

Book Reviews

González Cajiao, Fernando. *Historia del teatro en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1986. 444 pp.

Fernando González Cajiao's *Historia del teatro en Colombia* is, far and away, the most important book in existence on Colombian theatre. It is, in fact, the first comprehensive history of that theatre ever attempted or, at least, ever published. Four preceding works of more limited scope do merit mention, nonetheless. José Vicente Ortega Ricaurte's *Historia crítica del teatro en Bogotá* appeared in 1927, but, as its title indicates, it is devoted primarily to activities in the capital, and is laden with personal reminiscences and second-hand information that is not always trustworthy. In 1978 Reyes and Watson published *Materiales para una historia del teatro en Colombia*. This volume, though extremely useful, is comprised mainly of a collection of previously published articles and essays, and several thitherto unpublished but historically interesting plays. Two other studies have appeared in the past few years, Gonzalo Arcila's *Nuevo teatro en Colombia* in 1983, and *El teatro colombiano*, in 1985. The latter work is a volume containing essays on various aspects of Colombian theatre by Misael Vargas Bustamente, Carlos José Reyes, Giorgio Antei, and Juan Monsalve. Arcila's study, meanwhile, begins with a commentary on the Festival Internacional de Teatro de 1957 in Bogotá and stresses various political, ideological and cultural implications of theatre and theatrical activity in Colombia over a twenty-five year period. In addition to these four works, Héctor Orjuela's excellent *Bibliografía del teatro colombiano* is a must for any listing of source works on Colombian theatre.

González Cajiao's *Historia del teatro en Colombia* is, as mentioned at the outset, an extensive and comprehensive history of theatre in Colombia from the Muisca rituals and pageants of pre-Colombian times to 1985. Each of the book's eleven chapters treats a definable generation or movement, and is followed by a list of authors and works mentioned therein. The last three chapters are particularly valuable because, in dealing with the theatre of the past forty years,

much of what is said is based on first-hand information or original compilation, and is not available in written form anywhere else.

Chapter IX, "De nuevo resurgir: el teatro experimental," treats the development of theatre from the early forties to the mid-sixties, including the beginnings of national festivals, and the rise of such writers as Enrique Buenaventura and Gustavo Andrade Rivera, and director-authors such as Fausto Cabrera, Santiago García and Carlos José Reyes. Chapter X, "Los grupos en busca de sede propia," discusses groups and major productions of the sixties and seventies, with special emphasis on entities such as Cali's TEC (Teatro Experimental de Cali), Bogotá's Casa de la Cultura, Teatro la Mama, and TPB (Teatro Popular de Bogotá), and Medellín's Teatro Escuela. Chapter XI, "El teatro de hoy en Colombia," deals primarily with groups, works and authors from the mid-seventies to the present. Enrique Buenaventura and his TEC continue their prominence, but there is also the rise of such groups as Teatro de la Candelaria under the guidance of Santiago García, Teatro Nacional with Fanny Mickey, Teatro el Local with Miguel Torres, and Teatro Libre with Ricardo Camacho. New national plays such as Santiago García's *Guadalupe, años sin cuenta* (1974), Buenaventura's *Historia de una bala de plata* (1979) and Jairo Aníbal Niño's *La Madriguera* (1980) are discussed, and the chapter ends with the assertion that Colombian theatre in the twentieth century, though frequently given scant critical attention, has been multifaceted and, in its own way, extraordinary.

González Cajiao's volume also profits significantly from extensive documentation of critical and historical sources, from detailed commentary on and descriptions of numerous plays and playwrights from all periods, from an impressive assortment of photographs and illustrations relating to the history of the theatre, from a thorough index of references to playwrights and critical authors as well as to theatres and theatrical companies and organizations, and, perhaps most importantly, from a series of "overview" commentaries that effectively elucidates the development of theatre in Colombia.

If there should be a second edition of *Historia del teatro en Colombia*, one might hope for more critical commentary on strengths and weaknesses of individual plays and writers, and more space devoted to placing them in an international context. For the present, however, González Cajiao has done an excellent job of putting together this pioneering history, and it will doubtless be the cornerstone for all future studies of the genre in Colombia.

Leon F. Lyday
Penn State University

Payró, Roberto J. *El casamiento de Laucha (Y en adaptación teatral de T. F. Stilman y O. Pelletieri)*. Buenos Aires: Editorial Abril, 1986. 173 pp.

Fundador del Partido Socialista argentino en 1896, periodista incisivo, escritor prolífico y militante político, Roberto J. Payró (1867-1928) es recordado por un brillante núcleo de narraciones suyas que contribuyeron a fundar, a principios del siglo veinte, la tradición del realismo argentino moderno. Anclados en la herencia costumbrista, muchas veces en pugna con el naturalismo de moda por esos años, tres libros suyos crearon un espacio de escritura testimonial y crítica que no se dejó ahogar por las exigencias de lo circunstancial ni por las tentaciones de la política menuda: es su ciclo "picaresco," con la novela *El casamiento de Laucha* (1906), los cuentos de *Pago Chico* (1908) y la novela *Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira* (1910). Una gran capacidad de trabajo y un fuerte talento literario le permitieron dedicarse a la literatura a pesar de la pesada carga del oficio periodístico (tema que trató bellamente en uno de los relatos más conmovedores de su colección *Violines y toneles*, de 1908). Además de su excelente narrativa picaresco-costumbrista escribió novela histórica (*El falso Inca*, 1905; *El capitán Vergara*, 1925; *El mar dulce*, 1927), y teatro, género que cultivó desde fecha muy temprana y con gran aceptación de sus contemporáneos (hoy, sólo una parte de sus dieciséis obras dramáticas merecen ser recordadas: *Canción trágica*, 1902; *Sobre las ruinas*, 1904; *Marco Severi*, 1905; *El triunfo de los otros*, 1907; *Vivir quiero conmigo*, 1923; *Mientraiga*, 1924; *Fuego en el rastrojo*, 1925; *Alegría*, 1928).

Payró desarrolla su producción dramática durante la llamada "época de oro" del teatro argentino y rioplatense, entre las obras fundamentales de Florencio Sánchez (como *M'hijo el doctor*, 1903; *La gringa*, 1904; *Barranca abajo*, 1905) y los "grotescos" de Armando Discépolo (*Mateo*, 1923; *Stéfano*, 1928; *Relojero*, 1934). Visto desde esta perspectiva, el teatro de Payró sigue la trayectoria general de la escena argentina de esos años, desde el tema de la decadencia, infortunio y transición forzosa de la realidad campesina, tratado para un auditorio urbano (como en *Sobre las ruinas*), al teatro de ideas y de tesis (como en la sarmientina *Canción trágica* o en *Marco Severi*, que denuncia la injusta ley 4144 "de extradición"), y al filosofismo y a la propensión simbólico-psicológica (en *El triunfo de los otros* o en *Vivir quiero conmigo*) que en años posteriores hará célebre a Samuel Eichelbaum (con *El gato y su selva*, 1936, o *Pájaros de barro*, 1940).

Publicada en 1906, *El casamiento de Laucha* relata hechos que se retrotraen en el tiempo a unos quince años atrás, hacia comienzos de la década del noventa. No es casual que Payró haya elegido los años

de la presidencia de Juárez Celman para el presente de la narración: a un tiempo de crisis política y económica, de especulación y desmoronamiento social, de oportunismo y frustración, corresponde esta historia de antihéroe que engaña, dilapida los bienes de una incauta, comete un sinnúmero de actos innobles, y nunca es castigado. La preocupación ético-política que recorre toda la obra de Payró puede haberle dictado esa condena moral de la sociedad argentina de fines del siglo diecinueve; también su percepción de que tales males, no caducados, acechaban todavía.

Esto último explica asimismo que la novela haya sido teatralizada tres veces y llevada una vez al cinematógrafo. En cada ocasión, en coincidencia con épocas de distinto grado de crisis social, económica y/o política de la sociedad argentina, como si los adaptadores percibieran en la novela la ejemplaridad de un texto alusivo arquetípico, internalizado en la cultura propia: el dramaturgo Enrique García Velloso en 1917; el escritor Raúl Larra en 1954; el cineasta Enrique Dawi en 1971 (y, como película, en 1977), todos ellos adaptaron con diferente fortuna y calidad la novela.

Tulio F. Stilman y Osvaldo Pelletieri realizaron una tercera teatralización en 1982, y es ésta la que integra el volumen aquí reseñado, junto con el texto original de la novela. Esta adaptación resultó en un texto dramático más moderno que los de las adaptaciones anteriores, demasiado ceñidas a la imprenta costumbrista original. Stilman y Pelletieri (también director de la obra) redujeron la multitud de ambientes a sólo tres, y la veintena de personajes menores a un coro comentador de la acción; reforzaron los gérmenes de lo grotesco (acentuando por ejemplo el lado cómico de Carolina, la italiana engañada); inscribieron un tono de sainete al recalcar elementos propios del género (gauchos y extranjeros acriollados, lengua *cocoliche*, peleas, borracheras, baile, canto); y hasta agregaron un personaje (el retrato del difunto marido de Carolina) que recuerda al célebre difunto de *Doña Flor y sus dos maridos*, de Jorge Amado. El corolario es un texto que sin perder el sentido básico del original narrativo logra mantener su característica dramática en todo momento, con un aire de modernidad y un ritmo escénico que lo hacen válido para la escena contemporánea.

El volumen cuenta con un útil estudio preliminar, notas y vocabulario debidos a Pelletieri, una bibliografía sumaria y una cronología de Payró. El texto de la novela sigue el de la quinta edición, de Losada (1940, y sucesivas reimpressiones), cotejado, según se declara, con la primera de 1906 y la tercera, de 1927. Es de lamentar que no se hayan explicado en el volumen las variantes encontradas, ni por qué motivo no fueron consultadas para esta edición la segunda, de 1920, y la cuarta, sin fecha conocida. El volumen, con todo, posee un gran

valor para el estudioso del teatro hispanoamericano pues le presenta ambos textos, el narrativo y el dramático, en un libro pulcramente impreso y sin erratas de envergadura.

Andrés Avellaneda
University of Florida

Eidelberg, Nora. *Teatro experimental hispanoamericano 1960-1980. La realidad social como manipulación*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literatures, 1985. 221 pp.

Es indudable que en los últimos años los estudios sobre teatro hispanoamericano han progresado de una manera considerable. Los enfoques meramente temáticos, "estilísticos" o biográficos van cediendo terreno frente a la necesidad imperiosa que tiene la crítica más reciente de establecer bases metodológicas que fundamenten un análisis a la vez más profundo y sistemático. Este libro de Nora Eidelberg es prueba de ello y constituye un aporte de gran importancia, pese a las objeciones que plantearé más adelante.

El primer capítulo del libro equivale a una introducción teórica y como tal resulta de gran utilidad. No llega su autora a plantear una teoría propia, lo cual tampoco es su intención; lo positivo de este capítulo es la claridad con que establece los procedimientos metodológicos a seguir. Es también un factor importante su decisión de basar su análisis exclusivamente en los textos dramáticos, sin incurrir en las vaguedades e inexactitudes de trabajos previos donde no se ha logrado distinguir la diferencia que hay entre ellos y los textos de la representación, ni se ha comprendido las relaciones intertextuales que abarcan ambos niveles. Los elementos de semiótica que apoyan este estudio se integran a los socio-históricos de manera efectiva, lo cual permite que el análisis de cada obra sea objetivo, tanto en su dimensión intrínseca como extrínseca. Lo más importante de este libro es que Nora Eidelberg (1) sabe escoger de todos estos postulados teóricos los elementos esenciales que apoyarán su análisis y (2) tiene una claridad metodológica indiscutible, lo cual nos hace esperar con muchísimo interés sus próximos estudios.

No obstante, el libro tiene sus limitaciones. Si el análisis particular de cada texto resulta ser en la mayoría de los casos ampliamente logrado, la clasificación del teatro hispanoamericano en tres categorías fundamentales--lo lúdico, lo didáctico y lo popular--no resulta del todo exacto y convincente. Menos aun su agrupación bajo el rótulo de teatro experimental, término que a estas alturas resulta inaceptable. Dada la visión caótica que nuestros estudios diacrónicos

nos han ofrecido hasta el momento, resulta comprensible la necesidad que tiene Nora Eidelberg de establecer un criterio científico para clasificar las diversas tendencias del teatro hispanoamericano. En este sentido, pese a no estar convencido de sus resultados, debo reconocer que la perspectiva analítica que la lleva a tales enmarcaciones supera el esfuerzo de otros críticos que intentaron lo mismo con anterioridad.

La imprecisión mayor radica en el segundo capítulo sobre el teatro lúdico. La autora comete el error de basar su teoría sobre el juego en *Homo Ludens* de Johann Huizinga, cuyos estudios han sido ya bastante superados en las últimas décadas. Sus conceptos de tiempo y espacio son demasiados amplios y discutibles; no nos sirven para distinguir si un texto dramático es o no lúdico. Siguiendo fielmente a Huizinga, podríamos concluir que todo teatro es por definición lúdico, incluyendo al realista tradicional. Como consecuencia de esto, Nora Eidelberg cae en vaguedades que no corresponden a la objetividad de su libro. No resulta convincente, por ejemplo, que el texto anule la función poética y el juego interior que éste expresa en *Corazón de tango*, de Juan Carlos Ghiano. Me parece además una afirmación demasiado limitada el que el tango de los treinta y el grotesco criollo argentino queden anulados en dicho texto. Por el contrario, de tal oposición surgen nuevos niveles textuales, los cuales habría sido necesario analizar.

Otro factor que impide el logro de este capítulo reside en la elección de las obras analizadas: no dan en conjunto una visión clara e íntegra de la tendencia lúdica y ninguna de ellas tiene la calidad ni es lo suficientemente significativa como para ocupar una sección tan importante del libro.

Esta misma arbitrariedad perjudica el capítulo cuarto y final, donde se incluyen obras que simplemente no merecían ser incluidas en un estudio como éste (*Ayayema* o *El día que me quieras*). En consecuencia, no queda claro en qué consiste el llamado "teatro popular," menos aun cuando se incluye una obra como *El eterno femenino* que evidentemente no lo es. La excesiva heterogeneidad del material de análisis impide el logro de la conclusión objetiva y fundamentada.

El tercer capítulo sobre el teatro didáctico resulta, en cambio, excelente; es el más inteligente y acabado que se haya publicado hasta el momento sobre el tema. La objetividad de su enfoque y la perfecta integración de los niveles textuales y contextuales de su análisis son las claves del éxito de este capítulo, además de la apreciable cantidad de información que se utiliza, siempre al servicio del análisis.

Pese a las limitaciones señaladas, este libro de Nora Eidelberg constituye un aporte de vital importancia, sobre todo en lo que se refiere a su metodología de análisis del texto dramático y su relación con el contexto. Por lo tanto es un estudio que no puede ser

ignorado en ningún estudio serio y sistemático sobre el teatro hispanoamericano contemporáneo.

Enrique A. Giordano
University of Cincinnati

Podestá, Guido. *César Vallejo: su estética teatral*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies & Literature, 1985. 313 pp.

In his prologue to this ambitious yet valuable study of César Vallejo's work in theatre (criticism, theory, production), Antonio Cornejo Polar states that the book compensates for the erroneous information and incorrect or omitted editions of Vallejo's plays contained in the two-volume *Teatro completo*, published by the Catholic University in Lima in 1979. Originally a doctoral thesis completed at the University of San Marcos in 1981, Podestá's book brings to light the origin and authenticity of certain documents and includes an appendix that contains the complete and correct editions of various plays and essays on drama theory by Vallejo that easily provide the basis for a definitive anthology of his works and theoretical writings produced between 1924-1937. Vallejo scholars in general also will find Podestá's bibliography useful for future research.

The eight chapters included in this study attempt to deal with the relationships among Vallejo's critical ideas on theatre, the political function of drama, a new drama aesthetic (drama as dream) that Vallejo had begun to develop, as well as the significance of Vallejo's lesser known and, in some cases, incomplete plays. Indeed, Podestá faces a monumental task; hence, his thumbnail sketch of European drama tendencies during Vallejo's time in Europe outlined in chapter 1 and his laconic analysis of Vallejo's plays in chapters 4 through 6 may leave the reader who is unfamiliar with drama history or the works of Vallejo on thin ice. Nevertheless, Podestá convincingly works from Vallejo's newspaper commentaries of the early 1920's and later writings, such as *El arte y la revolución* and "Notas sobre una nueva estética teatral," in order to show how Vallejo sought alternatives to conventional bourgeois theatre by combining ideas of the Russian constructivists, North American and Russian film, and avant-garde magazines.

Although in some places Podestá's hurried analysis of Vallejo's plays may seem like an endless string of disconnected comments, he does limit his focus to characterization, scenography, language, and dialogue. In this way, he correctly shows how Vallejo used his own plays to work out the opposition between realism and fantasy,

verisimilitude and farce, theatrical truth and real truth, psychological drama and drama of action, dialogue and monologue, proletarian art and bourgeois art, European audiences and Peruvian or Latin American audiences, and so on. Cornejo Polar suggests that Vallejo never managed to identify the audience to whom his plays were directed; Podestá, however, states that Vallejo's new drama aesthetic was part of a transnational process directed at European audiences. Nevertheless, these conflicting forces in playwriting led Vallejo to conclude that the production of art is "una auténtica operación de alquimia, una transmutación." Thus, drama is like a dream in which spontaneity plays a major structuring role. In this way, then, Podestá's book convincingly recreates Vallejo's chronological literary trajectory from critic to playwright and, finally, to theoretician.

Podestá's book covers Vallejo's entire corpus, from the one-act tragedy entitled *La Mort* (1930?, French) to three-act plays such as *Colacho Hermanos* (1934) and the outline of a film script entitled *Presidentes de América* (1934). In the case of *Colacho Hermanos*, as in other plays, controversy surrounds the different versions of the play that exist today--the original, the one in *Teatro Completo*, and the one contained in Podestá's book. Due to the fact that there are several versions of *Moscú contra Moscú* (1930-32), confusion exists as to the original or definitive text. Is it part of the prologue to *Entre las dos orillas corre el río*, a separate, and independent text, or actually the beginnings of *La Mort*? Podestá's archeological diggings into the truth of the matter are a serious attempt to set the record straight for future research on Vallejo's theatre.

While Vallejo goes beyond conventional bourgeois theatre to create works that reveal deep social ills in several of his plays, he also wrote an outline to a farce entitled *Dressing-Room* (1932-1937). The play's prologue and four acts uniquely combine intertextual material from the circus, the cabaret, magazines, cartoons, and photographs. Equally intriguing is the backdrop to the main action of the play: silent movies à la Charlie Chaplin. Podestá believes that this highly experimental play reflects Vallejo's aesthetic ideas found in "Notas sobre una nueva estética teatral." The author's 40-point conclusion confirms the book's hypothesis that the significance of César Vallejo's work in theatre can only be appreciated when his plays and his drama criticism and theory are understood as complementary forces acting upon each other in ways that present his work in drama, like *Trilce* in poetry, as experimental, revolutionary, and dynamic.

Dick Gerdes
University of New Mexico

Bravo Elizondo, Pedro. *La dramaturgia de Egon Wolff*. Chile: Editorial Nascimento, 1985. 134 pp.

En este volumen, Elizondo selecciona ocho estudios que han aparecido en diversas revistas desde 1971 hasta 1984 y que ofrecen una variada gama de acercamientos que refleja la subjetividad de sus autores. En esta diversidad radica, precisamente, el principal atractivo de estas colecciones de estudios que, gracias a la buena ocurrencia y criterio del editor, ofrecen simultáneas entradas a la obra total de un autor y nos permiten conocer los demonios que asedian tanto a autor como a críticos.

Del primer texto, una entrevista a Wolff que Rafael Otano absorbe en su propia escritura, se vislumbra una especie de poética de Wolff, para quien "La creación elimina, pule turbulencias interiores. Obliga al poeta a reencontrar su cordón umbilical, la columna vertebral de su espíritu. Entonces surge el sentimiento de la totalidad, de la armonía plena de las cosas. Es un gozo enorme, divino. Precisamente veo y siento que esto es Dios: la paz en la armonía, el encuentro en la totalidad" (16).

Las obras de Wolff son constantes viajes hacia esa interioridad del ser humano, para descubrir sus zonas ocultas y los mecanismos represivos que lo alejan de sus frescas fuentes primordiales y que lo secan en el egoísmo y el desamor a que lo ha arrastrado el orden social burgués. El crítico Hernán Vidal sostiene que hay en Wolff, fiel seguidor de Maritain, una "iluminación moral" (63) con que intenta producir en el receptor un "choque emocional que rescate su perdida sensibilidad compasiva, restaurando en los hombres su connatural tendencia hacia Dios, que se vierte en caridad para el prójimo" (64). Este espíritu moralizador es remarcado también por Peter Roster quien, incluyendo algunas de las últimas obras de Wolff (*José y Espejismos*) afirma que el dramaturgo "en el fondo es un moralizador embebido en un humanismo de estirpe católica" (102).

"El espacio en el teatro de Egon Wolff," sostiene Antonio Skármeta, se configura en forma ambigua, como resguardo y como opresión. Se trata de un espacio fluctuante e indeterminado de contornos difuminados en que se ata lo onírico con lo real, un espacio aparentemente exterior que no es sino reflejo de nuestra propia consciencia. Este aspecto es ampliamente desarrollado por Leon F. Lyday, quien en su convincente ensayo ve *Los invasores* como un conjunto de sueños circulares que envuelven la obra entera. Con acierto, Skármeta distingue el motivo de "la invasión" como elemento estructurante de las obras de Wolff. Especialmente en el análisis de *Kindergarten*, obra todavía no publicada al escribir Skármeta su ensayo, Margaret Sayers Peden reitera lo mismo cuando observa "con qué frecuencia sus obras

se basan en la amenaza de 'lo de afuera' contra 'lo de adentro'" (88).

Una rápida pero atenta mirada a toda la obra de Wolff lleva a Juan Andrés Piña a distinguir dos etapas en la producción del autor. La primera culmina con *Flores de papel* (1970), obra en que el amor, "como aceptación total y definitiva cierra el ciclo temático del autor"; (111) la otra etapa empieza con *Kindergarten* (1977), en que "los protagonistas son sólo mostrados en sus vidas marchitas, sin ofrecer ese tránsito de salvación" (111). Por otra parte, al estreno de *Espejismos* (1978), Piña advierte en Wolff un progreso y una vuelta atrás, una evolución hacia una "madurez formal," pero también una involución con un retorno a una "forma teatral clásica" (113). Lo señalado por Piña se confirma tanto en *José* como en *Alamos en la azotea* (1981). Tal regresión está, sin duda, íntimamente relacionada con el contexto histórico chileno. La entrevista a Wolff de Pedro Bravo Elizondo, con la que termina el libro, deja apreciar cómo el dramaturgo sigue aún asediado por los mismos demonios.

Esta colección, aunque breve, constituye una excelente introducción para los interesados en la dinámica promoción de dramaturgos chilenos de la llamada Generación del 50, como también para aquéllos que quieren estudiar más a fondo a una de las figuras más destacadas del teatro contemporáneo chileno.

Mario A. Rojas
Catholic University of America