

Book Reviews

Monreal, David. *Cellmates*. Dávila Flores, Olivia. *Qué, Cómo y Cuándo*. Irvine: Ediciones Teatrales de Gestos, 1987. 64 pp.

Cellmates y *Qué, Cómo y Cuándo* fueron las obras ganadoras en el Concurso Literario Chicano (1986-1987) patrocinado por el Departamento de Español y Portugués de la Universidad de California-Irvine, la Escuela de Humanidades y el Departamento de Estudios Chicanos de la misma universidad. La publicación de ambas obras en Ediciones Teatrales de Gestos está encabezada por una interesante introducción de María Herrera-Sobek en la cual hace referencia a la tradición teatral México-americana en el suroeste de los Estados Unidos. Esta tradición se hace presente en el teatro religioso colonial--todavía vivo en pequeños pueblos nuevomexicanos--y con un teatro de carácter profesional que comenzó a llegar durante los últimos decenios del siglo XIX. Junto a lo anterior, Herrera-Sobek hace resaltar la importancia que tuvo Luis Valdez y El Teatro Campesino a mediados de la década de 1960 al crear un teatro destinado a la protesta social.

Como se sabe, este tipo de teatro--que se propagó por todo el suroeste --fue definido como popular y "rasquachi" tónica que para muchos críticos debía ser primordial en el teatro que, de una manera u otra, debía dramatizar la realidad vivida por el chicano. Esta perspectiva junto a elementos que no viene al caso señalar aquí, son los que echamos de menos en *Cellmates* ya que no muestra un hito que permita identificarla como obra chicana. La realidad que presenta es totalmente ajena a la comunmente dramatizada en el corpus teatral chicano.

En *Cellmates* de David Monreal se dramatiza la historia de Ray Wilson caracterizado por el autor como un criminal peligroso. Esta caracterización a nivel del texto dramático será comprobada más adelante cuando se pone de manifiesto que la perversidad de Ray ha provocado el suicidio de Doreen, su compañera, y la muerte violenta de Lorraine la pequeña hija de ambos. Hasta la celda donde se encuentra Ray llega otro personaje de nombre Luke y que se delinea como la conciencia del primero en la medida en que se desarrolla la acción dramática. El diálogo entre ambos personajes se desenvuelve en una relación "torturador (Luke)/torturado (Ray)," deja notar la crueldad y la violencia de este último. Ante la tortura que le proporciona Luke, Ray va confesando la bajeza y el maltrato dado a su compañera y a su hija. El castigo

que recibe Ray alcanza su punto culminante en el momento en que es sodomizado por Luke. La obra termina con el irónico comentario de uno de los carceleros: "It's probably his conscience killing him" (46).

No cabe duda que la crueldad, marcada a un nivel patológico, es el tema central de *Cellmates*. Este elemento va aumentando en el espacio dramático en la medida en que, a través de la confesión, aumenta el interés por saber el terrible fin de los personajes--aludidos solamente--Doreen y Loraine. Con todo, habría que preguntarse por la dimensión moral que encierra el tratamiento de este tema en la obra ya que no se muestra la humanización esperada como ocurre con otras que dramatizan la misma conducta humana.

Qué, Cómo y Cuándo de Olivia Dávila Flores obtuvo el segundo premio en el certamen más arriba anotado. La obra dramatiza la historia de Chano y Kita, una pareja divorciada. Ella es una mujer independiente y con gran capacidad para tomar determinaciones. Él es un hombre débil que quiere una segunda oportunidad para volver a comenzar. Esta petición es negada firmemente por Kita a pesar del llanto y los ruegos de Chano. Al final de la obra no queda claro si los argumentos de la ex-esposa han logrado convencer a Chano de la imposibilidad de la re-uniión.

Como bien lo anota Herrera-Sobek en su introducción, el personaje femenino, aparte de estar muy bien delineado, difiere del estereotipo de la mujer en otras piezas teatrales chicanas. No cabe duda que el problema de la relación "hombre/mujer" está visto y analizado desde una perspectiva femenina que no trepida en mostrar la falsedad del estereotipo del hombre como fuerte y decidido. Lo anterior, que desde luego es un paso muy positivo en la dramaturgia chicana, ilumina nuevas realidades que deben ser incorporadas al espacio escénico.

La obra de Olivia Dávila Flores se acerca definitivamente a la realidad tradicional mostrada en el teatro chicano (¿o latino?). Esto por la ambientación ("A *barrio* between Nowhere and Somewhere"), el bilingüismo usado, los personajes ("Hispanic") y por la música que abre y cierra la acción dramática.

En síntesis, *Cellmates*--si es realmente una obra chicana en el sentido cabal del término--y *Qué, Cómo y Cuándo* son dos buenas piezas que se incorporan al nuevo rumbo inaugurado con *Zoot-Suit* (1978) y cuyos frutos se han dejado ver con *Una vez en un barrio de sueños* (Festival TENAZ, 1984), *I Don't Have to Show You No Stinking Badges* (1986) y *Amor de Hija* estrenada con gran éxito en el Centro Cultural Guadalupe en San Antonio en marzo de 1987.

Arturo C. Flores
Texas Christian University

Schmidhuber, Guillermo. *Por las tierras de Colón*. Barcelona: Salvat Editores, Colección Letras de Oro, 1987. 66pp.

At first glance, *Por las tierras de Colón* appears to be a dichotomous work, juxtaposing those alleged adversaries--Life and Art, man and woman, "pure" and "engaged" literature--that have so serviceably provided material for countless plays and critical essays on theater. Indeed, this edition of *Colón* includes a perceptive introduction by Osvaldo Obregón, in which the reader is alerted to the presence of two dominant themes in the play: "la confrontación teatro/vida y la relación conflictual de la pareja de actores [personajes]: Estela Fabremont e Ignacio Montarsol"(9). Initial observation bears out Obregón's remarks, for Schmidhuber deftly guides the reader from the individual-personal conflict (the struggle for dominance between the two actor-protagonists) to the political-artistic controversy (Fabremont's insistence on carrying out her Colombian *estreno* of Tamayo y Baus's *Un drama nuevo* despite the immediate, surrounding turmoil of the 1948 Bogotazo). Obregón also notes the obvious metatheatricality of this play. As in previous works, Schmidhuber once again deliberately emphasizes the self-referential element by placing the action in a theater and by having his actor-characters slip almost imperceptibly from one plane of reality to another. The fact that the play to be performed is *Un drama nuevo*, itself a metatheatrical piece, is still another indication of Schmidhuber's ability to achieve remarkable artistic density in a relatively short play.

As Obregón suggests, the play is "about" Life and Art, with the latter apparently relegated to secondary importance. This position is symbolically depicted when the Actors and the Director, famished and trapped in the besieged theater, appease their hunger by preparing *carne asada* over a fire fueled by the burning script of *Un drama nuevo*. At the same time, *Colón* is also a play about a male-female relationship whose partners alternately assume dominant and submissive roles. This is evident in Estela and Ignacio's incessant verbal sparring and the elaborate point system they invent to calculate wins and losses.

Yet, more significant than the conflict of opposing values or the Pirandellian convolutions the play presents, is an over-riding emphasis on unity and reconciliation. The very first scene, in which the disorder of the abandoned theater is an extension of the chaos prevailing outside ("como si ahí se guardara toda la basura de la escenografía del mundo"), indicates the elimination of barriers between the two domains. The composite personalities of the protagonists (according to Schmidhuber, each is an amalgam of several recognizable Mexican theater luminaries) reflect the unitive nature of the play as a whole, as well as the playwright's belief in the inseparability of the representational and the real. Interpersonal harmony is underscored when the two warring protagonists achieve an uneasy truce at the play's conclusion, as Ignacio and Estela decide to remain together although they may no longer love one another.

On yet another level, the play can be seen as a lament for Latin America, a plea for coexistence and an end to divisiveness of all kinds. Schmidhuber translates Bolívar's vision of a unified Latin America into theatrical terms: Fabremont finally realizes that her grand tour of the Latin American republics must fail, because the suffering of even one member (i.e., Colombia) becomes a communal agony which all must share. In his prefatory note, the author acknowledges this appeal for unity as the foundation of his theatrical focus, and looks forward to "ese día increíble en que puedan olvidarse de las fronteras que nos dividen y nos disminuyen, y de los vanos coloquialismos que nos separan."

Por las tierras de Colón received the Golden Letters (Letras de Oro) Award for the best play of 1987, sponsored by the University of Miami and the American Express Company.

Andrea G. Labinger
University of La Verne

Rizk, Beatriz J. *El Nuevo Teatro latinoamericano: una lectura histórica*.
 Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1987.
 143 pp.

La mayor parte de los estudios existentes sobre el Nuevo Teatro latinoamericano corresponde a artículos que se encuentran diseminados en revistas o periódicos, o a disertaciones inéditas que ponen de presente la necesidad de intentar una aproximación seria y coherente al tema. La oportuna aparición del libro de Beatriz Rizk responde, entonces, a la urgencia de contar con estudios que contribuyan a recoger, documentar y transmitir el material existente sobre el Nuevo Teatro en Latinoamérica y que propongan perspectivas de análisis sobre sus autores, obras, montajes, técnicas, tendencias, con base en un sólido conocimiento de su contexto socio-cultural y de la teoría dramática.

Como lo indica el subtítulo, el enfoque de Rizk es primordialmente histórico, según lo reflejan las tres partes en que está dividido el libro: (1) el Nuevo Teatro latinoamericano: surgimiento y desarrollo; (2) la creación colectiva; (3) los antecedentes del Nuevo Teatro en la América Latina. Mientras que las dos primeras partes están relacionadas con lo que Rizk denomina el aspecto sincrónico del movimiento, la última trata de "explorar su relación dialéctica con la historia para ir desentrañando las bases que lo cimentaron y las coordenadas históricas que permitieron su aparición"(81). la primera parte es la más extensa y cubre los aspectos relacionados con la definición del término "Nuevo Teatro," su ubicación en el contexto social, económico y político, los rasgos formales y de contenido que lo caracterizan,

y los elementos integrantes de la estructura, el montaje y la técnica de las obras. La sección dedicada a la creación colectiva--la más breve de las tres--hace resaltar la importancia del modelo de estructura socialista para abolir la jerarquización en esta nueva concepción de la labor teatral, señala la aparición de los diversos grupos y montajes que se ubican dentro de esta modalidad y finalmente examina las etapas inherentes en la metodología de la creación colectiva. La última sección del libro tiene como base el principio de la clasificación generacional de José Juan Arrom, modificada por Gerardo Luzuriga, y se detiene en cuatro generaciones: la de los románticos e iniciadores del modernismo, la realista, la vanguardista, y la del Nuevo Teatro, dentro de la cual se presta atención especial al teatro colombiano. Vale la pena destacar en esta tercera sección las alusiones a los contextos literario, social, político e histórico y a su impacto en el desarrollo del teatro en Latinoamérica.

Salta a la vista que cada una de las secciones representa en sí misma un proyecto de considerable envergadura. El aporte más significativo del libro radica en su abundante y cuidadosa documentación. Las extensas notas de pie de página con que concluye cada sección evidencian una meticulosa labor investigadora y sacan a la luz valiosas fuentes de consulta para el estudioso del teatro latinoamericano. Aunque no pretende ser exhaustiva, la breve lista de autores y obras que se encuentra al final del libro contribuye a complementar las referencias bibliográficas de las secciones precedentes y a reforzar la base documental del material incluido. En este sentido sólo es de lamentar que las muchas voces citadas por la autora releguen su propia voz y perspectiva a un plano secundario.

La debilidad de la aproximación de Rizk radica en el carácter general de las observaciones hechas, que no se exploran o ilustran a través del examen de obras específicas. Dicho estudio queda postergado para futuros análisis. Aunque la tendencia a generalizar satisface la necesidad de contar con una perspectiva global sobre el fenómeno del Nuevo Teatro en Latinoamérica, su aplicabilidad a los aspectos teóricos examinados por Rizk es cuestionable. Su definición de "Nuevo Teatro" es particularmente problemática: "ese movimiento teatral que surge al finalizar la década de los 50, extendiéndose paulatinamente por todo el continente latinoamericano hasta llegar a las comunidades hispanoamericanas en Estados Unidos" (13). Tal definición permite aplicar el término a un gran número de autores, obras y grupos cuya práctica teatral sería difícil cobijar bajo un mismo rótulo. Rizk justifica su aproximación aduciendo que "el concepto de Nuevo Teatro partió básicamente de una concreción de determinados contenidos históricos y sociales y como tal ha englobado por igual formas desarrolladas por el teatro histórico, el político, el agitacional, el épico, el dialéctico y el documental, entre otros." (31) Algunos de esos "otros," mencionados posteriormente, corresponden al "teatro coyuntural," "teatro no-coyuntural," de "desconscientización," de "integración," de "propaganda dialéctico," "popular." Tal abundancia de calificativos es fuente

de confusión para el lector que no puede menos que darse cuenta de la maraña terminológica asociada con el Nuevo Teatro y pasar a cuestionar la gran amplitud de la definición propuesta por Rizk. Dado que "no son todos los que están, ni están todos los que son," la presente aproximación deja el camino abierto para re-examinar y refinar el concepto de Nuevo Teatro e intentar establecer una relación clarificadora entre las múltiples formas mencionadas.

A pesar de estas salvedades el presente estudio de Beatriz Rizk constituye un paso significativo en la investigación del Nuevo Teatro al ofrecer una visión global del desarrollo de esta modalidad dramática en Latinoamérica y al proporcionar una excelente base documental de gran utilidad para futuros investigadores. El material incluido por Rizk indudablemente informa al lector sobre el tema propuesto y también lo estimula para que prosiga en la propia indagación de los puntos aún no resueltos.

C. Lucía Garavito
Kansas State University

Sieveking, Alejandro, *The Praying Mantis and Other Plays*. Trans. Charles Philip Thomas. Oshkosh, WI: GMW Publications, 1986. 272 pp.

When 70-odd playwrights, actors and directors were given death threats in late 1987 in Pinochet's Chile no one could guarantee the safety of any artistic activity there. In fact, the very nature and scope of one of Latin America's most sophisticated and long-standing theatre traditions has been very hard to follow in the post-Allende years. Students and scholars interested in the Chilean theatre have had to contend in the last two decades with a very impermanent and unclear picture. The case of Alejandro Sieveking is one that, at least, can shed some light on this situation. Like Sergio Vodanovic (who returned to Chile much earlier from voluntary exile in Colombia), Sieveking chose to leave the country right after the coup and stayed outside for nearly a decade. Fortunately, he was able to transplant his theatre company, Teatro del Angel, to Costa Rica, where he continued his artistic career until his return to Chile in 1984. An established dramatist whose earlier work includes so-called "classics" of the Chilean theatre, (*Animas de día claro*, *Parecido a la felicidad*, *La remolienda*), Sieveking was able to maintain a high level of successful creativity even while working outside Chile. His award-winning *Pequeños animales abatidos* (Premio Casa de las Américas, 1975), his *La comadre Lola*, the hit of the 1985 season in Chile, and three other plays he wrote since his departure from Chile attest to his ability to overcome the limitations imposed by an extended sojourn in exile. His place in the history

of contemporary Chilean theatre, however, becomes unclear upon his re-entry into the current theatrical scene. Like Vodanovic, who has been significantly absent from the Chilean stage since his return from Colombia, Sieveking has given his best energies to film and, especially, to television. Only time will tell if this move has been a form of temporary self-censorship or simply a necessary professional adjustment mandated by current circumstances.

In *The Praying Mantis and Other Plays* Charles Philip Thomas provides a very good sample of Sieveking's earlier and more recent work. From a corpus of over thirty-three successfully produced plays he selects five, which he arranges in semi-chronological order, preceded by a preface and an interview with the dramatist. With the exception of *Small Game Hunt* (*Pequeños animales abatidos*), which deals with the events leading up to the coup in 1973, all these plays are decidedly universal in setting and thematic concern; a necessary distinction since several of Sieveking's important, earlier plays deal with local interest and folklore themes. *The Praying Mantis* (*La mantis religiosa*), the title play, is a gothic tale of three lonely and unhappy sisters who fight over the attention of an unsuspecting suitor. Like several Chilean plays of the 1960's, it also suggests the us-against-them rivalry that existed between the social classes at the time. *Small Game Hunt* synthesizes the hopes and fears of the Chilean middle class during the months before the military coup. *Everything Will Go-Went-And Is Going To Hell* (*Todo se irá-se fue-se va al diablo*) is just one more Chilean play about human relations. A love triangle, an aging novelist, class rivalry and even a crime of passion do little to redeem an otherwise very cumbersome plot. *The Ragged Rascals Ran* (*Tres tristes tigres*), on the other hand, is a far more interesting psychological play that deals with more plausible human concerns such as failure, dependence and subordination. It is, clearly, the most universal and the least dated of the entire collection.

The quality of the translations is uniformly good. Typing errors and mistaken translations do occur but they are few and far between. The collection could have been improved with dates of publication, performance, previous English translation (*The Praying Mantis* appeared in *Modern International Drama*, 17/1 (Fall, 1983): 7-35), or with a more comprehensive description of Sieveking's artistic career and his role in Chile theatre movement. Mr. Thomas should be commended for making Sieveking's work available, albeit through non-commercial means, to English-speaking readers. American audiences, normally unexcited by slightly political, ethnic or local-interest drama, are likely to be interested in plays such as those included in this collection.

Ramón Layera
Miami University
Oxford, Ohio

Morton, Carlos. *The Many Deaths of Danny Rosales*. Houston: Arte Público Press, 1983. 128 pp.

Carlos Morton has been writing plays since the early seventies. Nonetheless, it was not until 1983 that his first published collection, brought together under the title *The Many Deaths of Danny Rosales*, appeared. Despite the lag in publication, Morton was gaining recognition prior to 1983 through the staging of his bilingual plays in Texas, California and the East Coast.

There are four plays in the collection. "The Many Deaths of Danny Rosales" and "Rancho Hollywood: A Hollywood Dream" are two-act plays. "Los Dorados" and "El Jardín" each consists of one act. Leaving aside "The Many Deaths of Danny Rosales," the remaining three plays can be considered a dramatic trypic, for in each similar concerns and techniques channel Morton's creative energy. In all three of these plays, Morton uses humor, irony, and satire to revise history and to deconstruct myths.

In "El Jardín" the myth of the Garden of Eden serves as a framing device which allows Morton to call attention to the human (read, Chicano) condition after the Fall. The play encompasses three distinct times and four spaces. The first scene occurs in Eden, though the actual transgression occurs in Tenochtitlan where a cocky, curious, and rebellious Eva picks a nopal rather than the proverbial apple with which she tempts a conservative and obsequious (vis-à-vis God) Adam. The second scene takes place on a Carribean Island where Columbus comes into contact with a Taino for the first time; and the last, in a middle-class neighborhood in Chicago. Adam and Eve are now assimilated Mexican-Americans who gradually discover their true identity through affiliation with the Chicano Movement.

"Los Dorados" focusses on two distinct historical periods only to demonstrate that history indeed repeats itself. In this case, Conquest (of Native Americans by Spaniards; of Californios by Yankees) is the theme. Amazons and the Gold Rush provide mythic underpinnings, and, as in "Rancho Hollywood," the participation of Native American and Black characters broadens the political base of the play.

In "Rancho Hollywood," we find, once again, the confluence of history and myth. The added ingredient here is parody, as Hollywood Westerns become the object of Morton's rollicking satire. In this (celluloid) play within the play, the producer loses control of his Pirandellian characters as the latter attempt to set the record straight regarding the non-Hollywood version--that is, the version of the vanquished--of California history. In the end, however, the younger generation abandons whatever political consciousness it seemed to have gained in the second act as it is co-opted by the great mythmaking machine.

Sparse on stage directions or character development, Morton conveys all through stock characters and stereotypes who belong to one of two camps: the dominant or the subordinate. These, however, can change positions in the

blink of an eye, for the sudden metamorphoses of characters, achieved through costume, prop, and dialect switching is a constant in Morton's work. This strategy allows him to highlight the similarities in events occurring in different historical periods. The audience is left with the notion that the historical process is indeed a spiral one, and that if a moving force behind human action is the quest for freedom, it is set in motion by the concomitant desire for power.

"The Many Deaths of Danny Rosales" signals a new direction for Morton. Gone are the humor and satire, and in their place we find the serious treatment of a serious theme: police brutality and the collusion of the judicial system in its propagation. With this play Morton makes a contribution to the classic courtroom scenes of Chicano literature (*Gregorio Cortez*, *Zoot Suit* come to mind) which pit the have-nots against the haves and their hegemonic structures. The difference here is that it is not the underdog but, rather, the policeman who is on trial. Nonetheless it is obvious, from the beginning, that the whole thing is a futile exercise, that the guilty will be found innocent, and that the victim will be indicted, despite the fact that he is dead. The interest in this play lies in Morton's treatment of the quest for truth and justice. As each character testifies, corresponding actions are re-enacted as flashbacks. The murder scene is thus replayed several times, but each replay offers a variation. This repetition has a distancing effect which, in the end, allows the audience to generalize the particular event, thereby realizing that many are the Danny Morales who are victims of police brutality. That those committed to the interests of the power structure are set free while those at the margins of society do not receive due process is highlighted in the final scene in which two young women (the policeman's daughter and Danny's wife) take turns commenting: the white woman on her future, the Chicana on the many deaths of Danny Rosales. Implicit in the testimony of the latter is the fact that she and those of her background do not have a future.

"The Many Deaths of Danny Rosales" is without doubt the most polished play in the collection in terms of both dramatic techniques and development. All four plays, however, reveal Morton's commitment to the deconstruction of discourses of domination and are an important addition to the growing corpus of Chicano drama.

Erlinda Gonzales-Berry
University of New Mexico

Felipe, Carlos. *Teatro*. José A. Escarpanter y José A. Madrigal, eds. Boulder, Colorado: Society of Spanish and Spanish American Studies, 1988. 634 pp.

Con la publicación de *Teatro* de Carlos Felipe, en esta edición al cuidado de José A. Escarpanter y José A. Madrigal, se llena un gran vacío en la historia del teatro cubano en particular y del latinoamericano en general, dando a conocer, del modo más completo posible, la obra de uno de los dramaturgos de mayor importancia en nuestro teatro.

Esta edición consta de una "Introducción" dividida en varios epígrafes. En el primero se nos presenta de forma sencilla pero vívida, la vida y obra de Felipe, al que sigue otro dedicado a destacar sus aportaciones más importantes. Se enriquecen estas páginas con datos interesantísimos suministrados por la hermana del autor, Rosa Felipe, intérprete de algunas de estas obras y destacada actriz cubana, residente actualmente en Miami. La búsqueda de la felicidad y la presencia de lo mágico en la vida cotidiana son elementos subrayados por los editores al hacer el análisis de las características más sobresalientes de su teatro, sin faltar algunas observaciones sobre aspectos estructurales, aunque con un enfoque menos específico. La "Introducción" se cierra con el análisis individualizado de cada una de las obras, lo que constituye la contribución más valiosa de la misma. Juicios críticos previos, posibles fuentes utilizadas por el dramaturgo y los nexos de cada obra con las restantes, aparecen metódicamente apuntados en el análisis de cada uno de los textos. Esto permite al lector ir constantemente del texto original al crítico, que se completa al final con las notas dedicadas a cada una de las obras, de no menor utilidad, particularmente para aquellos lectores no familiarizados con términos e instituciones cubanas. Datos de sumo interés suministran las notas que siguen a la "Introducción," que complementan el análisis crítico y que nos ubican en una realidad muy específica del teatro y la vida cubana en tiempos de Felipe. La bibliografía que le sigue no debe pasarse por alto, ya que deja sentada indirectamente el desequilibrio que hay en el estudio de la literatura cubana. De esta forma, *Teatro* ofrece una panorámica y además enfoques concretos que representan una contribución intelectual de primera índole.

La aportación más señera lo constituye la publicación de tres piezas inéditas de Felipe, *Esta noche en el bosque* (1939), *Tambores* (1943) y *La bruja en el obenque* (de los años cincuenta). Los textos hasta ahora inéditos y la difícil adquisición de otros ya publicados, como el caso de *Capricho en rojo*, por citar un ejemplo, han dificultado los estudios críticos. Si a esto se une lo poco que se han representado sus obras, que han subido a escena de forma muy esporádica, nos encontramos que Felipe es uno de los ejemplos más desoladores de la dramaturgia cubana de este siglo, aunque lamentablemente no el único, sometida a graves cataclismos. El relieve de las obras dadas a conocer, invita y obliga a observaciones adicionales sobre su dramaturgia.

A pesar de que en 1939 recibe el Premio Nacional de Teatro por *Esta noche en el bosque*, la pieza ni se estrena ni se publica, y es patético que esto último no haya tenido lugar hasta cincuenta años más tarde. Escrita con cierta inseguridad y teniendo como obvio antecedente, como bien se indica en el estudio introductorio, el *Sueño de una noche de San Juan* de Shakespeare, la pieza es extraordinariamente refrescante, así como innovadora. La novedad consiste en que Felipe estaba trabajando con extraordinaria libertad con elementos realistas y fantásticos a la vez, saltando de un nivel a otro sin ninguna preocupación por mantener una coherencia de estilo o un desarrollo convencional de los caracteres. Las frustraciones de los personajes son el punto de partida que toma el autor para dar el salto a la imaginación pura, creando así su primera fantasía del sueño de Cuba, que es en conjunto lo que para nosotros representa su obra. Carlos Felipe trabaja frecuentemente con el subconsciente reprimido de sus personajes y lo somete a una transformación mágico-metafórica de la sordidez y el instinto. De ahí que Benito, el joven estudiante juerguista del primer acto, obsesionado por la sexualidad emprenda una transformación mágica en su cópula cósmica, vuelto un rayo de luna en la fantasía de una noche cubana junto a los bosques y la arena.

De mucho menos interés es *Tambores*, que como se señala en la introducción, tiene pocos logros. Es posiblemente la peor obra de Felipe. No obstante ello, su publicación tiene importancia en la medida que nos acerca a una visión completa de su teatro, aunque se trate de la versión abreviada que preparó el autor para su estreno en 1967, casi un cuarto de siglo después de haber sido escrita.

Pero si *Tambores* representa un paso atrás y un desencanto en particular para aquellos admiradores de la obra de Felipe, *La bruja en el obenque* compensa con creces este hecho. A pesar de haber sido concebida como guión para la televisión, es puro teatro, y una de las piezas de más auténtica teatralidad de la escena cubana. No compartimos con los editores la idea de que es una obra menor, salvo por el hecho de que se trata de una obra corta. Pero hasta esto acrecienta su teatralidad, que la vuelve pieza de síntesis. Felipe aquí, quizás por haber sido pensada para la televisión, logra una depuración en sus diálogos no siempre presente en otras obras más ambiciosas, a veces lastradas de un lirismo en ocasiones de dudoso gusto. Aquí, por el contrario, es preciso y natural, muy ajustado. Su hondura humana se pone de manifiesto a través del tratamiento de Joe y de Esteban, y su entendimiento del sufrimiento de los marginados es de una intensidad sutil y llena de matices. Si El Alma del Tambor Africano transpira falsedad, la de Joe se desborda en los *spirituals* que canta y tiene más valor de denuncia. Lo mismo pasa con la posible llegada de los esbirros de la tiranía batistiana, puro peligro sin palabrerías. El triángulo amoroso que se plantea tiene esa doble vertiente que tanto le gustaba, popular y algo melodramática, que acaba por ser profunda, sencilla y sinceramente humana. Lo misterioso deja la acción en el aire, en una bruma de la intimidad, y si de un lado tenemos sencillez (nunca

simplicidad) en las situaciones, del otro, muy bien integradas al texto, hay composiciones coreográficas y musicales que apuntan a un teatro total. La televisión es puro accidente técnico en una obra que nos presenta a "nuestro" dramaturgo en plena forma.

Una relectura de sus obras a la luz de esta edición, sigue colocando a Carlos Felipe entre los dramaturgos más importantes del teatro cubano del siglo XX, particularmente por los logros y alcance de *El chino* y *Réquiem por Yarini*. No se altera la tabla de valores que le corresponde al dramaturgo, enriquecida además con *La bruja en el obenque*, que me atrevería a considerar una de las diez mejores piezas en un acto del teatro cubano del siglo XX, y *Esta noche en el bosque*, prueba de su temprana vitalidad y el carácter innovador de su teatro. Cabe preguntarse una vez más los motivos por los cuales se ha estrenado tan poco. Una reciente lectura dramática del primer acto de *El chino*, bajo mi dirección, durante un Seminario de Teatro Cubano celebrado en la Universidad de Miami en julio-agosto de 1988, demostró una vez más las posibilidades escénicas de una pieza que no ha sido vuelta a representar en Cuba, Miami o cualquier otra parte. Imposibilitado de desentrañar esta incógnita, sólo hay una respuesta posible: la ignorancia. Esperemos que esta edición de *Teatro* de Carlos Felipe sea fuente de conocimiento.

Matías Montes-Huidobro
University of Hawaii at Manoa

Halac, Ricardo. *Teatro I*; Viale, Oscar, *Teatro I*. Con estudios preliminares de Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires: Editorial Corregidor, 1987. 200 pp. y 300 pp.

Hacia fines de la década del setenta la Editorial Talía, fenómeno único en Latinoamérica, ya no volvió a publicar los textos del nuevo teatro argentino con su acostumbrada regularidad; finalmente a comienzos de la década del ochenta dio a conocer el último volumen de su serie. Un balance de su prolífica actividad (102 títulos, 27 premios, 218,000 ejemplares, y la revista homónima que alcanzó el número 39-40) evidencia el importante lugar que ocupaba en el ambiente intelectual argentino. Su ausencia dejó en la cultura nacional un espacio vacante que por la salud de nuestro teatro era inminente volver a llenar.

Consciente de ese vacío, la Editorial Corregidor puso en circulación a fines de 1987 una nueva "Colección Dramaturgos Argentinos Contemporáneos" con la dirección de Osvaldo Pellettieri. Sus objetivos difieren de los planteados

por Talía en su época histórica: en este caso no se publican los textos de los mejores estrenos sino que se reúne en "obras completas" (durante sucesivas entregas de tomos) la producción íntegra de los autores nacionales a partir de la generación del absurdo y el realismo reflexivo: el sesenta. Es así que la Colección se ha iniciado con *Teatro I* de Ricardo Halac y *Teatro I* de Oscar Viale, dos de los más importantes dramaturgos del llamado "sistema teatral del sesenta" en la Argentina. Los dos autores representan dentro de esa década posiciones diferentes y de fuerte pervivencia hasta el día de hoy: Halac, la estética del *realismo*, con inflexiones que van del *realismo reflexivo* al *realismo crítico* y la asunción de elementos no ilusionistas; Viale, sus particulares *prácticas teatralistas* que abrevan en lo mejor de la tradición sainetera de nuestro teatro popular. Vivimos en la actualidad un momento de madurez de los dramaturgos del sesenta, un pico alto en su *fleurit*. A pesar de los problemas que atraviesa nuestro teatro en los días que corren, la vitalidad de los autores del sesenta en los escenarios porteños de los últimos años queda demostrada con textos removedores como *Antígona furiosa* de Griselda Gambaro, *El sur y después* de Roberto Cossa, *Convivencia femenina* de Oscar Viale, entre otros, por supuesto parecidos y diferentes a sus trabajos iniciales.

Teatro I de Ricardo Halac reúne cuatro textos: los muy conocidos *Soledad para cuatro* (1961), reeditada con leves modificaciones, y *Segundo tiempo* (1976), junto a dos obras que hasta ahora permanecían inéditas: *Ruido de rotas cadenas*, estrenada en 1983 en el Ciclo de Teatro Abierto y la todavía no llevada a escena *El dúo Sosa-Echagüe*, inicialmente un texto breve para representar en Teatro Abierto 84 y que Halac amplió más tarde, polémica lectura de la historia política argentina a través del leit-motiv del tango.

Teatro I de Viale contiene también algunas novedades: reedita *El grito pelado* (1967) y da a conocer tres textos inéditos en libro aunque ya estrenados: *Encantada de conocerlo* (1978), *Convivencia* (1979, Premio "Pedro E. Pico" de Argentores, 1976-77) y *Convivencia femenina* (1986), obras desopilantes donde teatralismo y referencialidad sociohistórica conviven muy productivamente.

Los textos van precedidos en ambos casos de un extenso estudio preliminar a cargo de Osvaldo Pellettieri. Se trata de los primeros trabajos integrales que se conocen en nuestro país sobre la obra de Halac y de Viale. Analiza certeramente Pellettieri la peculiaridad no sólo de los dramas incluidos sino también de las trayectorias, de las figuras de sí mismos que los autores han ido componiendo a lo largo de más de dos décadas con textos de diferentes registros estéticos. Para ello el prologuista sigue los parámetros de una escritura crítica inédita en la Argentina que se fundamenta en los siguientes aspectos: una fuerte y minuciosa formación historicista; el análisis inmanente de los textos a partir de las categorías Estructura Profunda (Acción), Estructura de Superficie (Intriga), Aspecto Verbal y Aspecto Semántico, cada uno de ellos subdividido en instancias internas según sugerencias teóricas de Todorov y de la sociolingüística, todo lo cual es puesto al servicio de la descripción de sistemas teatrales, de su inserción en el campo

cultural y de la elaboración de una historia del teatro argentino. Pellettieri evidencia un profundo conocimiento de las actuales corrientes críticas y teóricas trabajadas para el estudio del teatro latinoamericano.

El advenimiento de esta serie (y, por sobre todo, su calidad) recompone positivamente la resentida estructura de los medios gráficos de nuestro teatro. la tarea de recomenzar esta labor editorial a favor del teatro argentino actual, sin duda difícil y problemática, merece el mejor de los deseos.

Jorge A. Dubatti
Buenos Aires

Langsner, Jacobo. *Esperando la carroza*. Buenos Aires: Argensores, 1988. 83 pp.

Jacobo Langsner es un atento lector de nuestro sistema teatral, especialmente del sainete criollo. Ya en 1953 se inscribió su textualidad con *Los artistas*--estrenada en Buenos Aires con el título *Llegan los artistas*. A partir de esta pieza se concretó una larga serie de obras que llega a la actualidad, e incluye entre otros, textos como *El patio de la torcaza* (1967) de Carlos Maggi; *El grito pelado* (1967), de Oscar Viale; *Los compadritos* (1985) de Roberto Cossa; *El partener* (1988) de Mauricio Kartun.

A esta tradición textual teatralista, nosotros la denominamos "neosainete": una textualidad que redescubre la productividad de un sistema marginal (hasta ese momento considerado un discurso teatral "desplazado" por los sectores centrales de la actividad teatral) y que lo asume de una manera paródica (Cossa, Maggi), estilizada (Viale), o trabajando de manera complementaria a él (Kartun). En una situación de privilegio dentro del neosainete--por su ejemplar economía dramática--se encuentra *Esperando la carroza*. Para nosotros se trata de una variante del sainete tragicómico, que denominamos "sainete o tragicomedia inmoral."

Como en sus distantes modelos en el tiempo--*La chusma* (1913), *La familia de don Giacumín* (1924) o *Don Chicho* (1933) de Alberto Novión--el motor de la acción de *Esperando la carroza* es la búsqueda de los integrantes del núcleo familiar, en este caso los hermanos varones y sus mujeres, por quitarse de encima a la inefable Mamá Cora. Tratan de restablecer el equilibrio de su comodidad personal, endilgándole la responsabilidad que les cabe a los otros. La moral del grupo es la propia del adaptado social. Tanto los hijos como las nueras de Mamá Cora desarrollan una enorme actividad con el fin de desembarazarse de ella, que se traduce en la queja, la mentira, la simulación, y termina convirtiéndolos en enemigos absolutos del prójimo. Todo

esto para conseguir su pequeño objetivo, que finalmente, como variante dentro del género, no se concretará.

El rasgo dominante de la intriga es la caricatura. Lo patético aparecerá sólo en la última parte del desarrollo y en el desenlace, a cargo del personaje "desenmascarador" (aportado a este género por esta pieza de Langsner), Susana, la pariente pobre que pondrá de manifiesto las traiciones, infidelidades y pequeñas miserias de este grupo.

En casi todo el autor se pliega a las leyes del género. *Esperando la carroza* comienza como una pieza costumbrista, a partir de la técnica del encuentro personal y la aparición de personajes referenciales. De pronto, Langsner intensifica los contrastes, el costumbrismo se disloca, hasta llegar a la parodia. Consigue algo propio del género, pero que éste difícilmente logra, aún en los casos más prestigiosos: que los efectos cómicos--la expectación defraudada, el "schaudenfreude," la incongruencia, que se traducen en el desenlace inesperado del texto--develen un tremendo conflicto social y que se consume la sátira de convivencia familiar empobrecida en seno de nuestra clase media. Como en el espacio del antiguo patio del conventillo, en el espacio cruce del living se parodiza abiertamente el discurso filial y fraterno. El infierno de estos personajes es tener que verse más o menos periódicamente.

El efecto buscado por el texto se logra con creces: el espectador se distancia de los hechos, no se identifica con ellos. Capta así los límites estrechos que tienen los personajes para comprender la realidad, como así también la incipiente crisis que ya en los sesenta se advertía en nuestra sociedad.

En suma, veintisiete años después de su estreno, *Esperando la carroza* se ha convertido en un texto ejemplar dentro del sistema teatral rioplatense. Es por eso que no cabe menos que celebrar su tardía publicación en esta nueva colección de Argentores, que ya contaba en su haber a *Simón Blumelstein el caballero de Indias*, de Germán Rozenmacher, y *Domesticados*, de Aída Bortnik.

Oswaldo Pellettieri
Buenos Aires

Cuzzani, Agustín. *Teatro completo*. Buenos Aires: Editorial Almagesto, 1988. 549 pp.

Agustín Cuzzani dio a conocer cada vez que pudo su poética sobre el teatro. Al definir la "farsátira"--género que pretende unir una distante reflexión "brillante" de la farsa y la crítica graciosa de la realidad propia de la sátira, dio

alguna vez una definición de los alcances estéticos y éticos de su teatro: "El arte en general sólo puede llamarse popular cuando se produce con el fin de ayudar al hombre en su progreso, sintetizado el contenido social y humano con una forma estética más propia y elaborada."

Su teoría y práctica teatral fue un paradigma del movimiento del Teatro Independiente que se desarrollara en nuestro país entre 1930 y mediados de la década del sesenta. Como el movimiento al que abrazó desde el principio, en 1954, con *Una libra de carne*, estrenada en el Teatro de los Independientes, con dirección de Onofre Lovero, privilegió la comunicación teatral por sobre la expresión. El drama tiene la marca de los actores que lo llevan a escena, ellos lo codifican y hacen que la comunidad se vea reflejada en él. El teatro de Cuzzani no escapó a la regla, sus caracteres distintivos lo prueban: estilización, didacticismo, progresismo social. Estas características no sólo se encuentran en las denominadas "farsátiras," sino también en la producción posterior que el lector podrá apreciar en este *Teatro completo*.

Nosotros nos dedicaremos a las "farsátiras," porque creemos que es la parte más importante de la obra de Cuzzani. Luego de su pasaje por la narrativa y de su obra inicial, *Dalilah*, publicada en 1952, la ya mencionada *Una libra de carne* empieza la serie. A ella la seguirán *El centro forward murió al amanecer* (puesta en escena por La Máscara en 1955, con dirección de Ricardo Passano), *Los indios están cabreros* y *Sempronio el peluquero y los hombrecitos*, que con la dirección de Alejandra Boero y Pedro Asquini, subieron a escena en el Nuevo Teatro en 1958.

Todas ellas cuestionan a la burguesía, enjuician a la justicia oficial, a través de una serie de procedimientos que dan primacía a la situación por encima del personaje. La situación funciona a partir de la parodia casi absolutamente verbal destinada a producir humor mediante la paradoja.

A medida que avanzamos en el tiempo a partir de *Una libra . . .*, un claro optimismo en el progreso del hombre es manejado por Cuzzani. Este aspecto semántico del texto está marcado claramente en el desenlace: el autor se incorpora a él y practica sin ninguna limitación el didacticismo. Cuzzani, como Sarmiento, Alberdi o Barletta, estaba convencido de que el teatro puede enseñar; es por eso que elige el momento pregnante de las piezas, el de mayor fuerza dramática, y lo interrumpe abruptamente con la moralización.

Como empezamos a decir al principio, la farsa y su peculiar verosímil, que se caracteriza por racionalizar lo desproporcionado mediante la metáfora, da lugar abruptamente a la moraleja de la sátira. Lo opaco se vuelve transparente. El personaje entelequia--el Hombre en *Una libra . . .*, Garibaldi en *El centro forward . . .*, Sempronio, en la pieza del mismo nombre--lo explica todo. La acción se vuelve puro discurso y al lector y al espectador de hoy el todo se le vuelve inverosímil.

Es evidente que en el momento de su estreno no fue así. Es más; los textos de Cuzzani fueron un éxito de crítica y de público. Estaban dentro de la norma teatral de los años cincuenta, porque más que a la tradición

brechtiana--a la que más de una vez la crítica ha intentado integrar al autor y de la cual no ha tomado más que alguno que otro procedimiento secundario --su teatro pertenece a la textualidad del Teatro de ideas, de tan larga vida dentro de nuestro teatro, modernizado por el intertexto del realismo socialista de moda en el Teatro Independiente de los cincuenta.

Seguramente, Cuzzani pensaba que había que educar al público. Si esto era así, no podía arriesgarse a que la conclusión la sacara el espectador, porque los esclarecidos eran franca minoría. Entonces, se debía mostrar al personaje positivo, que debía tener la última palabra y probar la tesis realista. Al mismo tiempo, este personaje entelequia, como vocero del autor, debía dar un claro mensaje.

Como antes Payró, Cuzzani toma partido por las víctimas de la injusticia social. Esto hace que el personaje esté determinado desde el principio: sólo hará bien, deberá probar a cada rato cómo se debería actuar en la realidad social. Es por ello que que, también como Payró, Cuzzani presenta muy bien el conflicto; el problema se le presenta cuando tiene que complicar y desenlazar la trama.

Es evidente que la lectura que hacemos del teatro de Cuzzani no es la misma que hicieron sus contemporáneos. Para entender cabalmente a su teatro hay que verlo dentro del sistema del Teatro Independiente al que, como dijimos ya, representa en sus limitaciones y sus aportes, sin duda fundamentales para la modernización de nuestro teatro.

Oswaldo Pellettieri
Buenos Aires

ITI Helsinki 1989

In connection with the 23rd World Congress of the ITI (International Theatre Institute), the International New Theatre Workshop is being held from May 22 through June 1, 1989. The themes of this workshop are "National Myths--Unique or Universal," and "New Theatre Methods." Theatre directors Santiago García (Colombia) and Jerzy Stuhr (Poland), among others, are leading the workshops, which will center around the text "Kullervo" from the Finnish national epic *Kalevala*, and the modern play "Kullervo's Tale," by Paavo Haavikko, based on that text. Directors, actors, stage designers, and other theatre people from around the world have been invited to participate in this workshop. The working languages are English and French.

Primer Encuentro del Instituto Internacional de Teoría y Crítica de Teatro Latinoamericano

El IITCTL se hizo una presentación pública en el Festival de Cádiz el día 27 de octubre de 1988. Se presentaron sus objetivos y actividades futuras, entre las cuales se encuentra la organización de Encuentros internacionales sobre teatro latinoamericano cada dos años. El primero tuvo lugar en La Sorbona, París, entre el 18-21 de mayo, el próximo Encuentro será en Washington, en junio 6-9, 1990.

El motivo de la visita del IITCTL en Cádiz fue el de organizar un Encuentro del directorio que tendrá lugar en Madrid en septiembre de 1989 y la organización del Tercer Encuentro Internacional de Teatro Latinoamericano a realizarse en España en 1992.

El comité organizador español está compuesto por Ricard Salvat (Universidad de Barcelona y director del comité), por Jorge Urrutia (Universidad de Sevilla), José Romera Castillo (Universidad de Madrid), Mari Paz Ballesteros (ITI), Edda de los Ríos (Taller Teatro Paraguay), Carlos Espinosa (El Público), Fernando Rojas (Artico Management) y Fernando de Toro (Carleton University).

El IITCTL tiene una serie de publicaciones, tales como una serie crítica sobre teatro latinoamericano, un boletín informativo y colabora en la publicación de la recién fundada revista *La escena latinoamericana*.

El carácter del IITCTL es académico y de alta teoría teatral; sin embargo, da prioridad a los problemas del espectáculo y la puesta en escena. En este sentido, desea ser un puente entre teoría y práctica teatral, con el fin de provocar un debate y diálogo fructífero entre teóricos y prácticos.

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 the readers. Inclusion here does not preclude subsequent review.]

Azparren Giménez, Leonardo. *Teatro en crisis*. Caracas: Fundarte, 1987. 105 p.

Bernardo, Mane. *Del escenario de teatro al muñeco actor. Cuadernos de Divulgación 2*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Estudios de Teatro, 1988. 104 p. Incluye los textos de cuatro piezas para títeres.

Bixler, Jacqueline Eyring. "Historical and Artistic Self-Consciousness in Carballido's *José Guadalupe (las glorias de Posada)*." *Mester* 17.1 (Spring 1988): 15-27.

Boletín de la Asociación de Trabajadores e Investigadores del Nuevo Teatro (ATINT) 3.3 (oct 1988).

Boletín de la Asociación de Trabajadores e Investigadores del Nuevo Teatro (ATINT) 3.4 (1988). Contiene informes sobre varios festivales en Brasil y en Colombia.

Caballero, Néstor. *Las bisagras o Macedonio perdido entre los ángeles*. Caracas: Fundarte, 1985. 59 p.

_____. *La última actuación de Sarah Bernhardt*. Caracas: Fundarte, 1981. 59 p.

Canadian Theatre Review (Fall 1988). Includes: Emil Sher, "One in a World of Exiles: Quebec's Alberto Kurapel"; and John Walker's review of *3 Performances Théâtrales de Alberto Kurapel*.

Carballido, Reynaldo. *Tiempos revueltos*. México: Instituto Politécnico Nacional, 1987. 147 p. Incluye las obras *Cuestión de prácticas*, *El periódico*, *La señora de gris*, *Sombras ajenas*, *Nosotros, los de entonces*, *Tiempos revueltos*.

Castillo, Dante del. *Muñecas de magia y plata*. México: Instituto Politécnico Nacional, 1987. 151 p. Incluye las obras *Las muñecas* y *Mulata con magia y plata*.

- Castillo, Rubén. *Aderbal Júnior: Conversas com diretores de teatro*. Rio de Janeiro: INACEN, 1987. 105 p. Fotos.
- Cisneros, Luis Jaime. "El teatro en la obra de Andrés Bello de Guillermo Ugarte Chamorro." Servicio de Publicaciones del Teatro Universitario de San Marcos, 1987. ms. 7p.
- Diógenes. *Anuario Crítico del Teatro Latinoamericano*. Ed. por Marina Pianca. Ottawa: Girol Books, Inc./A.T.I.N.T., 1987.
- Dramaturgos* 2.1 (ene-feb 1988). Contiene entrevistas a José Triana y Guillermo Schmidhuber.
- Escena* 10.19-20 (1988). Incluye: Magdalena Vásquez V. y José Angel Vargas V., "Reseña del drama en Costa Rica a partir de 1950."
- Escenarios/Scenarios* 4.2. Newsletter of the Theatre Communications Group, Inc. This issue contains summaries of translations of the following plays, as well as information on how to obtain them: Alfredo Dias Gomes, *O Santo Inquirido* (*The Holy Inquisition*); Maria Clara Machado, *Pluft, o Fantasminha* (*Pluft, the Little Ghost*); Nelson Rodrigues, *A Falecida* (*The Dead Woman*); Osvaldo Dragún, *iArriba, corazón!* (*Look up, Heart!*); Mauricio Kartún, *Pericones* (*Anthems*); Héctor Quintero, *Contigo pan y cebolla* (*With You, Bread and Onions*).
- Espacio de Crítica e Investigación Teatral* 2.3 (dic 1987). Incluye: Fernando de Toro, "¿Teatralidad o teatralidades? Hacia una definición nocional"; Julia E. Sagaseta, "David Viñas: un teatro épico latinoamericano"; Susana Anaine, "La escena joven argentina: poética de un teatro que avanza"; y reportajes sobre el festival de teatro en La Habana, el teatro independiente en Córdoba y teatro para niños.
- Espacio de Crítica e Investigación Teatral* 2.4 (jul 1988). Incluye: Fernando de Toro, "Objeto y práctica de la semiología teatral: el espectáculo"; Beatriz Trastoy, "Sociedad y creación colectiva: el teatro de Enrique Buenaventura"; Juan Villegas, "La especificidad del discurso crítico sobre el teatro latinoamericano."
- Espinosa, Tomás, Ed. *Seis obras de teatro para niños*. México: Instituto Mexicano de Seguro Social, 1983. Incluye: Alejandro Licona, *iGuau! Vida de perros*; Dante del Castillo, *La zorra ventajosa y alevosa*; Miguel Angel Tenorio, *Detrás de una margarita*; Teresa Valenzuela, *Haremos el mar para navegar*; Juan Jiménez Izquierdo, *El día que el diablo perdió su cola*; Tomás Espinosa, *Las tribulaciones de un lagartijo*.
- Gestos* 2.3 (abril 1987). Incluye: Miguel Angel Giella, "El victimario como víctima en *Los siameses* de Griselda Gambaro"; José Varela, "Origen y función de la ambigüedad en *Flores de papel*"; Ronald Burgess, "Sabina Berman's Art of Creative Failure: *Bill*."
- Gestos* 2.4 (nov 1987). Incluye: Alfonso Sastre, "Teoría del teatro: el estado de la cuestión"; Fernando de Toro, "La semiosis teatral"; Kirsten Nigro, "On Reading and Responding to (Latin American) Playtexts"; Osvaldo Pellettieri, "Cambios en el sistema teatral de la gauchesca rioplatense";

- Beatriz Trastoy, "*En la diestra de Dios Padre*: análisis semiológico de una puesta en escena."
- Gestos* 3.6 (nov 1988). Incluye: José Luis Valenzuela, "El Eros brechtiano. Para una epistemología de la razón teatral"; Eva Golluscio de Montoya, "Sobre *¡Ladrones!* (1897) y *Canallitas* (1902-1904): Florencio Sánchez y la delegación de poderes"; Joan Vinkler, "Character and Space in Two Tragedies by Bernardo Santareno"; reportajes sobre el teatro en Puerto Rico y El Salvador; entrevistas a Vicente Leñero y Edward James Olmos; el texto de *Cristóbal Colón*, de Antonio Gala.
- González Caballero, Antonio. *Nilo, mi hijo*. México: Obra Citada, 1988. 65 p. ICTUS. *Informa* 30 (jun-jul 1988). Contiene una sección sobre los estrenos recientes.
- ICTUS. *Informa* 31 (ago 1988). Incluye artículos de Eduardo Pavlovsky y Delfina Guzmán.
- ICTUS. *Informa* 33 (oct 1988). Incluye una reseña del estreno de *Diálogo del fin de siglo* y un reportaje sobre la vuelta a Chile de Oscar Castro, el actor que fundó el Grupo Aleph en 1968.
- Imagen* (Caracas) 100-31 (jun 1987). Incluye: Helena Sassone, "Lo fragmentario como símbolo de la gesta venezolana en *Casas muertas*"; Carlos E. Herrera, "Preludio de un *Cáin adolescente*" (de Chabaud).
- Imagen* (Caracas) 100-32 (jul-ago 1987). Incluye: Rainer Werner Fassbinder, *La libertad de Bremen* (trad. por Antonio Mendoza Wolske); Carlos E. Herrera, "Godspell."
- Imagen* (Caracas) 100-33 (sep 1987). Carlos Pérez Ariza, "*La muerte accidental de un subversivo* pone de nuevo al T.U. en la mira del cañón"; Helena Sassone, "Goldoni y *Los dos gemelos venecianos*"; Carlos E. Herrera, "Dos grupos, dos propuestas."
- Jornal de Artes Cênicas* 1.2 (set-out 1988) (Rio de Janeiro). This issue contains a debate between Antunes Filho and Gerald Thomas, as well as reports of various theatre festivals in Brazil.
- Liconá, Alejandro. *Raptóla, violóla y matóla*. México: Instituto Politécnico Nacional, 1987. 139 p. Incluye las obras *Raptóla, violóla y matóla*, *Esos fuimos tú y yo*, *La fundación de Tenochtitlan*, *Esta es su casa*, *El día de mañana*.
- López, Wilebaldo. *Vine, vi... y mejor me fui*. México: Obra Citada, 1988. 68 p.
- Mendoza López, Margarita, Daniel Salazar y Tomás Espinosa. *Teatro mexicano del siglo 1900-1986*. 2 tomos. México: Instituto Mexicano de Seguro Social, 1987. Un catálogo de obras teatrales, en orden alfabético por autor.
- Movimientos* 3.3 (mayo-jul 1988). Boletín de la Corporación Cultural Mudanzas, Quito, Ecuador.
- Nigro, Kirsten, "Gringos on the Latin American Stage." *Ideas '92* 1.2 (Spring 1988): 81-90.

- París, Marta de. *Corrientes y el santoral profano*. Buenos Aires: Editorial Plus Ultra, 1988.
- Pellettieri, Osvaldo. "El teatro argentino actual (1960-1987)." *Cuadernos Hispanoamericanos* 459 (sep 1988): 157-66.
- Pottlitzer, Joanne. *Hispanic Theater in the United States and Puerto Rico*. New York: Ford Foundation, 1988. 83 p. A directory of Hispanic theatre groups follows this concise history.
- Ravell, Malkah. *Decenio de teatro 1975-1985*. México: *El Día en Libros*, 1986. 224 p.
- Rela, Walter. *Diccionario de autores teatrales uruguayos y breve historia del teatro uruguayo s. XIX-XX*. Montevideo: Proyección, 1988. 138 p.
- Reynolds, Bonnie Hildebrand. *Space, Time and Crisis: The Theatre of René Marqués*. York, South Carolina: Spanish Literature Publishing Company, 1988.
- Roster, Peter, ed. *Punto de Partida* 1.0 (oct 1988). Boletín bibliográfico del Instituto Internacional de Teoría y Crítica de Teatro Latinoamericano.
- Salinas D., María Teresa. "Asesinos de los días de fiesta de Marco Denevi: un enfoque grotesco." unpub. tesis, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, 1988.
- Schmidhuber, Guillermo. *Por las tierras de Colón*. Concepción, Chile: Ediciones LAR, 1988. 81 p.
- Stenvång, Eva. *Teatra latinoamericano en el exilio en Suecia*. Stockholm: Förlaget Nordan, 1988. Edición bilingüe. 143 p.
- Teatro* (Buenos Aires) 33 (marzo 1988). Incluye un fotoensayo sobre lo que se vio en la temporada de 1987.
- Teatro* (Buenos Aires) 34 (abril 1988). Número especial sobre la presentación de *La ópera de dos centavos* de Brecht en Buenos Aires.
- Teatro* (Buenos Aires) 36 (ago 1988). Contiene varios artículos sobre los títeres y sobre la danza.
- Toro, Fernando de. "Análisis actancial de *Pirámide 178* de Máximo Aviles Blonda." *Revista Iberoamericana* 142 (ene-mar 1988): 271-87.
- _____. "El teatro en Chile: ruptura y renovación. Perspectiva semiológica de los fenómenos de producción y recepción en los últimos doce años." *Le Théâtre sous la contrainte*. Aix-en Provence: Université de Provence, 1988. 237-48.
- _____. "Theatre and Film: A Semiotics Approach to their Specificity." *Theatre and Television*. Amsterdam: International Theatre Bookshop, 1988. 179-96.
- Tramoya* 11 (jul-sep 1987). Incluye: José Triana, *Palabras comunes*; Eugenio Barba, "Teatro antropológico."
- Ugarte Chamorro, Guillermo. *El teatro en la obra de Andrés Bello*. Caracas: La Casa de Bello, 1986. 173 p. Reviewed by Luis Jaime Cisneros; see entry above.

- Velasco, María Mercedes de. *El nuevo teatro colombiano y la colonización cultural*. Bogotá: Editorial Memoria, 1987. 207 p.
- Velásquez, Gerardo. *Rubor helado*. México: Instituto Politécnico Nacional, 1987. 131 p. Incluye: *Vía libre, El cuarto más tranquilo, Hasta hacernos polvo juntos, Sobre las lunas*.
- Villegas, Juan. *Ideología y discurso crítico sobre el teatro de España y América Latina*. Minneapolis: The Prisma Institute, 1988. 203p.

Lila Wallace-Reader's Digest Fund Makes Major Grant to El Teatro Campesino

El Teatro Campesino, under the artistic direction of Luis Valdez, is the proud recipient of a \$45,000 grant from the Lila Wallace-Reader's Digest Fund. The Lila Wallace-Reader's Digest Fund supports the growth and appreciation of 20th Century American Culture, primarily through visual and performing arts projects which have a national impact on those disciplines. These funds will be used by El Teatro Campesino to develop a workshop production of "Las paraguayas" by Cuban playwright Matías Montes Huidobro.

"Las paraguayas," written in 1988, is a surreal treatment of a future that seems to be the aftermath of a continental war in which all men have been killed, leaving their women to dig the graves. "Las Paraguayas" will have its United States premiere in 1989 at the El Teatro Campesino Playhouse in San Juan Bautista, California.

Matías Montes Huidobro currently resides in Honolulu where he is Professor of Spanish at the University of Hawaii. As a young playwright in Cuba, Huidobro was the recipient of numerous playwrighting awards and, since his exile in 1961, has continued to write and publish plays, fiction and poetry.

Since its inception in 1965, El Teatro Campesino and its founder and artistic director, Luis Valdez, have set the standard for Hispanic theatrical production in the United States. Always bold, challenging and distinctive, El Teatro Campesino has earned a singular place in the American professional theater. The development and workshop production of "Las paraguayas" exemplifies El Teatro Campesino's determination to provide the American public with professional productions revealing the complexity and richness of Hispanic culture.

Premio Ollantay 1988

El jurado del Premio Ollantay 1988, integrado por María Teresa Castillo, Boris Kozlowski, Luis Molina, Orlando Rodríguez y Miguel Torrence, acordó por unanimidad, otorgar los galardones correspondientes en los distintos rubros a las siguientes personalidades e instituciones:

1. Hombre de Teatro: Al actor paraguayo Víctor Prandi, cuya labor artística ininterrumpida ha cumplido en 1988, 84 años. Nacido en Perú, pero radicado en Paraguay desde hace más de 50 años, su tarea creadora se desempeñó, primero, en su país de origen y luego, recorriendo con diversas compañías los escenarios de los países del sur del continente, decidió radicarse en Asunción, donde en las difíciles condiciones existentes, ha promovido el desarrollo y perfeccionamiento de la escena nacional.

2. Grupo de Teatro: Al Teatro Experimental Ecuatoriano, elenco que ha contribuido durante 18 años a la evolución y perfeccionamiento de la moderna escena en Quito, y en el interior de Ecuador. Con cerca de medio centenar de montajes y con labor dentro y fuera de su país, este grupo ha incorporado además, tareas de investigación, cuyo resultado se ha traducido en montaje de obras sobre la realidad ecuatoriana, aporte valioso para el crecimiento del teatro latinoamericano.

3. Institución de Apoyo al Teatro: A la "AAA" (Asociación de Artistas Aficionados) del Perú, creada en 1938 por escritores e intérpretes para promover las actividades culturales en su país. Su impulso hacia el teatro ha significado la formación de elencos, temporadas de teatro, aportes a la docencia y la investigación y hacia la profesionalización del arte escénico. Además su tarea ha abarcado el campo de la música y de la danza, convirtiendo a esta institución en pionera de las artes escénicas peruanas.

4. Investigador Teatral: A Carlos Solórzano, de México, quien ha dedicado más de treinta años a la investigación y la difusión del teatro latinoamericano y del mexicano. Guatemalteco de nacimiento, su labor se ha desarrollado en

el país azteca, habiendo publicado numerosos y valiosos estudios en libros, folletos y artículos sobre el pasado y presente de la escena latinoamericana. Ha promovido el intercambio de investigaciones y la publicación de trabajos colectivos.

5. Experimentación: Al Grupo ALTOSF de Venezuela, cuya tarea de búsqueda ha cumplido 12 años de actividad continua. Creado en 1976, en Cumaná, realizó en esa ciudad y proyectando su acción al resto del país, durante varios años su experimentación hacia el encuentro de una expresión donde se fundiera el mundo interior del actor, la labor grupal y la elaboración de un texto y un espectáculo como resultado de esa comunión. Al trasladarse a un sitio alejado a Caracas, su trabajo ha continuado con obras que periódicamente enfrentan al público, habiendo proyectado sus creaciones a otras latitudes, participando en torneos internacionales.

6. Promotor Teatral: A Fanny Mikey, de Colombia, actriz e incansable promotora teatral. Nacida en Argentina, se radicó en Bogotá, donde además de su labor interpretativa, ha formado elencos, impulsado la construcción de salas teatrales, organizado giras y el Festival Iberoamericano de Teatro, cuyo primera edición se efectuó este año, bajo su dirección. Como intérprete y como promotora, Fanny Mikey ha realizado su tarea, no sólo en Colombia, sino en otros países del continente.

7. Teatro para Niños: A La Galera Encantada de Argentina, que durante su larga y fructífera trayectoria, ha contribuido al desarrollo y perfeccionamiento del teatro hecho para el público infantil, cuidando sus repertorios y buscando expresiones acordes con la delicada psicología de los niños. Para ello asesorado de especialistas, y en tarea de renovación y perfeccionamiento constante, este grupo ha cumplido una importante labor en uno de los campos menos desarrollados de la escena latinoamericana.

8. Premio Especial: En esta oportunidad, el jurado decidió otorgar dos premios: Al Centro de Documentación Teatral, dependiente del Instituto Nacional de las Artes Escénicas (INAEM) del Ministerio de Cultura de España, que, desde su creación, hace ya varios años, ha destinado gran parte de su tarea a dar a conocer la actual realidad del teatro iberoamericano, sea a través de publicaciones periódicas o de estudios especializados, realizados por investigadores de nuestros países. Todo ello, en la búsqueda de la misma meta que inspiró la creación del CELCIT: la integración.

A Luis Pardi, de Venezuela, quien ha realizado una invaluable tarea para rescatar y conservar el acervo teatral del país. Creador del Museo del Teatro, cuyos documentos, afiches, objetos que lo integran, constituyen la tarea de recopilación de varias décadas. Director de la Escuela Nacional de Artes

Escénicas "César Rengifo" y actor de larga trayectoria, Pardi es una figura relevante en el moderno teatro venezolano.

Maria Teresa Castillo

Luis Molina López

Orlando Rodríguez

Boris Kozlowski

Miguel Torrence

Caracas

Segundo Encuentro Internacional Sobre Teatro Latinoamericano

Entre el 6 y el 9 de junio de 1990, tendrá lugar en The Catholic University of America El Segundo Encuentro Internacional Sobre Teatro Latinoamericano organizado por IITCTL y the Catholic University of America. El comité organizador lo integran Amaya Clunes, Université du Québec à Montréal; Edda de los Ríos, Taller Paraguay Teatro; Alfonso de Toro, Universität Kiel; Fernando de Toro, Carleton University; Mario Rojas, The Catholic University of America; Peter Roster, Carleton University.

El Encuentro tiene como objetivo central impulsar el estudio y el conocimiento del teatro latinoamericano en sus diversas manifestaciones. El temario es el siguiente:

- I. Semiótica del teatro
 - II. Teoría de la antropología teatral
 - III. Teoría de la sociología teatral
 - IV. Teoría de la historia del teatro en Latinoamérica
 - V. Teoría del teatro en Latinoamérica
 - VI. Teoría del teatro popular en Latinoamérica
 - VII. Teoría del teatro político en Latinoamérica
 - VIII. Teoría del análisis de espectáculos
 - IX. Teatro de dramaturgas latinoamericanas
 - X. Teatro de dramaturgos latinoamericanos
 - XI. El teatro latinoamericano en el exilio
 - XII. Latinoamérica y el Tercer Teatro
 - XIII. Teatro e Historia
 - XIV. Mesa redonda: Nuevas direcciones de la puesta en escena latinoamericana
 - XV. Mesa redonda: Función de la crítica periodística en el teatro latinoamericano
 - XVI. Mesa redonda: La escritura dramática de dramaturgas latinoamericanas: problemas, tendencias.
- Nota: En aquellas secciones sobre teoría del teatro, lo que se pide son trabajos *teóricos* sobre el área propuesta.

Los interesados en participar deben enviar el 30 de mayo de 1989 un resumen de dos páginas. El texto completo, que no debe exceder 12 páginas tamaño carta mecanografiadas a doble espacio, debe remitirse el 30 de noviembre de 1989 a: Fernando de Toro, Comparative Literature, Carleton University, Ottawa, Canadá K1S 5B6. Las ponencias serán seleccionadas por un comité del Instituto cuya decisión se comunicará en marzo de 1990. Se aceptarán solamente las ponencias que se ciñan estrictamente al temario establecido por el Instituto. La inscripción al congreso es de U\$55, y debe remitirse a: Instituto Internacional T.C.T.L. (c/o Peter Roster Department of Spanish, Carleton University, Ottawa, Canadá K1S 5B6. Para a Hoteles o preguntas locales dirigirse a: Mario Rojas, Department of Modern Languages and Literatures, The Catholic University of America, Washington, D.C., 20064, Estados Unidos.