

Book Reviews

Montes Huidobro, Matías. *Persona: Vida y máscara en el teatro puertorriqueño*. San Juan, P.R.: Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe, Ateneo Puertorriqueño, Universidad Interamericana, Tinglado Puertorriqueño, 1984. 631 pp.

Siguiendo la trayectoria que se inicia en 1973 con la publicación de *Persona: Vida y máscara en el teatro cubano*, Matías Montes Huidobro se acerca al teatro puertorriqueño destacando nuevamente la dualidad dramática y psicológica del concepto de *persona*, es decir, como máscara del actor y como fachada social del papel que desempeña el individuo en la vida. Aludiendo precisamente a la psicología analítica de Carl Jung, cita Montes Huidobro: "La persona . . . es la máscara que el individuo asume en contraste con los componentes más radicales de la personalidad" (619). Por ello, al dedicar el primer capítulo del libro al análisis de dos dramas históricos que exploran un suceso clave en el desarrollo político del Puerto Rico decimonónico--*El Grito de Lares* (escrita en 1914), de Lloréns Torres y *Mariana o el alba* (1965) de René Marqués--se sientan las bases de la dualidad discursiva, genérica, psicológica y política tanto del teatro como de la realidad puertorriqueña. La disímil teatralización de un mismo suceso histórico--el Grito de Lares--por dos dramaturgos que pertenecen y responden a realidades generacionales muy distintas, subraya la frecuente capacidad del drama histórico de establecer una estrecha relación entre sucesos del pasado y problemáticas contemporáneas, y la interdependencia que destaca el teatro puertorriqueño entre texto y contexto.

El detallado examen, a la luz de las teorías de Etienne Souriau, que hace Montes Huidobro de 46 piezas y 13 dramaturgos que pertenecen a cuatro generaciones distintas (1915, 1930, 1945, 1960), produce un apropiado balance entre lo descriptivo y lo crítico, entre la realidad histórico-teatral y el significado o interpretación de ésta. Pero la aparente estructura bipartita de los dramas, representada por fuerzas opuestas (ascendentes o descendentes) que determinan o definen el núcleo u objetivo, queda conectada por una vertical que pretende descubrir la incógnita o desenlace representado en la obra, creando así un tríptico que incluye y destaca el destinatario del objeto deseado. Puerto Rico aparece como núcleo u objetivo, cuyos signos

descendentes (-) están centrados en el asimilismo, el statu quo, la abulia, la violencia, mientras que las fuerzas ascendentes (+) caracterizan los signos de índole positivo como la identidad, el cambio, la unidad, el diálogo y la acción. El resultado deseado y el consenso general de la dramaturgia puertorriqueña es la afirmación de Puerto Rico a través de la independencia, pero de una independencia que logre manifestarse en tres tiempos: pasado, presente y futuro.

Persona: Vida y máscara en el teatro puertorriqueño es una obra crítica escrita con un plan en mente muy coherente y escueto. Desde un punto de vista interno, Montes Huidobro integra con maestría el esquema conceptual, temático y visual de las ideas dramáticas de Etienne Souriau. Pero sobre todo, el crítico cubano le da continuo seguimiento a las directrices teóricas, temáticas e interpretativas que forman la base de su análisis: cainismo, problemática de la identidad nacional y sexual, esquemas contrastivos que subrayan la tensión entre lo masculino y lo femenino, lo positivo y lo negativo, el movimiento centrípeto y el centrífugo, la docilidad y la violencia. En última instancia, la caracterización que logra Montes Huidobro de unos personajes y unos autores que reconstruyen incesantemente su pasado político y social, que indagan en la esencia de su propia historia y que descubren en ésta la semilla de la derrota, pretende sintetizar "el núcleo, meta y objetivo, la obsesión central de la dramaturgia" puertorriqueña que "no es otro ni puede serlo que el propio Puerto Rico" (621).

La percepción que alcanzan los dramaturgos de nuestro siglo de las circunstancias históricas e individuales que moldearon al ser decimonónico; la visión realista o no, mitificada o no, de esa realidad y el perfil político y social que tiene nuestros dramaturgos a partir de la interpretación de los sucesos del siglo anterior conduce, según un acertado análisis de Montes Huidobro, a una de las recurrentes problemáticas del teatro puertorriqueño: las raíces hispánicas del ser puertorriqueño. Tanto Emilio S. Belaval, como Méndez Ballester, Francisco Arriví, Myrna Casas, Luis Rafael Sánchez, y principalmente René Marqués indagan--explícita o implícita, consciente o inconscientemente--en torno a la naturaleza y carácter del hispanismo puertorriqueño. El contraparte de la realidad colonial de nuestro siglo--presencia política y económica norteamericana--se dramatiza con frecuencia a través de la idealización o recreación de cuatro siglos de coloniaje hispánico. Por ejemplo, según Montes Huidobro, la ausencia de soluciones claras y definitivas en el teatro de Marqués, su derrotismo, su anti-antillanismo y la generosidad que éste muestra ante una aristocracia clasista de honda raigambre hispánica, caracterizan su parcialidad ideológica, social y cultural que inevitablemente redundan en perjuicio de su obra: "Las consecuencias de la aproximación genético-determinista de René Marqués, con el subsecuente derrotismo que la acompaña, son más graves culturalmente hablando de lo que la admiración por el dramaturgo puertorriqueño permite ver. [Su] contribución al teatro puertorriqueño es innegable, pero su obra es un arma

de doble filo, constructiva y destructiva a la vez: constructiva como profesionalismo escénico; destructiva, en su mayor parte, como concepción temática" (101). Pero más significativo aún resulta el reconocimiento por parte de Montes Huidobro del propio Marqués como personaje trágico por excelencia que logra cubrir su yo "con el ropaje de la puertorriqueñidad" (cf. 375). Igualmente importante resulta la favorable revaloración que hace el crítico cubano del teatro de Méndez Ballester, al destacar la conciencia del autor ante la lucha de clases, la problemática de la tierra, los conflictos de la burguesía, la transformación del jíbaro: "El quehacer meticuloso del dramaturgo, y el carácter constructivo de su obra, la precisión de sus textos y lo ajustado de la acción, crean una serie de piezas dramáticas donde nunca se pierde de vista la justicia social y la dignidad humana" (168).

El rigor investigativo que manifiesta Montes Huidobro en su libro, su detallado conocimiento de la historia y la cultura del país y su capacidad de trazar un hilo conector de índole temático y teórico a lo largo de casi un siglo de producción dramática--desde Lloréns Torres hasta Luis Rafael Sánchez--convierten su texto no sólo en fuente primaria en la incesante revaloración y reexamen de la dramaturgia puertorriqueña, sino en un efectivo instrumento capaz de contradecir, y en última instancia eliminar, el absurdo rechazo académico que pueda sentir y experimentar todo crítico que se dedique al estudio concienzudo y serio de la literatura puertorriqueña (cf. 77).

Priscilla Meléndez
Michigan State University

Revolucion Teatral en moldes viejos

- Domínguez Roche, José. *La Pola*, Arango Editores Ltda., Bogotá, 1988, 67 pgs. [Portada e ilustración de Francisco López Arango sobre una pintura anónima del siglo XIX, prólogo de Alvaro Garzón Marthá.]
- Fernández Madrid, José. *Atala y Guatimoc*, Arango Editores Ltda., Bogotá, 1988, 117 pgs. [Portada de Francisco López Arango, prólogo de Alvaro Garzón Marthá.]
- Ortiz Rojas, José Joaquín. *Sulma*, Arango Editores Ltda., Bogotá, 1988, 79pgs. [Portada de Francisco López Arango basada en un detalle de cerámica muisca, prólogo de Alvaro Garzón Marthá.]

En Colombia leer directamente textos teatrales nacionales, así se sea miembro de un grupo dramático, ha sido siempre muy difícil, más difícil aún tener acceso a nuestra producción teatral remota, si es que tuvo la suerte de

no perderse. De modo que la impecable presentación, aunque sencilla, de cuatro tragedias nacionales de la primera mitad del siglo pasado debe saludarse como un valioso rescate que también se convierte, por varios aspectos, en insospechada fuente de meditaciones; ello conduce a pensar, en efecto, que quizás llegó el momento en que veamos seguir a estos tres primeros libros, otros que también revivan piezas que en alguna parte, ojalá, siguen amontonando el polvo de los siglos sin ser rescatadas por nadie. La idea de una antología del teatro colombiano, que permitiera tener acceso a la fuente de tantas tendencias y estilos dramáticos tan poco conocidos y apreciados, que el autor de las presentes líneas propuso, sin éxito, el año pasado a Colcultura, tiene tal vez en estas ediciones ya su inicio y su realización completa; saludémosla pues con entusiasmo, porque la similitud en la edición de los tres volúmenes deja presumir que así será.

Hay que añadir gozosamente que los libros aquí presentados no dejan la menor duda sobre el respeto, seriedad y consideración con que han sido tratados estos dramaturgos de nuestra primera República. Siguen siendo poco conocidos, si exceptuamos, tal vez, las dos obras de José Fernández Madrid (1789-1830) que aparecen, como siempre, en un solo volumen, pues han sido estrenadas y editadas en varias oportunidades: en La Habana poco después de ser escritas, alrededor de 1822, luego en París en 1827, enseguida en Londres en 1828, en Madrid en 1835, en Cartagena en 1889, en Bogotá por Samper Ortega en 1935, nuevamente en la Habana en 1962 y, otra vez, en Bogotá por la Scherig Corporation de los Estados Unidos en 1966. Siendo pues este autor muy publicado, Fernández Madrid sigue siendo, hasta ahora, al lado de Luis Vargas Tejada, el más conocido fundador del teatro republicano; los otros dos autores, sin embargo, José Domínguez Roche (1788-1858), editado solamente en 1826 por la Imprenta Bogotana, y José Joaquín Ortiz Rojas (1814-1892), editado en Cartagena en 1834, habían producido obras hasta ahora muy poco conocidas.

Hay que destacar, a propósito del prologuista, que son también valiosas las introducciones que preceden a cada libro, escritas por Alvaro Garzón Marthá, quien se luce con agudeza y buen criterio, agrada con su estilo claro y directo, impresiona con su erudición y sentido pedagógico, motiva con su justicia; de manera que este autor, que no parece ser muy conocido hasta ahora, es también una sorpresa agradable.

Pocos saben efectivamente, que la tragedia de tipo neoclásico, calcada de la francesa, ya entonces en un período de decadencia, tuvo en Colombia algunos representantes de interés a comienzos del siglo pasado, en la época de la Independencia; la Ilustración gala no se había dejado sentir solamente en el atractivo que ejercieron los enciclopedistas sobre los neogranadinos o en la traducción de los derechos del hombre hecha por Nariño, y que todos conocemos; también había hecho una mella importante en las artes, particularmente en el teatro: la primera huella documental del arribo de la tragedia neoclásica a la Nueva Granada, tras el "bloqueo" a que España había

sometido a sus colonias por varios siglos, la tenemos en una traducción anónima de la "Fedra" de Racine a finales del siglo XVIII; pero a la influencia francesa debemos también achacar, tal vez, la construcción del primer teatro permanente que tuvo Bogotá, el Coliseo Ramírez, estrenado por don Tomás Ramírez en 1791, al tiempo que los españoles también estimulaban la investigación científica con la Expedición Botánica y la modernización de la educación con la reforma de Moreno y Escandón; los españoles, en efecto, se habían afrancesado antes que los neogranadinos, de manera que, por paradójico que parezca, fueron ellos los primeros en estimular, aunque indirectamente, la Independencia.

Pero teniendo la Nueva Granada todavía escasos autores de teatro "moderno" para llenar ese primer Coliseo Ramírez, que es el directo antecesor de nuestro actual Teatro Colón de Bogotá, pronto el empresario Tomás Ramírez tuvo que acudir sobre todo a las compañías visitantes, españolas e italianas, que desde entonces subieron trabajosamente desde el río Magdalena a nuestra fría altiplanicie, presentándonos, tal vez, entre otros espectáculos, las primeras tragedias a lo vivo; Nariño, precisamente, y el asunto no parece meramente accidental, se topó en Honda con las actrices de alguna de estas compañías a la hora de su destierro a Cartagena; de manera que el teatro jamás ha sido ajeno, en Colombia, a la historia política del país; los patriotas fueron todos fervientes espectadores e incluso, en ocasiones, participantes en calidad de autores o actores.

Así es que careciendo entonces, y aún ahora, de una tradición teatral conocida y bien cimentada, el drama nacional sólo en raras ocasiones había respondido a necesidades verdaderamente populares; los últimos géneros de la Colonia, de los cuales el más típico es tal vez la "loa," se habían convertido en el siglo XVIII en un espectáculo frívolo en el cual, con un lenguaje estereotipado y rebuscado, los autores sólo trataban de halagar la vanidad de los poderosos, de los reyes, los virreyes o los príncipes; descontando el costumbrismo y las despreciadas tradiciones callejeras de indios, negros o mestizos, el autor criollo que pretendiera escribir teatro "serio," de ambiciones universales, se hallaba simplemente desarmado; ello explica por qué la tragedia neoclásica, precedida en su arribo al país por el gran prestigio intelectual de la Francia del "Siècle des Lumières" y respaldada por las enseñanzas de un filósofo de la talla de Aristóteles, entonces tenido como el creador de una doctrina y una ley en el teatro, ejerció sobre los criollos tal fascinación que la adoptó como modelo indiscutible del mejor teatro; si España, con su respetable tradición dramática, había sucumbido al encanto francés, ¿cómo no habría de hacerlo la Nueva Granada?

Pero la llegada de la tragedia neoclásica, que en Francia florece en el siglo XVII, en nuestro país coincide también con el arribo de las ideas de libertad, de igualdad y de fraternidad de la Revolución Francesa de 1789, de manera que muy pronto ella se hizo la vocera de los ideales, no ya del clasicismo gregco o del racionalismo ilustrado del siglo XVIII, sino más bien

de los de la Revolución Neogranadina de 1810; así es que nuestros dramaturgos, en general, no beben en las fuentes, como los franceses, de la mitología griega, más bien tratan de crear su propia mitología a partir de héroes propios, como los precolombinos, mal conocidos entonces, a quienes revisten del ropaje y el idioma antiguo de la Grecia, o, más tarde, los próceres de la Independencia, como la Pola. La tragedia colombiana tiene pues motivaciones muy patrióticas y leerla es, en cierto modo, revivir el ideal de la Independencia política, de nuestra primera gran revolución.

Es así cómo la tragedia contribuye doblemente a afianzar el establecimiento de un teatro nacional y también de una nueva ideología política; de hecho, contribuyó a convertirla en realidad. El teatro siempre, y de ello no puede caber la menor duda, ha tenido una importantísima función social cuando es "serio" y por ello no puede, ni debe, ser ajeno a los desenvolvimientos políticos. Pero como no es simplemente un estrado, sino también un arte, siempre hará que tenga vigencia la polémica entre las sutiles diferencias entre el arte y la propaganda que ahora sigue tan candente. En la época de la Independencia, como ahora, las tragedias colombianas a veces conjugaron bien los dos factores, a veces menos bien, realizando, por un lado, buenas obras dramáticas, o, por el otro, pancartas políticas mediocres.

Ya José María Vergara y Vergara e Isidoro Laverde Amaya notaron esa dependencia del arte y la política; el segundo de estos autores, en su "Ojeada histórico-crítica sobre los orígenes de la literatura colombiana" nos dice en el siglo pasado:

Las tragedias fueron las llamadas a formar el gusto del público, y en los patéticos asuntos de muchas de ellas debió engendrarse ese apego por la libertad que desde largos años atrás viene siendo el sello distintivo del carácter bogotano.

Es entonces natural que la tragedia en su versión colombiana difiera bastante de la francesa, entre otras razones porque el género aquí no fué escrito por espíritus cartesianos, racionalistas, sino por fervientes patriotas en general muy jóvenes, exaltados y vehementes, que no contaban con seguridad o apoyo alguno; es así cómo en ellas podemos encontrar aspectos sentimentales y, tal vez, desordenados, que más pertenecen al posterior romanticismo que al riguroso neoclasicismo, como bien apunta Garzón Marthá.

La tragedia, por lo demás, no fué en Colombia el resultado natural de tradiciones o de procesos autóctonos, fué más bien, como tantas otras cosas, la imposición de una "moda" por parte de espíritus cultivados y aristócratas que tuvieron la fortuna de poder deslumbrarse con las "últimas vanguardias"; ello explica por qué la tragedia vivió tan brevemente entre nosotros; y explica también su rapidísima evolución, sin llegar realmente jamás a establecerse firmemente. Son justamente muy significativas las fechas de las obras editadas

en esta oportunidad: van de 1820, en que se estrena "La Pola" de Domínguez Roche, a 1833, en que José Joaquín Ortiz estrena su "Sulma" en la casa de un amigo. Son trece años en que la tragedia colombiana parece realizar su periplo completo, antes de transformarse en "drama" o decididamente en "melodrama" en la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del XX; ya el autor José Joaquín Ortiz se queja, precisamente, en el respectivo prólogo a su obra, de la "degeneración: en que había caído la tragedia y de no haber sido aceptada su obra en el Coliseo Ramírez, ya que con ella él estaba dispuesto "a volver por las reglas del arte."

El autor de las presentes líneas, equivocadamente, conceptuó sin revisar el texto de su *Historia del Teatro en Colombia* que *La Pola* de José Domínguez Roche era una de esas piezas colombianas lamentablemente perdidas; para fortuna suya Garzón Marthá le aclara, además de rescatarla, evidentemente, que fué representada por primera vez en Funza, la antigua capital del Zipa, en el año mencionado, trayendo a cuento la interesante relación del episodio histórico. Esta tragedia parece ser así, cronológicamente hablando, anterior o simultánea a las obras de Fernández Madrid. Se amolda bien a los preceptos neoclásicos de los cinco actos, del verso endecasílabo (que corresponde, en español, al alejandrino francés), de la parquedad en los personajes (nunca su número es mayor de tres en el escenario simultáneamente), pero, ya tan pronto, no respeta la tan mentada unidad de lugar, pues se desarrolla tanto en la casa de la Pola como en la prisión a donde son llevados los patriotas. La caracterización es interesante, pues presenta las contradicciones internas de algunos patriotas que se ven forzados a servir a los chapetones, o de españoles que simulan unirse a la causa criolla para luego traicionarlos. El lenguaje, aunque hay que decir que el lector y el público contemporáneo han perdido ya el hábito del verso, fluye en general muy bien, sin ser ridículo, dando la medida heroica del estilo.

En las obras de José Fernández Madrid es notable la concentración lograda en la acción dramática, al lograr comprimirla el autor en las reglamentarias veinticuatro horas de la unidad de tiempo neoclásica. *Atala* se basa, como se sabe, en la novela de Chateaubriand que también sirvió de inspiración a la *María* de Isaacs y es, en Colombia, uno de los resultados literarios de las apreciaciones de Rousseau sobre el "buen salvaje." Teniendo la pieza apenas tres personajes principales, es también la muestra clara, no sólo de la discreción del clasicismo, sino de que aquí esa forma llegó a manejarse con bastante dominio y propiedad. *Guatimoc*, del mismo autor, tuvo siempre, desde que fué representada en los patios del Colegio del Rosario o de San Bartolomé en los tiempos de la Patria Boba, un enorme éxito, y es posible que hoy también lo tuviera pues es una muy buena adaptación de un tema indígena, el de las luchas del último soberano azteca, Cuauhtémoc, contra Hernán Cortés, la quema de la gran capital de Tenochtitlán y la destrucción de aquel Imperio fabuloso. A pesar de que pueda existir cierta reticencia a oír declamar a nuestros indios en verso

endecasílabo, la pieza de Fernández Madrid, que hoy adoptaría quizás más bien las técnicas dramáticas interesantísimas del autóctono teatro precolombino, tiene, sin embargo, grandes e impresionantes logros: se mueve con agilidad una vez superado el problema del verso y la parquedad de acotaciones, puede en ocasiones llegar a ser incluso espectacular con un interesante tejido de la acción y la trama, posee una fina y motivante caracterización, tiene además el valor de una firme documentación histórica. Pero incluye ya ciertos ingredientes del melodrama, particularmente los lamentos del hijo y la mujer de Cuauhtémoc, víctimas inocentes de la tenacidad del padre y de la ambición de Cortés, cuyos quejidos y ayes lastimeros pueden ser a veces hasta innecesarios. Pero esta obra corrobora, una vez más, que Fernández Madrid merece el puesto de honor que disfruta entre los fundadores del teatro republicano de Colombia.

La pieza *Sulma* de José Joaquín Ortiz Rojas revela en forma muy obvia la excesiva juventud del autor, veinte años, cuando la compuso, pero es, a pesar de todo, un documento de primera importancia. Esta pieza, que también respeta los cinco actos y utiliza el verso endecasílabo, prosigue la tradición de obras con tema muisca, ya iniciada por Vargas Tejada con producciones como *Aquimín* o *Nemequene*, y antecede a otras como *Raza vencida* de Max Grillo, a comienzos de nuestro siglo; *Guatavita* o *Aquiminzaque* de Carlos Nossa Monroy, a mediados del presente; *La Gaitana* de Oswaldo Días Díaz y otra del mismo nombre de Luis Alberto García más recientemente. Los muisca, en efecto, ofrecen motivos muy propicios a la tragedia o al drama histórico de grandes ambiciones y José Joaquín Ortiz Rojas, como Vargas Tejada antes de él, intuyó acertadamente este grandioso tema.

Desgraciadamente, *Sulma* sirve a este autor, muy inmerso a pesar de él mismo en las condiciones de su tiempo, más bien de pretexto para su argumentación cristiana contra rituales "salvajes" y para expresar la conmovedora y crüel desdicha de un amor romántico imposible. En esta obra, en efecto, *Sulma* se enamora del muchacho que está destinado a ser sacrificado al sol, llamado Huitenzipa. Este bello y tierno jóven, convencido de su misión sagrada pero que también la ama, es, al mismo tiempo, hijo del Zipa y de una mujer que éste le arrebató al Sumo Sacerdote de Sogamoso, donde la acción de la obra se desarrolla, y a quien este oficiante del sacrificio máximo ha criado, además, como hijo suyo al lado de su propia hija *Sulma*. Toda esta estrechísima relación sentimental entre los protagonistas concuerda muy bien con la estructura de la tragedia clásica, pero, por desgracia, José Joaquín Ortiz descuida, por el otro lado criollo, el rigor de los hechos históricos--el Zipa, por ejemplo, vive inexplicablemente en Tundama, que es la actual Duitama, y no en Funza, donde realmente tuvieron su asiento los monarcas de Bogotá. Las frecuentes intromisiones, además, de ideología cristiana en los personajes, e, incluso, parlamentos tan absurdos como "cual de la tumba el mármol frío," cuando se sabe que los indios enterraban en la

tierra, o en ollas de barro, o "lo que puede en mis manos el acero," cuando usaban lanzas y flechas de macana, o, finalmente, "el ángel de la dicha te acompañe," son, a mi modo de sentir, tremendos descuidos que deslucen a un autor de grandes ambiciones. A todo ello, que quizás pudiera llegar hasta a perdonarse, se une una trama centrada en un amor irrealizable y contrapunteada por el intenso deseo de venganza que tiene el Sumo Sacerdote hacia el Zipa, quien, como dijimos, le arrebató la antigua amante, de manera que, en estas circunstancias, aunque el autor manifieste su intención de reevaluar la tragedia, el melodrama se hace inevitable.

La tragedia, tal vez, murió con *Sulma*; corrobora esta obra lo dicho poco después por Vergara y Vergara, me parece, sobre la década de los años treinta del siglo pasado: el teatro, y en general la literatura, perdieron muy pronto el vigor que le habían impreso los escritores de la Independencia; languidecieron hasta el punto de que llegó a hablarse de esa década como de una "Edad Media de nuestra literatura."

Para terminar este comentario, que podría extenderse mucho más, ya que la meteórica aparición de la tragedia en Colombia produce no pocos destellos deslumbrantes, hay que terminar diciendo que los autores de estas preciosas ediciones merecen todas nuestras felicitaciones. Nuestra historia teatral no podría ser más que una triste sucesión de hipótesis sin confirmar, si no existieran estos textos dramáticos para poder leerlos. Poder hacerlo con el gusto que produce una impecable presentación es, además, un gran placer.

Fernando González Cajiao
Bogotá

Villegas, Juan. *Ideología y discurso crítico sobre el teatro de España y América Latina*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1988. 205 pp.

A pesar del gran incremento que han tenido los estudios del teatro latinoamericano en los últimos años, no se ha desarrollado una teoría sistematizada y auténticamente latinoamericana que enfoque el teatro desde una perspectiva propia. El propósito de los estudios y planteamientos del crítico chileno, Juan Villegas, han ido encaminados a llenar ese vacío. Su último libro, *Ideología y discurso crítico sobre el teatro de España y América Latina*, expone a los estudiosos del teatro iberoamericano un modelo específico de estudio fundado en la sistematización formal de los códigos ideológico-históricos que parten de la relación productor-destinatario. Villegas

pretende que se prescindiera del universalismo para dar énfasis a los discursos específicos. Aunque el libro trabaja el teatro de España y Latinoamérica, al desarrollar el método, la atención mayor es para Latinoamérica, tal vez porque el modelo va dirigido más directamente a este ámbito de realidades muy diferentes a las españolas.

El texto está distribuido en nueve capítulos de variadas subdivisiones. El primero presenta un panorama sobre los nuevos estudios del teatro hispánico, señalando que hay que "desconstruir" y cuestionarse el discurso crítico antes de construir la nueva historia del teatro; esto es, dejar atrás los análisis fundados en teorías ajenas al contexto latinoamericano, los cuales sólo enfrentan al teatro en busca de su universalismo. Sin embargo, el examen desde el proceso histórico que expone Villegas, no excluye otros puntos de vista. Del segundo capítulo al séptimo describe y clasifica los discursos críticos y teatrales y establece su relación con el poder y con la marginalidad. En el octavo, ofrece un ejemplo práctico de su método y en el último expone abiertamente su modelo para una nueva historia del teatro hispánico.

Los sistemas metodológicos planteados por Villegas en el texto parten de la ideología; es decir, la construcción (o reconstrucción) codificada de las condiciones contextuales que dieron paso a un determinado discurso teatral, método que llenaría el vacío de la deshistorización y descontextualización de periodizaciones anteriores. Pero aclara que dentro de los modelos específicos de discursos críticos y teatrales (aspecto que considera más importante en su teoría) existe una pluralidad fundada en la diversidad de códigos estéticos e ideológicos que los sustentan.

Un aspecto interesante del libro--aunque debatible--es la relación que establece Villegas entre los discursos críticos y teatrales y el poder, siguiendo las teorías del poder desarrolladas por Foucault. Establece, entonces, como tipos de discursividad el discurso hegemónico, el desplazado, el marginal y el subyugado, e insiste en la importancia de estudiar diacrónicamente y con profundidad los discursos marginados, discursos muchas veces deformados bajo la aplicación de fórmulas críticas europeas. Dentro de esta catalogación Villegas revisa personajes marginales en algunas obras chilenas de los sesentas, arrojando nuevas luces sobre los juicios establecidos desde el estudio convencional.

El modelo final de periodización histórica para el teatro latinoamericano se elabora a base de códigos formales europeos, lo que nos hace pensar en contradicción, ya que durante todo el texto Villegas rechaza el uso de códigos extranjeros por la deformación a que someten la realidad teatral latinoamericana. La explicación podría venir de la pluralidad de métodos utilizables, que en algún momento señala el autor. No obstante, su insistencia en la atención a los discursos marginados, al destinatario y al espacio teatral trae una esperanza de catalogación definitiva de nuestra historia dramática, mediante este método. Establece para ello "categorías fundamentales," con nueva nomenclatura (sistema, subsistema, macrosistema, enmarcado teatral),

a través de un sugerido esquema formal. Concluye ejemplificando la categoría de teatro popular.

Los que conocemos los escritos de Villegas, observamos en este libro una reiteración y profundización de sus teorías mediante la propuesta de un concienzudo sistema que combina la historia con los recursos metodológicos de análisis formal. Su sistema es valioso porque va más allá de la hermenéutica, ya que da cabida al hecho teatral. Le resta al libro, la oscilación entre lo latinoamericano y lo español, por la disparidad histórica y estética. Tal vez, lo más limitante sea la ilustración práctica de los modelos planteados por el autor.

Este nuevo escrito de Villegas constituye un aporte serio al mundo de la crítica teatral hispanoamericano y deberá tomarse como texto clave (ya sea en pro o en contra) tanto en el análisis de espectáculos, textos dramáticos y periodizaciones históricas, como en el futuro desarrollo de teorías enfocadas al entendimiento de los acontecimientos del teatro iberoamericano.

Rosalina Perales
Universidad de Puerto Rico
Recinto de Humacao

Semiosis. Cuadernos del Seminario de Semiótica del Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la Universidad Veracruzana. Número 19 (julio-diciembre de 1987). 260 pp.

El número 19 de la revista *Semiosis* tiene un particular interés para los estudiosos de la teoría del teatro, estando más que la mitad de las páginas dedicadas a la semiótica teatral con contribuciones de los investigadores Marco de Marinis, Alfonso de Toro, Fernando de Toro, Umberto Eco, Tim Fitzpatrick, André Helbo, Roger Mirza y Patrice Pavis. Aunque en gran medida se trata de trabajos ya publicados--en español y/o en otras lenguas--la iniciativa de la revista debe ser aplaudida, ya que este conjunto de artículos ofrece al lector un excelente panorama representativo del estado en que se encuentra esta rama relativamente joven de la semiótica, exponiendo sus logros y sus cuestionamientos urgentes desde varios enfoques.

Sin generalizar demasiado nos atrevemos a señalar como el eje principal, en torno del cual giran la mayor parte de los esfuerzos actuales de la semiótica teatral, la posición particular del espectáculo entre la letra escrita (siempre que exista una tal) y la vida real, entendiendo ésta última no como el referente del texto escrito sino como fenómeno concreto y físico del evento teatral. El

presente conjunto de artículos refleja de manera ejemplar y desde distintas perspectivas estas preocupaciones esenciales.

El ya clásico artículo de Umberto Eco sobre la naturaleza del signo teatral es acompañado por estudios más recientes que discuten y arrojan una luz clarificadora sobre nociones tan fundamentales como "texto," "discurso" y "código," términos convencionales, pero problemáticos por el uso a menudo poco reflexionado.

El reconocimiento ahora generalizado entre los semióticos del teatro de la necesidad de una teoría que tome en cuenta las dimensiones pragmáticas del teatro, la llamada relación teatral, se manifiesta en una serie de estudios sobre la puesta en escena y la recepción, enfatizando el papel del espectador en la semiosis y sugiriendo nuevos modelos socio-semióticos para una investigación sobre la participación dinámica de éste en el circuito teatral.

Además de dichos trabajos, que constituyen un verdadero abanico de teorizaciones sobre problemáticas generales y esenciales para el quehacer de todo semiótico del teatro, se ofrecen artículos dedicados a tópicos más especiales: reflexiones sobre la especificidad de la ópera, una redefinición de los conceptos de "tragedia," "comedia" y "tragicomedia" puestos en relación al drama de honra español de los siglos XVI y XVII, y una propuesta para el análisis del espectáculo en torno al eje bipolar de adentro/afuera, convincentemente ejemplificado en una obra de García Lorca.

Con estos estudios se completa la imagen de una ciencia que se encuentra en pleno desarrollo, ciencia aplicada a objetos de gran diversidad, pero que al mismo tiempo no deja de autocuestionarse y reflexionar sobre sus propias bases teóricas.

Nuestro único comentario negativo sería que las traducciones al español en algunos--muy pocos--lugares parecen haberse hecho mecánica e irreflexivamente, ofuscando el sentido de la frase y poniendo a prueba dura la imaginación del lector. ¡Lástima!

Ane-Grethe Ostergaard
Odense Universitet

Montes Huidobro, Matías. *Exilio*. Honolulu: Editorial Persona, 1988. 103 pp. Con un prólogo de José A. Escarpanter.

El tema de *Exilio* es la expatriación *per se*. El primer acto sucede en Nueva York, en los últimos años de la dictadura batistiana (1958), en donde un grupo de cinco personas vive un exilio voluntario; el segundo acto acontece en Cuba bajo el régimen castrista (1963), en donde el mismo grupo sufre un extrañamiento de su propio suelo; y el tercer acto regresa a la isla

neoyorquina, a donde se han refugiado tres de los personajes al final de la hégira cubana. El cambio de espacio es utilizado por Montes Huidobro como elemento estructural y temático de la pieza; el espacio teatral se transforma en el personaje protagónico. Con la argucia del teatro dentro del teatro, el primer acto nos presenta a dos matrimonios--un poeta y una activista revolucionaria, una actriz y un dramaturgo--en compañía de un amigo que es director teatral, mientras ensayan una obra inconclusa del dramaturgo: *La vida breve*. Se hace también referencia a la obra poética de uno de los personajes: *Cantata de la Sierra*, igualmente inacabada. Las acotaciones piden una reconstrucción realista del apartamento neoyorquino.

El inicio del segundo acto es, sin duda, uno de los experimentos espaciales más atractivos del teatro hispanoamericano de hoy: el apartamento del primer acto es transformado "frente al público" (39) en la escenografía semirrealista de *La vida breve*, que va a ser posteriormente representada en el Teatro Nacional de Cuba. Los cinco personajes vuelven a encontrarse sobre este escenario extrañado no sólo por otro exilio geográfico, sino también por el distanciamiento teatral. En el tercer acto la isla cambia, para presenciar el último encuentro del grupo después de veinte años de ausencia, ahora en un elegante apartamento neoyorquino.

Esta pieza bordea la frontera entre el teatro testimonial y el imaginativo, ya que mientras las fechas y los espacios tienen un asidero histórico, los juegos del teatro dentro del teatro y del exilio sobre el exilio permiten la pluralidad semántica, alcanzando así un valor universal fuera de los límites geográficos y culturales de la trama. Hay referencias continuas al devenir cubano, y hasta alusiones biográficas de Montes Huidobro, como la guillotina que una acotación pide para la escenografía del segundo acto, recuerdo indudable de su pieza *La madre y la guillotina*, producida en Cuba en 1961, antes del exilio de este autor. Sus experiencias de desterrado también sirvieron de punto de partida para su novela *Desterrado al fuego* (México: FCE, 1975), aunque en ella los protagonistas--un matrimonio--buscan su nueva identidad en una circunstancia más alterada por los disfraces y las máscaras, que por el cambio de espacios.

El lenguaje se metamorfosea en cada acto, haciendo eco de las mudanzas del tiempo y del espacio. Al principio el diálogo está integrado por frases cortas afines a la comedia, con abundantes cubanismos. La segunda parte presenta un lenguaje menos transitivo, más adecuado para el manejo de conceptos; y al final de la pieza, el lenguaje cubano continental de hoy nos hace recordar que han pasado veinticinco años desde que comenzó el primero de los tres exilios.

Una amplia gama humorística sirve de contrapeso estilístico para evitar la posible aparición del melodrama; desde el chiste verbal hasta la ironía hacen presencia, sin que por esto la obra se acerque tampoco a la comedia. Esta hibridez estilística no altera la unidad de la pieza, sino le otorga varios canales de comunicación con el público. Las ironías son múltiples: una

obrero llega a alcanzar altos niveles como jefa revolucionaria a pesar de ser el personaje de menor coeficiente intelectual; el director teatral es "rehabilitado" por sus preferencias sexuales en Cuba; y el mismo clímax de la pieza es altamente irónico: el director teatral, destruido por la prisión castrista y por el exilio, decide en venganza asesinar a la única "revolucionaria" convencida, intento que no pasa de ser una broma macabra. Al final únicamente los tres exiliados permanecen en escena, admirando en el cielo neoyorquino al cometa Halley, el desterrado por excelencia:

Román: Ven a ver el cometa Halley desde la terraza, que no se va para siempre, sino para regresar. Haz como él.
 Rubén: Sí, volveré.
 Victoria: ¿Lo prometes?
 Rubén: Sí, lo prometo.
 Roman: Es como un sueño de Dios [. . .] que vuelve siempre para decirnos adiós . . . sin irse nunca del todo. 102

En el prólogo José A. Escarpanter afirma que: "Por su precisa descripción del drama cubano [. . .] y por sus muchas calidades formales [*Exilio*] ocupa una posición única en el teatro hispanoamericano de nuestros días" (8), apreciación tan generosa como cierta. Esta pieza tuvo su estreno en Miami el 19 de marzo de 1988 con gran aprecio del público, y por el momento se encuentra exiliada a pesar de que merece que otros espacios teatrales latinoamericanos le otorguen asilo. Matías Montes Huidobro sigue conservando la primacía en el teatro cubano, junto al otro gran exiliado en Francia, José Triana y junto al aún isleño Abelardo Estorino.

Guillermo Schmidhuber
University of Cincinnati

Cruz, Víctor Hugo, ed. *Obra dramática de Manuel Galich*. 1. Guatemala: Editorial Universitaria, Universidad de San Carlos de Guatemala, 1989. 276 pp.

Quien revise la cartelera teatral guatemalteca de los últimos treinta años, encontrará indefectiblemente el nombre de Manuel Galich ligado a la representación de alguna de sus obras, si no a varias de ellas. Galich es a Guatemala lo que Florencio Sánchez fue al teatro rioplatense. No es de extrañar, entonces, el esfuerzo de otro dramaturgo, Víctor Hugo Cruz, y de la

Universidad de San Carlos, por editar la obra completa de su producción dramática, en cuatro tomos. Hasta la fecha sólo ha salido de imprenta el primero de ellos.

El volumen señalado cuenta con una extensa "semblanza biográfica" del editor, en la que no ha dejado detalle por escudriñar de la vida de Manuel Galich (1913-1984) en su trayectoria intelectual, teatral y política. No se puede separar esta última de su producción dramática. Recordemos que durante los gobiernos de Juan José Arévalo y Jacobo Arbenz, fue presidente del Congreso de la República, Ministro de Educación, de Relaciones Exteriores y embajador en Uruguay y Argentina.

El editor ha periodizado el teatro de Galich en cuatro estadios, los que comprenderán los volúmenes correspondientes:

- I. Prehistoria teatral, de 1932 a 1938.
- II. Epoca guatemalteca, de 1938 a 1953.
- III. Epoca rioplatense--Buenos Aires de 1953 a 1961.
- IV. Epoca cubana, de 1962 a 1984.

En el tomo que presentamos, están las siguientes minipiezas: *Correvidile*, teatro escolar; *El retorno*; *La risa*, ensayo de comedia contra las personas serias; *Hacia abajo*, comedieta; *Pasajes de la cuestión de Belice*, adaptación teatral para la radio, representada en La Voz de Guatemala, el 20 de mayo de 1938; *San Nicolás y un pastor de barro*. Más que obra teatral, éste es un diálogo pastoral sobre la Navidad. Está precedido por un prólogo, "Los países," incorrectamente citado en el índice como obra. Prosigue con *El temblor*, cuento dramatizado; *El ciervo y la oveja, siendo el juez el lobo*, fábula adaptada por Galich; *El desgraciado incidente del reloj*, farsuela en dos momentos; *Gente decente*, incompleta, de 1939.

Como habrá observado el lector, la denominación de "prehistoria teatral" para el volumen se corresponde con lo editado, pues la falta de fechas es lo típico de estas minipiezas.

Galich anota en una entrevista que le hiciera Víctor Hugo Cruz en 1976 en Caracas, que escribía "pequeñas piezas a nivel más o menos para ser representados con mis compañeros de estudios en la Escuela Normal y después con mis alumnos en la propia Escuela Normal y algunos otros elementos con que yo podría contar para representarlas" (20). Algunas de éstas son las que ha rescatado el editor.

Manuel Galich recibió en vida homenajes a su trayectoria dramática, como el premio Ollantay (1983), otorgado por el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT). En 1977, *Conjunto*, revista que dirigía desde 1964 hasta su muerte, recibió el Ollantay como una de las mejores publicaciones en su área.

En su Guatemala, 1987, la Universidad Popular denominó Teatro Manuel Galich a la sala de espectáculos.

El trabajo de Víctor Hugo Cruz, en la recopilación de las obras dramáticas de su coterráneo, merece el aplauso de quienes les importa el quehacer teatral en regiones como Guatemala, tan olvidadas y a la vez tan cercas de nuestros intereses.

Pedro Bravo-Elizondo
The Wichita State University

Cossa, Roberto. *Teatro 2*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1989. 180 pp.

Las piezas que se incluyen en este volumen se encuentran dentro de la transición de la primera a la segunda versión del realismo reflexivo, *El avión negro* (1970); el momento canónico de la segunda versión, *La nona* (1977); y una tentativa por reescribir algunos procedimientos de la ortodoxia realista de la primera fase, *No hay que llorar* (1979).

Es conveniente sintetizar los caracteres de la primera versión y los aportes de Roberto Cossa. Este autor, junto a Germán Rozenmacher, Ricardo Halac y Carlos Somigliana implantan dentro del sistema teatral argentino una nueva ortodoxia realista. Ella se concretó a partir de la "mezcla" del intertexto del teatro de Arthur Miller con el denominado realismo finisecular. Así se dan a conocer una serie de piezas, que en el caso de Roberto Cossa incluyen un texto ejemplar, *Nuestro fin de semana* (1964).

La primera fase del realismo reflexivo es una textualidad que se caracteriza por tratar de crear la ilusión de realidad en el espectador a través de la denominada cuarta pared y de una serie de procedimientos tales como el encuentro personal, el manejo del discurso teatral basado en el habla corriente de la ciudad y la creación de un personaje referencial de la clase media porteña en ascenso en ese momento: el personaje mediocre, en suma, una estructura externa aristotélica, fundada en una estricta causalidad directa, modulada por una extraescena realista y la disminución del movimiento escénico, que se concretaban en un desarrollo propio del drama de situación.

El punto de vista era el del drama, pero a diferencia del realismo finisecular--tendencia a la que se puede integrar el teatro de Gorostiza en el período anterior--nos encontramos con el héroe desaparecido o antihéroe y una absoluta desaparición de lo melodramático. Todos estos procedimientos estaban destinados a concretar un desarrollo dramático dirigido absolutamente a probar una tesis realista: el inmovilismo del personaje mediocre, que significaba lo inactual del accionar de los ideales de la clase media argentina en su momento de auge.

Precisamente, *El avión negro*, del Grupo de Autores--integrado además de Cossa, por Rozenmacher, Talesnik y Somigliana--marca junto a *La fiaca*

(Talesnik, 1967), *Tentempié I y II* (Halac, 1968), una transición entre la ortodoxia realista de la primera versión y la segunda. Comienzan a aparecer, todavía de manera incipiente, procedimientos teatralistas, provenientes del expresionismo, del distanciamiento brechtiano, el sainete y el grotesco ciollo. Desde el mismo título, la pieza trabajaba con el vehículo que la imaginería popular había identificado como el supuesto portador del regreso de Perón al país y lo hacía a través de la caricatura, la desarticulación de la historia, el efecto de simultaneidad, la parodia al discurso finisecular, y a los roles sociales del teatro y la realidad nacional.

En realidad, *El avión negro* marca la transición especialmente porque sus sketches descubren el humor negro y absurdo, absolutamente ausente en la primera fase del realismo reflexivo; y lo muestran como una auténtica manera de satirizar el microclima creado por las fantasías de la clase media argentina de ese momento histórico frente al peronismo y su líder. Como se ve, la tesis realista no ha variado en lo fundamental.

El otro mérito de *El avión negro* fue el de hacer aparecer por primera vez en nuestra escena a la masa peronista y también a su personaje emergente, El Hombre del Bombo, que dialoga con Perón sobre la desquiciada realidad argentina de los flamantes setenta. Más allá de sus indecisiones ideológicas y de su maniqueísmo, tiene el mérito de haber superado las censuras y autocensuras que por muchos años interrumpieron el debate ideológico inmediato en nuestro teatro y en nuestra sociedad.

Por su parte, *No hay que llorar* marca, como dijimos, un intento de resemantización de ciertos artificios de la primera fase del realismo reflexivo a la luz de sus supuestos ideológicos y estéticos. Sería una automatizada versión realista ortodoxa del matricidio no concretado en la pieza anterior, *La nona*.

De lejos, la mejor obra del conjunto es *La nona*, que prácticamente ha marcado el momento canónico de la segunda versión del realismo reflexivo, convirtiéndolo de *género serio* en *serio-cómico*. Roberto Cossa es un lector absolutamente productivo del sistema teatral argentino. Es por eso que *La nona* se enriquece leyéndola desde la parodia del discurso ideológico del teatro finisecular. Entra en polémica abierta con "la buena madre," "la vejez sabia," "la familia unida," estereotipos de nuestro teatro y cine. Transgrede los roles sociales que ha privilegiado la comunidad con el beneplácito de la sociedad oficial.

Fuera de su ámbito, la retórica del tango, Chico aparece como un mistificador; otro tanto ocurre con "la Abuelita" del sainete, la nona, y Don Francisco, "el viejo lujurioso." Lejos de la "comedia blanca," la bondad de Anyula se torna no sólo ineficaz, sino también idiotéz--mientras que Carmelo, María y Marta resultan grotescos al tratar de llevar adelante ineficaces conductas destinadas a impedir el desastre, típicas y adecuadas para la comedia de costumbres.

Todos ellos, funcionando en un ámbito que no les es propio, construyen un universo deforme en el cual el hambre de la nona admite muchas y provechosas lecturas de la realidad argentina. Ya no es sólo la clase puesta en la picota, sino el país en un sentido múltiple. Estos personajes forman un grupo social en franca disolución, se resisten a ser sujetos sociales y la diáspora es inevitable desde el principio mismo de la pieza.

Junto a muy pocas piezas--*Barranca abajo*, de Sánchez; *Stefano*, de Armando Discépolo, *El desatino*, de Griselda Gambaro y entre otras, *Marathon*, de Ricardo Monti--*La nona* quedará seguramente, como un texto paradigmático de nuestro teatro, producto incesante de otros nuevos.

Oswaldo Pellettieri
Buenos Aires

Waldman, Gloria F. *Luis Rafael Sánchez: pasión teatral*. San Juan, Puerto Rico: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1988. 386 pp.

Dramaturgo y narrador, Luis Fafael Sánchez ha contribuido en ambos campos a transformar significativamente las formas recibidas de la tradición. En la prosa narrativa, Sánchez abrió paso a toda una nueva generación de narradores puertorriqueños--desde Edgardo Rodríguez Juliá a Ana Lydia Vega--quienes aprendieron en Sánchez a asimilar en sus escritos el discurso de los medios de masa y la cultura popular. En el teatro, Sánchez, junto a Myrna Casas, rompió con el realismo poético y las alegorías políticas de René Marqués y se abrió a la tradición del teatro de vanguardia, produciendo obras de temática y enfoque más cosmopolita, menos insular. Aunque en los últimos trece años, a partir de la publicación de su primera novela, *La guaracha del Macho Camacho* (1976), se le ha prestado más atención a su narrativa, no han faltado los estudios amplios y minuciosos de su teatro. En 1985 se publicó el libro de Eliseo Colón Zayas, *El teatro de Luis Rafael Sánchez: códigos, ideología, y lenguaje*, un ambicioso intento de lectura semiótica del teatro de Sánchez, y en 1988 apareció el libro de Gloria F. Waldman, *Luis Rafael Sánchez: pasión teatral*. Ambos textos se derivan de las tesis doctorales de sus respectivos autores, y en ambos se hace un intento de abarcar la totalidad de la obra dramática de Sánchez en sus múltiples facetas.

En el libro de la profesora Waldman, que es el que nos ocupa, todavía quedan muchas, quizá demasiadas, huellas de su origen de tesis. El deseo de incluir demasiada información--que es típico de las tesis--, se hace patente en *Pasión teatral*, y esto hace que, como libro, parezca una miscelánea, en vez del estudio coherente que aspira a ser. El libro está precedido por una nota preliminar de María Teresa Babín y un prólogo de Francisco Arriví, textos

liminares cuya presencia resulta enigmática en lo que después de todo pretende ser una obra de crítica literaria. Los mismos evidencian, además del aprecio personal que les suscita la autora, una suerte de patético agradecimiento de que una estudiosa norteamericana se ocupe de la obra de un puertorriqueño.

Luego de una efusiva sección de "Reconocimiento," sigue la "Introducción: Luis Rafael Sánchez y el nuevo teatro latinoamericano," en donde la autora se pregunta si existe un "nuevo teatro latinoamericano" y cuál sería el lugar de Sánchez en éste. A la "Introducción" sigue la "Primera Parte" del libro, dedicada a una extensa síntesis (valga el oxímoron) sobre el teatro contemporáneo en Latinoamérica, en la cual se comentan aspectos tales como las "Corrientes y tendencias en el teatro latinoamericano contemporáneo," "Problemas al hacer teatro en Latinoamérica," "Críticos y crítica" e "Influencias extranjeras."

La "Segunda Parte" es la que tiene que ver propiamente con la obra de Sánchez. Comienza con "Consideraciones sobre el teatro puertorriqueño," a lo que sigue "Sánchez: teoría y praxis," sección en la cual se nos refieren algunos datos sobre la vida del dramaturgo, sus opiniones sobre el teatro y sobre el lenguaje, y luego se nos da una visión de conjunto, un tanto heterogénea, a manera de cajón de sastre, de la obra de Sánchez, destacando su "lenguaje, temas, técnica, influencias." Después de esta introducción al teatro de Sánchez, encontramos, redundantemente, una sección breve titulada "Introducción al teatro de Sánchez," luego de la cual se nos ofrecen lecturas más detenidas de obras particulares del dramaturgo puertorriqueño, desde su drama primigenio, *La espera* (1960) hasta *La pasión según Antígona Pérez* (1970).

Las lecturas de la profesora Waldman, aunque cubren aspectos relevantes de las obras y señalan puntos de contacto interesantes entre el teatro de Sánchez y las obras de Marqués, Lorca y Brecht, adolecen de periodismo y estilo reseñístico, como en el siguiente pasaje de su análisis de *La pasión según Antígona Pérez*:

Antígona es una advertencia, una voz que se escucha en cada generación, una presencia que rehúsa ser silenciada; un recordatorio de que la corrupción, la crueldad, el doblez y la hipocresía no son admisibles y nunca lo serán. Antígona es la eterna oposición, la fuerza del pueblo, el ímpetu para cambiar. Es poeta, revolucionaria, hermana, hija, amiga, amante, defensora, adversaria, católica, ciudadana. También es una voz sofocada. Ella no triunfa, ¿o sí? Ella muere, ¿o no? En la acción de la obra, sí muere. Sin embargo, hemos sido testigos de su efecto sobre aquellos que estuvieron en contacto con ella. Los tocó y los afectó a todos de algún modo. Si nos apartamos del texto y nos acercamos a la experiencia teatral, encontramos que la conciencia colectiva del

público estuvo afectada de igual manera por la obra, como lo estuvo por la experiencia lector-texto. (323)

Por otro lado, toda la "Primera Parte" del libro, dedicada a "El teatro contemporáneo en Latinoamérica" podría haber constituido de por sí otro libro, pues su vinculación con la "Segunda Parte: El teatro de Sánchez y su visión dramática" no es suficientemente orgánica. La intención de la autora es buena: situar la obra de Sánchez en el más amplio contexto del teatro contemporáneo latinoamericano; no obstante, hubiera sido más efectivo entretener esa dimensión con el comentario y análisis de las obras de Sánchez, en vez de tomarla por separado.

A todas luces, *Pasión teatral* se propone realizar un análisis global del teatro de Sánchez, pero nunca postula una hipótesis clara, nunca especifica qué trata de demostrar. Cuando parece que lo hace, en la "Conclusión," el libro se presenta más bien como una vindicación o apología de la dramaturgia de Sánchez--apología que es bastante innecesaria, por cierto, pues el valor de la obra de Sánchez ya es incuestionable. La vaguedad del título--*Pasión teatral*--prefigura el enfoque esencialmente periodístico, informativo, del libro. *Informativo* es el adjetivo que mejor caracteriza este libro, pues en él hallamos un acopio considerable de datos sobre el teatro latinoamericano y sobre la vida y obra de Sánchez. El libro lleva al final, de hecho, una interesante entrevista con Sánchez, que data de 1975, cuando éste trabajaba en el manuscrito de *La guaracha del Macho Camacho*. Menos relevante, tal vez, es la entrevista con Isaac Chocrón, hecha el mismo año. De hecho, en la presencia de estas dos entrevistas en los apéndices se resume el problema estructural no resuelto de este libro: su incapacidad de conectar eficazmente el contexto del "nuevo teatro latinoamericano" con el análisis de las obras de Sánchez. El libro ofrece una bibliografía bastante extensa, pero que debió haber sido puesta más al día para incluir estudios recientes sobre Sánchez, como el antes mencionado de Colón Zayas.

Aníbal González
University of Texas at Austin

Calvo, Román et al. *Doce a las doce (teatro breve)*. México: Obra citada, 1989. 202 pp.

En diciembre de 1987 hubo una reunión de dramaturgos mexicanos interesados en formar una alianza que tuviera como objetivo principal la búsqueda de fuentes de publicación de sus obras. Pactaron apoyarse mutuamente, no entrar en discusiones críticas de las obras de los demás,

simplemente, brindarse una solidaridad incondicional unos a otros. De hecho, a esa primera reunión también asistieron algunos dramaturgos quienes no estuvieron de acuerdo con estas sencillas reglas de gobierno interno. Los que entraron en el pacto fueron doce, de manera que hoy se llaman "El grupo de los doce."

Para su propia sorpresa, casi inmediatamente encontraron una casa editora muy interesada en publicarlos--Obra Citada--y en año y medio han editado nueve libros, aunque la editora no ha sabido distribuir bien los libros. Uno de ellos es una antología en que va una obra corta escrita por cada miembro del grupo. Son obras nuevas, ni publicadas ni estrenadas antes de esta antología, que escribieron como experimento: sortearon las doce horas del día y las obras debieron inspirarse de alguna manera por la hora. El orden de las obras, entonces, también corresponde a las horas del día, dispuesto por el sorteo.

La antología se llama *Doce a las doce* y consta de las siguientes piezas: "Castigo ejemplar a infractores de la ley" de Alejandro Licona (1 a.m.); "Comezón de las dos" de Willebaldo López (2 a.m.); "La partida" de Pilar Campesino (3 a.m.); "Apenas son las cuatro" de Tomás Urtusástegui (4 a.m.); "Al romper el alba" de Miguel Angel Tenorio (5 a.m.); "El retablo" de Antonio González Caballero (6 a.m.); "Cacos" de Tomás Espinosa (7 p.m.); "Luzca para tí la luz perpetua" de Dante del Castillo (8 p.m. o a.m.); "La banca o las nueve" de Victor Hugo Rascón Banda (9 a.m.); "Mi querido Tomás" de Pedro Salinas (10 p.m.); "A partir de las once" de Román Calvo (11 a.m.); y "Año Nuevo, vida nueva" de Marcela del Río (las 12 de la noche).

A los que tengan algún conocimiento del teatro mexicano, lo primero que les va a llamar la atención de esa lista es que en ella se encuentran nombres de tres generaciones de dramaturgos, pues los criterios para integrarse al grupo eran los que arriba explico, sin que importara la edad o el momento en que uno haya empezado a escribir sus obras. La mayoría de los autores pertenecen a lo que se ha venido llamando la "nueva dramaturgia"; pero Antonio González Caballero y Pablo Salinas son de la generación anterior (de Carballido, Leñero, Hernández); y hay una generación "intermedia," por llamarla así, representada por Tomás Urtusástegui, Román Calvo y Marcela del Río, quienes llegaron tarde al medio, de manera que comenzaron a escribir después de los "nuevos," siendo, sin embargo, mayores que ellos.

A pesar de que el tema de las obras quedaba a la discreción de cada dramaturgo, es curioso que la mayoría de las situaciones planteadas en las obras son violentas. Tenemos una violación (Licona), un asalto de mano (Rascón) y dos asaltos a personas en sus casas (Urtusástegui, del Río). Y en dos farsas aparece la violencia como trasfondo: en "Cacos" (Espinosa) la señora es infeliz precisamente porque no tiene graves problemas de qué hablar con sus amigas; no se contenta hasta provocar a su marido a que le dé unos buenos golpes. En "Comezón de las dos" (López) un personaje carga una metralladora en un estuche de violín, otro una bolsita de plástico con su droga

(un cemento); el tema es la desintegración del mundo, simbolizada por el gradual desmembramiento de uno de los personajes. Parecería que sin proponérselo estos autores han reflejado como conciencia colectiva la visión urbana de la vida actual en México, donde la diferencia de clases se ha agudizado tanto desde el comienzo de la llamada "crisis actual" (1982) que los que tienen se sienten amenazados por los que no tienen, con evidente razón, y los que no tienen, pues, simplemente "¡están fregados!".

Estilísticamente estas obras varían mucho entre sí, cubriendo la gama de lo que Vicente Leñero ha llamado el "realismo verdadero" (y no "verosímil") de Rascón Banda, a la farsa (López, Urtusástegui) a la poesía dramática (Campeño). Son todas interesantes y, por la mayor parte, bien hechas. Se rumora que otros grupos como éste de los doce están formándose para los mismos propósitos. Esperemos que así sea.

Myra S. Gann

State University of New York at Potsdam

Helbo, André. *Teoría del espectáculo*. Buenos Aires: Editorial Galerna/Lemcke Verlag, 1989. 157 pp.

En este libro, que analiza los aportes de la semiótica del teatro, "que no ha cesado de renovarse desde 1938," es decir, hace más de 50 años, el autor se propone contribuir a la discusión crítica y establecer el significado actual de la disciplina según su punto de vista, teniendo en cuenta el desarrollo y las alteraciones profundas de la teoría en la década del 70.

Algunos de los estudios incluidos en el volumen ya han sido publicados anteriormente y la traducción del inglés puede producir algunas imprecisiones; pese a ello se aprecia el aporte de Helbo en aspectos renovadores. Es el caso de su señalamiento sobre el desarrollo de la investigación interdisciplinaria en el campo de la teatrología, donde se articulan diversos campos del conocimiento: la historia, la dramaturgia, la estética, la psico-sociología, la bioquímica y la física, la semiótica, y las áreas relativamente recientes de la kinésica (gestualidad), la proxémica (distancias espaciales entre cuerpos y objetos), y la paralingüística (expresión verbal no lingüística). Estas variables integradas en un sistema, más las nuevas posibilidades de documentación, como el video, las computadoras, hacen posible un análisis más preciso del fenómeno teatral.

En su tercer capítulo, "Nuevas perspectivas y nuevos instrumentos," el autor sostiene que la semiología "adopta el curso del comparativismo" y compara entonces el discurso visual bidimensional--pintura, fotografía, etc.-- y los discursos mixtos, como la historieta, con su mensaje verbal y no verbal,

con el discurso teatral, tridimensional. Allí muestra la complejidad de las cuestiones que se presentan para el análisis, desde los diferentes puntos de partida de los directores, como las ideas sobre el texto dramático, o la visión "pictórica" de la escena de Strehler, o el trabajo con la percepción de la voz de Thomas Bernhard, o el de la relación con el cuerpo en el caso de Eugenio Barba--hasta la condensación o desplazamiento que puede producirse en la imagen teatral mediante la selección y transformación de elementos, que remiten a varios universos de referencia. Considera también el doble proceso del espectador, de creencia en la ficción como una realidad, donde "un solo signo es a la vez real (material) e icónico (simula el modelo extra-escénico al que hace referencia)." Los rituales de transición que separan el mundo natural del teatral, la entrada, el timbre, los tres golpes, marcan el límite de la convención, aunque Helbo recuerda algunas ocasiones históricas en que el mundo externo irrumpió en el teatro destruyendo la ilusión, como sucedió durante la representación de *La muda de Portici* en Bruselas, que detonó la revolución belga.

Resultan muy interesantes sus reflexiones sobre la ópera y los nuevos estilos de puesta como el de Chéreau, que considera el texto como "un soporte para las imágenes," introduciendo un nuevo concepto, el de *materialización visual*. Utiliza así "la imagen contra el libreto" o "la imagen contra la música," hallando nuevos elementos simbólicos, o desviando la música de su función aparente para emplearla de manera menos elemental.

Estudia asimismo el campo del circo, al aplicar al teatro la tipología de los signos de Pierce y Sebeok. Considera que muchos signos pueden interpretarse como señales (que provocan una reacción automática o convencional) y pone como ejemplo de ello la música que subraya los momentos peligrosos de los acróbatas. En el último estudio, "El paradigma espectacular," Helbo vuelve a destacar el análisis interdisciplinario--con la semiótica, la biología, la antropología--como una de las últimas tendencias de la crítica teatral, aunque cree que es inútil la búsqueda de un modelo universal del cual podrían derivar todos los espectáculos posibles; menciona en ese sentido los aportes del italiano Franco Ruffini. Opina que a lo sumo podría imaginarse un conjunto de paradigmas específicos del espectáculo, pero advierte que ese enfoque podría privilegiar un área sobre otras, como el drama occidental clásico, que ha sido estudiado mucho más profundamente que la ópera o el circo, y cree peligrosa esa tendencia.

Después de mencionar las distintas opciones de la semiótica del teatro desde la década del 30, desde la supremacía del texto hasta el predominio del escenario, Helbo considera que surge una nueva perspectiva, que se ocuparía simultáneamente del teatro occidental y oriental, del circo y el ballet, que tendría en cuenta la relatividad histórica y usaría un enfoque expansivo global. "Esta hipótesis intenta una metodología sintética, derivada del pluralismo cultural y los intercambios interdisciplinarios," dice Helbo. Y considera que conduce a "una semiótica de las Artes de la Representación." Pero no es una

disciplina fácil de establecer, sino que plantea una serie de dificultades en distintos niveles; el espectáculo es un "verdadero desafío para los teóricos," sostiene el autor.

En suma, un interesante y cuestionador aporte para los estudiosos del espectáculo.

Beatriz Seibel
Buenos Aires

Vasconcellos, Luiz Paulo. *Dicionário de teatro*. Porto Alegre: L & PM Editores, 1987. 230 pp.

The most positive thing about this dictionary is that it fills a gap in Brazil's theatrical literature. That nation's scholars, along with *brasilianistas* like myself, lack many of the essential tools researchers in the United States take for granted. Bibliographies, encyclopedias, dictionaries, handbooks, and other reference sources are in short supply, particularly in the area of theatre. There is a great dependence on foreign sources, which leads to distortions in the scholarship itself. If, for example, a Brazilian graduate student writes a thesis on a theatrical company such as Teatro Oficina, he/she has to consult European and American encyclopedias of theatrical history, terminology of stagecraft, and so forth. That thesis writer will, of course, have to read English or German or French, or perhaps all three, and hope that the translations of the terminology are accurate and approximate Brazilian reality. That was certainly my experience when writing a book, in Portuguese, on Grupo Macunaíma. A copy of Vasconcellos's book--I was unfortunately unaware of its existence--would have simplified my task immensely.

The *Dicionário de Teatro* is, to my knowledge, the first Brazilian theatrical lexicon. Its terminology covers many areas of drama and acting: from Greek tragedy to theatre of the absurd, from the *auto* to the *revista*, from Stanislavsky to Grotowski. To some degree, it attempts to explicate the language of stagecraft: from *adereço* to *pano de boca*. It is especially strong on traditional terminology--*antístrofe*, *tritagonista*--, but less so on recent critical concepts. It also includes a limited bibliography on theatre, both Brazilian and foreign. One would expect a book of this type to have a more extensive bibliography, since its purpose is to serve as a reference work.

Vasconcellos has modeled his lexicon principally on encyclopedias written in English, such as the *Oxford Companion to the Theatre* and *The Reader's Encyclopedia to World Drama*. And therein lies its principal weakness, for it gives Brazilian theatre only the most cursory treatment. Yan Michalski, in the foreword, excuses this omission by observing: "*a proporção de verbetes*

especificamente brasileiros [é], compreensivelmente, reduzida: o nosso teatro, sejamos realistas, não pode ter a ilusão de ter contribuído generosamente para o vocabulário universal" (p. 6). That is an odd statement coming from a critic who has devoted his professional life to encouraging the development of original Brazilian theatre. That nation's stage may not have added significantly to the universal lexicon, but it does possess its own richly complex vocabulary and history. Not only is Vasconcellos's inventory of specifically Brazilian theatrical terminology *reduzido*, it tends to reflect conventional wisdom by giving, for example, the usual grossly exaggerated credit to Augusto Boal while including a single sentence--and usually less--to his equally important contemporaries: Nelson Rodrigues, Gianfrancesco Guarnieri, José Celso Martínez Correa, Oduvaldo Vianna Filho. Readers who have even a passing acquaintance with Brazilian dramaturgy will be surprised by the absence of Alfredo Dias Gomes and Jorge Andrade. Vasconcellos, in fact, devotes as much space to the Boal myth--*teatro invisível, teatro do oprimido, sistema coringa*--as he does to 400 years of theatrical activity, from Anchieta to Oswald de Andrade. And more recent groups and figures that have made significant contributions to the national stage are not even mentioned: playwrights and directors such as Leilah Assunção, Celso Nunes, Naum Alves de Souza, companies such as Rio's Teatro Ipanema and Asdrúbal Trouxe Seu Trombone, and São Paulo's Teatro do Ornitórrinco and Pessoal do Víctor. The most glaring omission of all is the failure to mention director Antunes Filho and his Grupo Macunaíma, the most innovative and influential company of the last decade.

In spite of its oversights, Luiz Paul Vasconcellos's *Dicionário de Teatro* constitutes an important beginning. It should be a useful reference for students and critics, and one hopes it will be followed by other sourcebooks. If the author himself or someone inspired by his book should compile an encyclopedia of Brazilian theatre, he or she will have rendered a particularly valuable service.

David George
Lake Forest College

Muñoz, Fernando. *El teatro regional de Yucatán*. Mexico, D.F.: Gaceta, 1987. 230 pp.

Uno de los fenómenos teatrales más fascinantes de todo México es el teatro regional de Yucatán (en adelante, TRY). Afortunadamente, Fernando Muñoz se ha dedicado a continuar el análisis y documentación de ese teatro tan propio de su tierra natal, siguiendo las huellas de Cervera Andrade,

Peniche Vallado, Cervera Espejo, Barrera Vázquez y otros, rindiendo así homenaje a una de las manifestaciones culturales de más larga tradición del sureste mexicano.

Muñoz se propone esclarecer un concepto: "regional yucateco" ya que Yucatán es el único estado del país que posee un teatro regional que ha desarrollado varios géneros: tragedia, ópera, comedia y revista, éste último comparable sólo al teatro popular paraguayo en lengua guaraní, al teatro quechua de Venezuela y al teatro gaucho argentino (11).

El libro de Muñoz consiste en un proemio y cuatro capítulos que dividen en igual número de etapas el desarrollo histórico del TRY. Cada uno de los cinco ensayos de Muñoz (que incluyen fotos históricas) va seguido de un valioso apéndice de documentos (ensayos, fragmentos de obras, reseñas, entrevistas) que ilustran elementos claves del desarrollo del TRY:

I. El teatro maya precolombino--estuvo bien desarrollado y estrechamente ligado a la música y la danza, predominando el ademán sobre la palabra. El *Rabinal Achí* ejemplifica al teatro de carácter ritual e histórico que coexistía con un teatro fársico y satírico y "dramas-ballets," todos los cuales han contribuido fuertemente al TRY. Una omisión notable de este capítulo es no haber identificado el libro de Barrera Vázquez como fuente de dos de los "Cantares de Dzitbalché" (y las notas correspondientes) reproducidos en el apéndice.

II. Teatro de la evangelización--La represión drástica de Fray Diego de Landa hizo desaparecer de la vista pública todo teatro no aprobado por la Iglesia; los mayas aceptaron representar el teatro de evangelización sólo por su "necesidad de expresar y preservar un arte demasiado arraigado a su cultura ancestral" aunque el género nunca enraizó entre ellos (47). El texto del *Auto o Misterio de la adoración de los pastores* (siglo XVII o XVIII) es la única referencia que se conserva de este teatro, y es considerado por todos los estudiosos del teatro yucateco como el nacimiento del TRY.

Muñoz señala que en el siglo XIX Carrillo y Ancona se refieren a una puesta de teatro histórico sobre la invasión y conquista española representada por mayas; sin embargo, Muñoz comenta que aparte del *Rabinal Achí*, en el siglo XVIII "el teatro maya había sido silenciado" (48), conclusión para nosotros demasiado contundente dado el testimonio de Carrillo y Ancona, así como por haber comprobado nosotros en años recientes la continuada existencia del teatro histórico entre los mayas.

III. El Siglo XIX (mediados)--es el "comienzo formal" del TRY con los dramas romántico-históricos del español García Gutiérrez. Nacen la cultura mexicana igual que la cultura yucateca, acentuadamente regionalista, que empezó a "narrar su propia historia puesta en escena" (56-57). En el apéndice un fragmento del valioso libro homónimo de Cervera Andrade enumera los orígenes del TRY: el entremés, ceremonias, personajes y el teatro cómico y carnavalesco de los mayas, las pastorelas y sobre todo piezas costumbristas; el

ensayo "Los bufos cubanos" de A. Carpentier ilustra otro género popular que influyó en el TRY.

IV. El Siglo XX ("De Nicté-Ha a los Mucbilcholos")--El teatro regional se hace más diverso, aunque "todos los historiadores y reseñistas del TRY" restringen el concepto tan sólo al teatro musical político. Pero para Muñoz, el TRY fue teatro histórico (didáctico) y comedia en el siglo XIX y, en el siglo XX, ópera, poema sinfónico, tragedia y melodrama; por lo tanto, el TRY "no es exclusivamente el escrito con lenguaje popular, pintando tipos y caracteres 'pueblerinos', sino el resumen y evolución de un todo cultural" (81-84).

A partir de 1930 el teatro regional "devino en su mayoría en revistas musicales" para un público popular (81-82), género que en sí se nutre de la tradición farsica precolombina y española. Los prejuicios sociales pronto relegan este teatro popular a las carpas, circos y compañías ambulantes de las barracas, suburbios y pueblos "aunque simpáticamente es acogido en los teatros de revista del Distrito Federal" (84). La familia Herrera se impone tanto en la península como en la capital como la dinastía reinante de la revista regional. Desde mediados de siglo autores como Peniche Vallado, Irigoyen, Barrera Vázquez y Cáceres Careno devuelven su diversidad de géneros al teatro regional; otro hito son el estreno y puestas durante cinco años del *Rabinal Achí* durante los años '70.

El extenso y valioso apéndice incluye fragmentos de varias obras incluyendo una del mismo Muñoz e índices de autores, obras, actores y escenógrafos. Se anexan además entrevistas históricas con varios miembros de la familia Herrera de la cual Héctor "Cholo" es el alma actual del teatro regional (no se incluye ninguna entrevista con él, sin embargo).

Las observaciones de Muñoz sobre el estado actual del TRY no son halagueñas: obras sin estrenar y el desprecio de los pocos escritores existentes hacia el teatro regional; el autor lamenta también la "expulsión" de Yucatán en 1981 de María Luisa Martínez Medrano (posteriormente directora del aclamado Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena de Tabasco). En fin, para que surja un nuevo teatro regional que responda a las necesidades de nuevos públicos teatrales, Muñoz propone que se parta de la experiencia de dicha directora en cuyo taller participó en los años '70.

Definitivamente no se puede hablar hoy en día de un *movimiento* de teatro regional; hace falta el apoyo decisivo de las autoridades (estatales, universitarias) así como de un público cada vez más asediado por la cultura foránea para que el TRY vuelva a florecer plenamente. Mientras tanto esperemos que el libro tan informado de Muñoz colabore para animar a autoridades y a teatristas al rescate y renovación desde perspectivas propias de este fenómeno cultural único del continente americano.

Ott, Gustavo. *Teatro*. Caracas: Textoteatro Ediciones, 1989. 265 pp.

El movimiento teatral venezolano ha producido variados e interesantes dramaturgos en los últimos años. Dentro de la novel generación destacó a fines de los años ochenta Gustavo Ott (1963). A su corta edad, este dramaturgo ha realizado labores diversas (combina el periodismo y la dirección teatral), experiencias que convergen en su dramaturgia. Cuenta ya con montajes de gran éxito, como el de *Divorciadas, evangélicas y vegetarianas* (1989).

En el volumen *Teatro* (1988) Ott presenta cinco piezas, la mayor parte de las cuales muestran un logrado dominio técnico. *Onda media* recoge un ambiente de confusión y ambigüedad creado en una oficina de locución radial, durante un apagón. Las actividades de los personajes se transforman, convirtiéndolos en anormales o desconocidos ante los demás. Recursos como la simultaneidad de diálogos y la ausencia de luz en el desarrollo de la acción, modernizan el lenguaje escénico.

Muy interesante resulta el planteamiento de *El perro y la campana*, suerte de drama de suspenso con técnica de ocultamiento-descubrimiento. La trama retrospectiva nos lleva a desentrañar un asesinato. Nos ubicamos nuevamente en una estación de radio desde donde un locutor da consejos a los radioyentes, partiendo de cartas y llamadas. Su labor es automática; de signo condicionado, pero no para sus escuchas, a quienes estropea sus vidas con sus fríos consejos. Cuando por fin toma conciencia de su condicionamiento, es demasiado tarde, ya que muere asesinado. En realidad toda la fábula no es más que la revelación de los vicios, defectos y caídas de cada personaje, es decir, del ser humano. Tanto por su trama, como por los procedimientos técnicos, resulta una de las obras más logradas del volumen.

La mujer del diputado es el texto más desafortunado del conjunto, ya que la esencia dramática no logra cuajar. Se nos presentan unos personajes extraídos de la política nacional, quienes pierden las elecciones tras muchos años en el poder. A partir de ese momento sus vidas comienzan a degenerar. La fábula dibuja la decadencia de una familia corrupta que ha vivido a expensas del país mediante el poder político. La pérdida de las elecciones los lleva a revelar lo peor de cada uno. El final es trunco, ya que los planteamientos quedan inconclusos y los personajes sufren transformaciones drásticas, ajenas a su caracterización. Técnicamente, el autor utiliza la simultaneidad de diálogos hasta el cansancio (hasta cuatro diálogos a la vez), tal vez para ilustrar la incomunicación reinante entre estos seres alienados.

El tema de la corrupción regresa en *Los peces crecen con la luna*, ahora en una contextualidad nacional, y ya específicamente en Venezuela. Una familia corrupta es expulsada del país, de donde sale por barco en espera de que los rescaten sus aliados extranjeros. La nave encalla, los aliados se niegan a ayudarlos y sobreviene la autodegradación, ante la proximidad de la muerte.

El texto es simple, tanto en el desarrollo de la acción, como en los recursos dramáticos.

El último trabajo de Ott es una obra brevísima (escrita con Domingo Palma) sobre las consecuencias últimas de la incomunicación: *Passport*. Con base en una situación límite, vemos como un joven se ve implicado con la policía europea, en un conflicto absurdo que lo llevará a su destrucción (cárcel, muerte). Por no hablar el idioma de ese lugar, pierde su pasaporte en un país impreciso; como no entiende el interrogatorio, lo toman por terrorista. Los diálogos están estructurados como diálogos de sordo: cada cual sostiene su propia conversación, sin que el otro lo entienda, lo que crea una atmósfera de angustia y un ritmo de ascendente desesperación.

Los intentos de innovación de Ott en estas obras abarcan las fábulas, la estructura (dividida a la manera de la narrativa, en partes o con números) y las técnicas. El dinamismo en la acción da un paso adelante en los excesivamente conversadores textos dramáticos venezolanos. Algunas reiteraciones temáticas dan la pauta tonal a la colección: la incomunicación, la decadencia moral, la corrupción y la violencia. Las lacras de la política latinoamericana se nos ponen al descubierto, igual que la nociva manipulación del público, que ejercen los medios de comunicación. La ubicación interminada en la mayoría de los textos nos sumerge, mediante signos cifrados, en los absurdos del mundo moderno, como condena o disculpa al atribulado hombre de hoy.

Con este tomo de teatro, explorador de un nuevo lenguaje escénico, cargado de dinamismo en la acción, Gustavo Ott se inserta definitivamente en la nueva dramaturgia venezolana y latinoamericana, como realidad promisoría de fin de siglo.

Rosalina Perales
Universidad de Puerto Rico