* de Eduardo Pavlovsky." *Discurso Literario* 1.2 (1984): 207-16.
- González, Patricia. "The New Theatre in Colombia: 1955-1980." (Spanish text). Diss. U of Texas at Austin, 1981. 298p.
- González, Patricia Helena. "Los juegos en *La agonía del difunto*." *El Café Literario* 5.28 (1982): 28-30.
- Johnson, Julie Greer. "Women in Drama." *Women in Colonial Spanish American Literature: Literary Images*. Westport, Conn. & London: Greenwood Press, 1983. 115-56.
- Grupo Cultural Yuyachkani. *Allpa Rayku*, obra de teatro popular. Perú: Grupo Cultural Yuyachkani, Centro de Información, Estudios y Documentación, 1983.
- . *Documentos de Teatro* 1 y 2. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani, n.d. Incluye artículos sobre el Encuentro de Teatristas Latinoamericanos y del Caribe; Conversación con Enrique Buenaventura; Seminario sobre teorización por Santiago García.
- Harner, Winifred Welling. Rev. of *Teatro chileno de la crisis institucional 1973-1980* (Antología crítica), ed. María de la Luz Hurtado, Carlos Ochsenius and Hernán Vidal. *Chasqui* 12.1 (1982): 85-88.
- Heras, Guillermo. "Encuentro en La Habana." *Pipirijaina* 25 (1983): 103-07.
- Hernández, Ignacio. "El teatro de José Revueltas." *La Cabra* 3.30-32 (1981): 33-41.
- Hernández, Yanela y Teófilo Terrero, Juan Félix Aróstegui, Danilo Ginebra y Claudio Mir. *Panorama del teatro dominicano, tomo I*. Santo Domingo, República Dominicana; Editora Corripio, 1984. 237p.
- Hurtado, María de la Luz. *Sujeto social y proyecto histórico en la dramaturgia chilena actual, 1ª parte: constantes y variaciones entre 1960-1973*. Santiago, Chile: CENECA (Centro de Investigación y Expresión Cultural y Artística), 1983. 111p.
- Hurtado, María de la Luz y María Elena Moreno. *El público del Teatro Independiente*. Santiago, Chile: CENECA, 1982. 89p.
- Hurtado, María de la Luz y Carlos Ochsenius. *T.I.T., Taller de Investigación Teatral*. Santiago, Chile: CENECA, 1980. 87p.
- . *Teatro ICTUS*. Santiago, Chile: CENECA, 1980. 134p.
- Kanellos, Nicolás, ed. *Hispanic Theatre in the United States*. Houston: Arte Público Press, 1984. 79p.
- Layera, Ramón. "La revista *Conjunto* y el nuevo teatro latinoamericano." *Latin American Research Review* 18.2 (1983): 35-55.
- López Guzmán, Willebaldo. *Death of a Curandero*. Trans. Joe Rosenberg. Knoxville, Texas: n.p., 1984. 51p.

- López Varela, Gerardo. *Gran estreno del Teatro Nacional*. San José, Costa Rica: Teatro Nacional Drama, 1972. 8 leaves.
- Luzuriaga, Gerardo. *Bibliografía del teatro ecuatoriano, 1900-1980*. Quito: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1984.
- Mackenzie, Malcolm Scott. "Emilio Carballido: an Ideational Evolution of His Theatre." Diss. U of California, Los Angeles, 1981. 357p.
- Michalski, Yan. "Algunas Grandezas e Misérias de Crítica no Brasil." *Ideologies & Literature* 4.16 (1983): 294-99.
- M.M. *un mito y 4 obras ganadoras 1<sup>er</sup> Concurso de Teatro Salvador Novo*. México: Editores Mexicanos Unidos, 1984. 284p. Incluye las obras siguientes: *El campeón*, Enrique Cisneros; *Canción del año viejo*, Manuel Herrera Castañeda; *¿Huele a gas?*, Tomás Urtusástegui; *Clase a medias*, Jorge Galván; *M.M. un mito*, Alberto Arteaga Olguín.
- Montes Huidobro, Matías. "La casa sin reloj: la solución del absurdo." *Hispanic Journal* 5.1 (1983): 101-16.
- \_\_\_\_\_. Rev. of *Cuentos olvidados de Alfonso Hernández Cata*, by Jorge Febles and *Teatro cubano. Tres obras dramáticas de José Antonio Ramos* by Esther Sánchez-Grey Alba. *Chasqui* 12.1 (1982): 98-100.
- \_\_\_\_\_. "El grito de Lares: el sueño de una épica jíbara," *Kañina, Rev. Artes y Letras* 6.1-2 (1982): 37-44.
- \_\_\_\_\_. "La navaja de Olofé." *Prismal Cabral* 7/8 (1982): 118-33. (Play in one act)
- \_\_\_\_\_. "New York New York: Esta noche juega el jóker." *Chasqui* 12.1 (1982): 24-44.
- \_\_\_\_\_. "René Marqués: El hombre y sus sueños." *Nueva Estafeta* 53 (1983): 46-54.
- de Moor, Magda Castellvi. "El vanguardismo en el teatro hispánico de hoy: Fuentes, Gambaro y Ruibal." (Spanish text). Diss. U of Massachusetts, 1980. 335p.
- Moraleda, Pilar. "El teatro de Max Aub." *Cuadernos Hispanoamericanos* 411 (1984): 148-58.
- Obregón, Osvaldo. "Teatre de masses i futbol a Xile: 1939-1979." *Estudis Escènics, Quaderns de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona* 24 (1984): 5-75.
- \_\_\_\_\_. "Théâtre de Masse et Football au Chili: 1938-1979. Origine, Apogée et Declin du 'Clásico' Universitaire," *Situations Contemporaines du Théâtre Populaire en Amérique*. Trad. Dominique Ferre. Paris: Klincksieck, 1980, 69-168.
- Ochsenius, Carlos. *Teatros universitarios de Santiago: 1940-1973*. Santiago, Chile: CENECA, 1982: 145p.
- Olmo, Carlos. *Teatro*. Xalapa, Veracruz, México: Universidad Veracruzana, 1983. 290p. Incluye: *Lenguas muertas*; *El presente perfecto*; *La rosa de oro*; *El brillo de la ausencia*.
- Pais, Carlos. *The Game of Chance*. Trans. Joseph Rosenberg. N.p.: n.p., n.d. 22p.
- de Paiva, Ricardo Martins. "A Dramaturgia de Ariano Suassuna." Diss. Indiana U, 1980. 306p.
- Pavlovsky, Eduardo. *Three in a Bed*. Trans. Joseph Rosenberg. N.p.: n.p., n.d. 14p.

- Pereira, Teresinka. *O Absurdo No Teatro*. Valença, Rio de Janeiro: Editora Valença, 1983. 79p.
- Perozzo, Carlos. *La cueva del infiernillo* (dos partes). Dow, Alberto. *El pequeño dictador* (cuatro jornadas). Bogotá: Editora Cinco, 1982. 191p. (Las dos obras ganaron el Premio Nacional de Teatro ICASA, 1982)
- Persaud, Arabella Cordelia. "An Analysis of the Theatrical Works of Osvaldo Drágun (1929- )." Diss. State U of New York at Buffalo, 1981, 255p.
- Pianca, Marina. "El teatro latinoamericano frente a la historia." Diss. UCLA, 1984.
- Pinto, Paul A.M. "Jorge Andrade's Three Enigmas." *Hispania* 67.3 (1984): 364-76.
- Poino, Roberto Dario. "Plays and Comments by Osvaldo Drágun." Diss. U of Utah, 1981. 223p.
- Quiles, Edgar H. "The Theatre of Augusto Boal." Diss. Michigan State U, 1981. 348p.
- Raez, Ernesto. *Dirección de teatro escolar*. Lima: Nosotros, Centro Cultural Ediciones, 1982. 136p.
- Ramos-Perea, Roberto. *Modulo 104, revolución en el purgatorio*. Río Piedras, Puerto Rico: Editorial Cultural, 1984. 77p.
- \_\_\_\_\_. *Revolución en el infierno*. Río Piedras, Puerto Rico: Editorial Edil, 1983. 79p. (Drama histórico basado en la Masacre de Ponce del 21 de marzo de 1937, Domingo de Ramos.)
- Rascón Banda, Víctor Hugo. "Las armas blancas." (Cuatro obras en un acto) *Repertorio* 1.1 (1981). 88p. (Incluye: *El abrecartas; La navaja; La daga; El machete*).
- Revista Teatro* 14 (1984). Presenta varios artículos acerca de la presentación de *Las criadas* por El Grupo de Teatro el Tinglado (Colombia) e incluye: "Grupo de Teatro El Tinglado: breve historia"; "Hipótesis de trabajo gésico vocal"; "Esbozo de una 'metodología' de la actuación"; "Tragedia, Genet y *Las criadas*"; y el texto de *Las criadas* de Jean Genet.
- Reynolds, Bonnie H. Rev. of *Teatro boliviano contemporáneo*, by W. Oscar Muñoz Cadimal. *Hispania* 67.2 (1984): 314.
- del Río, Eduardo Guerrero. "Sobre el teatro chileno en el XIX." *Cuadernos Hispanoamericanos* 409 (1984): 117-28.
- del Río, Marcela. "Aportación de la mujer al teatro contemporáneo mexicano." *Atenea* 1.2 (1981): 35-48.
- Schmidhuber de la Mora, Guillermo. "Los héroes inútiles (acto único)." Presentación por Malkha Rabell, *La Cabra* (sup) 3.30-32 (1981): 1-16.
- \_\_\_\_\_. *Teatro*. Monterrey, Nuevo León, México: Colección Teatro Latinoamericano, 1982. 123p. (Incluye: *Los heroes inútiles; Todos somos el rey Lear; Lacandonia*).
- Shand, William. *Las andanzas de Rubino*. Buenos Aires: Ediciones Centro Cultural Corregidor, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Una extraña jornada*. Argentina: Editorial Rodolfo Alonso, 1978. 163p.
- \_\_\_\_\_. *Teatro*. Buenos Aires: Editorial Américalee, 1967. 176p. (Incluye: *Zona de muerte; El páramo; Los días del miedo*).
- Shute, Donna Trader. "Time in the One-Act Play: a Study in Contemporary Spanish American Drama." Diss. Temple U, 1981. 379p.

- Skármeta, Antonio. *Burning Patience*. Trans. Tim Klinger. N.p.; n.p., 1984. 69p.
- Sobrinho, Miguel João. "O Teatro Consciente de Arthur Miller e Jorge Andrade." (Portuguese text). Diss. Tulane U, 1982. 227p.
- de Toro, Fernando. *Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo: acercamiento semiótico al teatro épico en Hispanoamérica*. Ottawa, Ontario, Canada: GIROL Books, Inc., 1984. 253p.
- Torres-Rivera, Rebeca. "The Theatre in Chile From 1941 to 1981." Diss. U of California, Riverside, 1984. 339p.
- La Última Rueda* (Colombia: Escuela de Teatro, Facultad de Artes, Universidad Central) 7. Incluye: "Aproximación al teatro ecuatoriano," Jorge Dávila Vásquez; "La ideología en el proceso creativo," Santiago García; "Presencia de Brecht en América Latina," Carlos José Reyes; "Teatro en los campos de concentración en Chile, conversación con Oscar Castro," Ariel Dorfman.
- Tres obras teatrales de Nicaragua*. Managua: Ediciones Nacionales, 1977. 22p. Incluye: *Chinfonía burguesa*, Joaquín Pasos y José Coronel Urtecho; *La novia de Tola*, Alberto Ordóñez Argüello; *Doña Ana no está aquí*, Octavio Robleto.
- Valdivia, Benjamín. "El alma de Joel Paredes (pieza)." *Punto de Partida* 72 (1981): 61-84.
- Valjalo, David y Zuzana M. Pick. *10 años de cine chileno 1973/1983*. Los Angeles: Ediciones de La Frontera, 1984. 48p.
- Vega, Manuel de Jesús. "El teatro campesino chicano." Diss. Middlebury College, 1984.
- Velázquez, Gerardo. "Vía libre." *Punto de Partida* 68-69 (1980): 56-90.
- Vilalta, Maruxa. *Dos obras de teatro*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1984. 144p. Incluye *Una mujer, dos hombres y un balazo y Pequeña historia de horror (y de amor desenfrenado)*.
- \_\_\_\_\_. *A Woman, Two Men and a Gunshot*. Trad. Kirsten F. Nigro, 1983. Ms.
- Villegas, Juan. "Teatro chileno y afianzamientos de los Sectores Medios." *Ideologies & Literature* 4.17 (1983): 306-19.
- Walker, John. "The Dramatic Works of William Shand." *Norte/Sur (Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies)* IX (1984): 75-84.
- Weiss, Judith A. "'Broadway es sólo una calle': Dolores Prida y el teatro hispano de Nueva York." *Areito* 7.28 (1980): 51-53.
- Williams, Jerome. "El teatro de evangelización en México durante el siglo XVI: reseña histórico-literaria." (Spanish text). Diss. Yale U, 1980. 249p.