

Book Reviews

Rivera, Virgilio Ariel. *La composición dramática: Estructura y cánones*. México: Editorial Gaceta, 1989. 264 pp.

¿Es *El cerco de Numancia* de Cervantes una obra didáctica? ¿Es *Beckett* una tragicomedia, *The Tempest* un melodrama fársico y *Ubu-Roi* una farsa didáctica? Estos y otros deslindes genéricos son el objetivo de este libro académico que promete pero no cumple.

Virgilio Ariel Rivera, según el prólogo un "escritor teatral," acude al método científico para examinar el metabolismo de unas trescientas obras, la mayoría montada en la Ciudad de México de 1975 para acá. Advierte que se atenderá solamente a aquéllas cuyo valor haya sido corroborado por el tiempo y no a experimentos; pero rompe su convite al listar espectáculos, digamos de Julio Castillo (*De película*), cuyo valor es escénico y no textual; o adaptaciones, digamos *Der Prozess*, olvidado que ya en 1981 Milan Kundera, en la introducción a *Jacques et son maître*, probó que adaptar es traicionar.

No hay peor suerte para un examen crítico que explicar erróneamente su postulado básico. Aquí se argumenta que hay siete géneros escénicos (la tragedia, la comedia, la pieza, la obra didáctica, la tragicomedia, el melodrama y la farsa); se agrega, además, que hay subgéneros (la farsa didáctica por ejemplo, o la tragedia de sublimación). Pero cada una de estas categorías es descrita con un instrumental metodológico confuso y hasta contradictorio. ¿Por qué siete? Según la página 22, porque "siete es un número cabalístico," y dice la nota 3: "De la Cábala: En donde cabe Alá," o sea: "En donde cabe todo." ¿Desde cuándo la Kabbalah, que Gershom Scholem hizo inteligible a Occidente, es una tradición musulmana? Además, ¿por qué no aceptar que el siete es un número al azar, y que el azar no esconde secretos? Continúan las sinédoques de Rivera dos hojas después:

Los sacramentos, enseña la religión católica, son siete medios para obtener el *estado de gracia*--el bienestar con uno mismo, el bienestar con el prójimo, el bienestar con Dios--. Son siete maneras de alcanzar la perfección, la purificación espiritual, siete medios de establecer la relación armónica con el *cosmos*, cada uno de acuerdo a las diferentes necesidades del ser.

Y para colmo, se vinculan los géneros teatrales con eventos religiosos (matrimonio/melodrama, orden sacerdotal/farsa, bautismo/obra didáctica, etc.). Estas aventuras, sobra decir, fueron propiedad de acetos como Bahya ibn Paquda, autor de *Hobot ha-Lebabot* en el siglo XII, y hoy pertenecen a Shirley MacLain; lo que hacen en un análisis moderno del arte escénico francamente me rebasa.

El índice está dividido en tres grandes secciones: la primera examina la estructura del evento teatral; la segunda elabora argumentos, sensatos y a veces ilógicos, que prueban que Eugene Ionesco escribió farsas didácticas y August Strindberg, farsas tragicómicas; y en la tercera se explica lo que es un híbrido (una de tres posibilidades: un texto que no cabe en otros géneros; una obra mal escrita; o una que mezcla de ambas). Al final, resulta que *Der Besuch einer alten Dame* de Friedrich Dürrenmatt es una tragedia, lo mismo que *Macbeth*, *Castigo sin venganza* de Lope, y *Jesus Christ Superstar* de Andrew Lloyd Webber. Que hay tragedia y tragedia de sublimación (la primera maneja valores "menos" absolutos, la segunda "más"). Que el melodrama "--como el matrimonio--es simplemente un entrecruce continuo de acciones y reacciones contrapuestas." Que los esquemas básicos del género así llamado pieza son dos: cuando "el protagonista toma conciencia de su desajuste con el medio, y se ubica consigo mismo"; y cuando "el protagonista no toma conciencia de su desajuste con el medio, ni se ubica consigo mismo."

¿Cambiaría *Romeo and Juliet* si la percibiésemos como un melodrama y no como una tragedia? Sin duda pero este volumen, que frecuenta paseos teológicos o espirituales sin otra razón que el mero capricho del autor, es incapaz de explicar por qué de forma seria y confiable. El lector merece un análisis más profundo y concienzudo, que explique las fronteras e idiosincrasia y cada género con el vocabulario y la precisión del lenguaje científico, sin rodeos ni ostentaciones.

Ilan Stavans

The City University of New York-Baruch College

Pellettieri, Osvaldo, ed. *Armando Discépolo. Obra dramática*. Vol. 2. Buenos Aires: Eudeba-Galerna, 1990. 542 pp.

Ha aparecido el segundo tomo de una serie de cinco de la *Obra dramática de Armando Discépolo*, publicada por Osvaldo Pellettieri, investigador, profesor y director de teatro argentino. Esta edición, igual que todas las de la serie, consta de un estudio preliminar, notas y vocabulario a cargo de Pellettieri. Allí se analizan las características individuales de cada obra y se establece además su relación con el sistema teatral y social del momento. Son colaboradores en las notas y el vocabulario Libertad Alzugaray, Jorge A. Dubatti y Claudia Sánchez.

Se incluye en el tomo las obras en colaboración: *El viaje aquel* de Discépolo y De Rosa (sainete de 1914); *El novio de mamá* de ambos y Folco (comedia asainetada de 1914); *Mi mujer se aburre* de los tres autores (comedia asainetada de 1914); *El guarda 323* de Discépolo y De Rosa (sainete de 1915); *El movimiento continuo* de los tres autores (sainete de 1916); *La ciencia de la casulitat* del mismo año y de los mismos autores (monólogo); *Conservatorio La Armonía* y *El chueco Pintos* de los tres autores (comedias asainetadas de 1917). Se trata de las primeras obras en colaboración de Discépolo. Las restantes serán editadas en el volumen IV de esta colección.

Es de hacer notar que, salvo en el caso de *El movimiento continuo* que fue elegida por Discépolo para formar parte de la edición de sus *Obras escogidas* (Bs. As., J. Alvarez, 1969), el resto de las obras que aquí se presentan son re-editadas por primera vez desde sus apariciones en revistas teatrales de la época como *Bambalinas*, *La Escena*, etc. Sucede que, para el mismo autor y para la crítica en general, siempre fueron consideradas como textos menores, sin valores intrínsecos que tuvieran que ver con lo que el campo intelectual consideró siempre "teatro de nivel artístico." Tal es así que Discépolo llegó a renegar de ellas al afirmar que sólo las escribió por razones económicas. Pero, como bien lo estudia Osvaldo Pellettieri en su prólogo, en casi todas estas obras hay, de manera marginal, elementos que luego serán utilizados por Discépolo en la instauración de un nuevo subsistema teatral: el grotesco criollo. Vista su propia textualidad realista-naturalista emparentada con el teatro de Florencio Sánchez y su producción posterior en el nuevo subsistema, puede decirse con propiedad que estas obras en colaboración son un paso intermedio fundamental en ese proceso de refuncionalización de procedimientos, hacia la creación de esa nueva instancia discursiva que fue el grotesco.

Se trata de obras que se ubican dentro de las poéticas del sainete o la comedia asainetada, pero en las cuales se encuentra lo que Pellettieri denomina como "banco o depósito de procedimientos" constituido por artificios tomados de otros sistemas textuales o por los propios de estos géneros con diferente función. A este banco retornará Discépolo una y otra vez en la conformación de lo nuevo. Algunos de estos recursos son la referencialidad que se manifiesta en el nivel de la acción dramática que antes se ceñía totalmente al melodrama; la centralización del conflicto en un personaje que ya tiene dificultades de comunicación con el medio (esto avanzará luego hacia la profundización psicológica y el patetismo del grotesco); el uso del monólogo retórico que se convertirá en la reflexión pesimista sobre la realidad, el germen del enfrentamiento entre padres e hijos; la gradación que va sufriendo el uso de la caricatura que terminará convirtiéndose en un medio para reflejar un conflicto existencia; y muchos otros.

Explica Pellettieri que este tipo de cambios que se deslizan en géneros todavía muy pausados, obedece, entre otras cosas, a que hay en el horizonte de expectativa del público de la década del '20 necesidades estéticas diferentes

a las de los primeros inmigrantes. La naciente clase media ya no gusta del sainete en su versión original; por eso surge la comedia asainetada como convención que cuenta ya con un público que conocía sus reglas por la comedia de costumbres de principios de siglo. Esto explica que el éxito de Discépolo y De Rosa fuera inmediato.

Este tipo de comedias conlleva un dejo de crítica social, leve pero que ironiza sobre la misma clase media, la que reclama este tipo de desidealización de su realidad. La sátira es limitada porque hay un tono armónico (textual y social) que venía del sainete, que el público aún puede reconocer. A pesar de eso, en las comedias asainetadas referenciales, el final no es recomponedor de un total equilibrio; algo se perdió en el trayecto.

El caso más avanzado de estas obras en colaboración, hacia lo que luego será el nuevo género, lo constituye *El movimiento continuo*, que Pellettieri denomina sainete tragicómico del autoengaño. Su acción también es referencial. Se trata de los personajes fracasados que protagonizarán el grotesco criollo. Aparece la reflexión patética sobre la realidad, alternando con el chiste inmediato, lo cual aunque no logra aún la tragicidad propia del grotesco, produce no ya la identificación del receptor, sino un efecto de distanciamiento.

El éxito que también tuvo esta obra tiene que ver con la aparición de un público que da un paso más allá en el proceso de cambio que indicáramos antes: busca profundizar y cuestionar su status de vida. Por eso apoya una obra que condena el facilismo del éxito y las soluciones mágicas para los problemas del país.

Así, todos estos cambios de funciones de elementos de un sistema ya automatizado (el sainete), y muchos otros que se aprecian en un estudio detallado de los textos, confirman la importancia de estas obras, como lugar de transición hacia algo nuevo, jerarquizándolas como textualidad de un autor que lejos estaba de sospechar lo que estaba sucediendo en este período de su producción: la gestación de otro subsistema dentro del sistema teatral argentino; el lento proceso de cambio que se operaría a partir de estas obras y no del género "elevado" que Discépolo admiraba, pero que no era su cuerda.

Con respecto a ésto es significativo observar la importancia que tuvo para Discépolo el contacto autoral con dos representantes del subsistema popular, cultores del sainete y la comedia. Esta interacción permitió a este autor incorporar a su escritura elementos que no formaban parte de ella, como la caricatura, la figura del inmigrante y su idiolecto, los efectos cómicos, en definitiva la eficacia de la teatralidad; pero además, esta integración posibilitó que estos artificios en manos de un autor de importancia fueran variando sus funciones originales y operando la gradación que culminaría con la aparición del grotesco criollo. Es decir que los aportes fueron dobles, de sus colaboradores a Discépolo y de Discépolo al sistema. Por eso, la re-edición de estas obras en colaboración se constituye en una revalorización de los géneros populares, colocándolos en una posición no necesariamente marginal

dentro del sistema teatral, y dándoles, además, la misma posibilidad de expresión que siempre tuvo el subsistema culto.

Susana Cazap
Universidad de Buenos Aires

Pellettieri, Osvaldo, ed. *Teatro argentino de los '60--polémica, continuidad y ruptura*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1989.

La década del '60 significó para nuestra cultura una modernización global en las concepciones estéticas del campo intelectual de nuestro país. La Neovanguardia del '60 tuvo su zona de acción en el Instituto Di Tella. Allí convergieron las experiencias y los avances que el arte en su conjunto, fundamentalmente la plástica y el teatro, estaban experimentando. Nuestro sistema teatral es afectado por este signo del cambio. Su concretización se produce con el estreno de *El desatino* de Griselda Gambaro, determinando la conformación de un nuevo discurso dentro del mismo sistema.

Por la complejidad que esta etapa histórica presenta, Osvaldo Pellettieri convocó a los más destacados teóricos e historiadores de Latinoamérica, Estados Unidos y Canadá. Sus diferenciados abordajes críticos proveen al lector un acabado caudal informativo y una sumaria comprensión de la época. Por lo tanto, la formalización que la obra nos presenta incluye diversos abordajes críticos, organizados bajo tres encuadres diferenciados: 1) una mesa redonda, llevada a cabo en agosto de 1988, en el II Congreso Argentino de Estudios de Literatura Iberoamericana (II CAELI) coordinada por el Profesor Osvaldo Pellettieri 2) campo de poder y campo intelectual del '60 y 3) la década del '60 y el Teatro Argentino: período canónico y proyecciones. En el primer encuadre, son transcriptas las reflexiones de: Elsa Berenguer, Roberto Cossa, Griselda Gambaro, Ricardo Halac, Francisco Javier, Pepe Novoa, Ernesto Schóo y Kive Staiff. Cada uno de ellos, principales testigos de una etapa tan significativa para nuestro sistema teatral, rememoran, a modo de perspectiva histórica, cuales fueron los acontecimientos de mayor gravitación que causó la formación de campos antinómicos, absurdistas-realistas. Esta convocatoria permitió, por un lado, la reconciliación ideológica frente a ese pasado tan polémico y por otro, logra concretizar una renovada lectura crítica a un período tan importante para el teatro argentino.

En Campo de poder y campo intelectual del '60, se ordenan tras artículos diferenciados por las temáticas abordadas. En primer lugar, Blas Matamoro plantea a los años '60 como una etapa de eclosión artística y cultural, que tuvo como epicentro al Instituto Di Tella. Según el investigador, éste fue "un espacio de convergencia para las diferentes posturas estéticas que el momento histórico planteaba." Paralelamente, en el trabajo de Enrique Oteiza, se analiza cuál fue el funcionamiento de los Centros de Arte, cuáles eran sus

objetivos y formas organizativas, que si bien eran diferenciadas, trabajaban en proyectos interdisciplinarios, conformando de esta manera un centro artístico y científico de avanzada. Finalmente, Ricardo Halac, desde un relato vivencial, nos pone en contacto con los principales acontecimientos históricos de esa década.

En el último de los encuadres mencionados, La década del '60 y el Teatro Argentino, el artículo de Osvaldo Pellettieri se constituye como marco ideológico en la organización de esta parte del cuerpo textual. Aborda la producción dramática dominante en la década del '60. De este modo, concibe un análisis pormenorizado de los diversos subsistemas teatrales, emergentes y dominantes, que determinaron la posterior modernización de nuestro teatro argentino.

Cada uno de los investigadores que participan en esta sección ingresan en los diferentes discursos dramáticos relevantes para nuestra dramática nacional. Cabe mencionar el artículo de Jorge Dubatti, "Ricardo Talesnik y el realismo: *La fiaca* (1967)." Su objetivo es "determinar la localización estética de *La fiaca*, a través de los rasgos de poética." Para ello discrimina los diferentes elementos textuales y su particular funcionamiento que el discurso presenta. Este despliegue analítico permite ubicar a esta obra como perteneciente a la segunda versión del realismo reflexivo. Es decir, el discurso dinamiza convenciones que están presentes en el modelo realista del '60.

Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky concibieron un modo de enunciar sus discursos que, sin lugar a dudas, ejercieron poderosa influencia en el subsistema textual que emergerá en la década del '70. Los investigadores Fernando de Toro (Canadá), Kirsten Nigro y George Woodyard (Estados Unidos) abordan la textualidad de estos autores, con diversas concepciones metodológicas. Fernando de Toro registra que gran parte de los enunciados, en la textualidad gambariana existe una ambigüedad discursiva "que constituye el proceso de semiosis o producción de sentido." Esta particularidad, lo no dicho, las zonas de indeterminación, es una pragmática consciente establecida desde la escritura: "una postura ética desde la enunciación, que se materializa en el sentido profundo del texto."

Kirsten Nigro, en su artículo "Griselda Gambaro vista de lejos: Primeros textos y contextos culturales," plantea las serias dificultades que enfrenta el campo teórico y crítico de su país frente a la compleja textualidad gambariana. El obstáculo primario sería la descontextualización y, por lo tanto, la pérdida de significantes, la dilución de sentidos que sufren los textos. De este modo el objeto queda aislado de un devenir histórico que le es propio.

George Woodyard aborda la primera producción dramática del autor Eduardo Pavlovsky. El investigador reconoce en estos discursos una intertextualidad europea neovanguardista: poéticas del absurdo, expresionismo, teatro de valor simbólico. Según Woodyard, en las obras de Pavlovsky, emergente en los años '60, aparecen ya un cuerpo de sentidos, que luego alcanzarán a concretizarse a lo largo de toda su producción.

En resumen, los estudios aquí reunidos logran sintetizar este complejo movimiento desplegado dentro de la década que nos ocupa. El receptor de estos trabajos obtendrá un amplio y pormenorizado caudal de información, no sólo en lo que respecta a las series políticas y sociales en su conjunto, sino también en lo referente a la producción teatral que, del mismo modo, se ve afectada por las exigencias de la modernidad.

Adriana L. Semelman
Universidad de Buenos Aires

Navarra, Gilda. *Polimnia*. San Juan: Taller de Histrones y Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1988. 201 pp.

Polimnia is a rare volume of special interest to all those concerned with physical theatre. It is the story of the Taller de Historiones, a performing company from San Juan, Puerto Rico. Elegantly designed and bound, the book offers a variety of treasures, some of them unusual. Polyhymnia, also Polymnia, was the Greek muse of singing, rhetoric and mime, thus covering a good deal of theatre craft. The muse is here invoked by Gilda Navarra, compiler of the book and director of the group of actor-mimes that staged mimodramas from 1971 to 1985, utilizing acting, dance and mime. They perfected the means of staging plays without the use of dialogue, where it simply was not needed--movement said it all.

Its inception came at a time when Puerto Rico was wrestling with many questions: heritage of patriarchal ideology, domination by the North American states, colonialism and modernization, and a new Caribbean awareness. The Taller (Workshop) dealt indirectly with some aspects of these issues, in their choices of productions.

Of their 16 plays, half were mimodramas based on literary sources, either plays or stories, such as *Three Cuckolds*, *The Pot of Gold*, *The House of Bernarda Alba*, *Abelardo and Heloise*, *Metamorphosis*, *Woman of the Fan* and *Aura*. The first two were performed as scripted; the Tallers' subsequent productions were silent plays aimed at finding new ways of seeing and using the power and presence of the body for the physicalization of needs, drives and emotions. *Ocho mujeres (Eight Women)* was based on *The House of Bernarda Alba*. Eighteen months of research and rehearsals culminated in a piece that had a tremendous impact at the 16th Festival of Puerto Rican Theatre in 1974, and on many later occasions. The book includes a detailed example of some techniques used to convert images from text to action. For *La mujer del abanico (Woman of the Fan)*, the company approached the poetry of Oriental theatre to explore other cultural codes and meanings. The Taller created *Abelardo y Eloísa* as a play, based on the tragic letters written by the unhappy lovers.

Another category of works was that of ethnic themes, with four productions based on Puerto Rico's Afrocaribbean cultural roots. The purpose was not to revive the original myths but to use them in ways that reveal their relevance to all time. The Taller drew upon the Antillan-African-Spanish sources without using folk costumes, choreography or music. *Fragmentos precolombinos (Pre-Columbian Fragments)*, inspired by early stories, chronicles and art, strove for a re-interpretation and fusion of those forms with a contemporary perspective, language and vision. *Adoquines* was the history of San Juan from the landing of the Spaniards in 1494 to the North American bombardment in 1898. *Atibón, Ogú, Erzulí*, the names of three Afrocaribbean gods, consisted of three scenes delineating the attributes of the deities.

A third group of productions was theatrical in origin. *Un guiñol (Punch Puppet)* illustrated themes of domination and dependence. *Solea* was a dialogue between jazz and flamenco, and *Tocata para percusión* a movement version of the Carlos Chavez score.

The taller came about when a group of Navarra's ex-students, who were much affected by her work, decided to organize a performing company in order to develop this form of expression. From the start they wanted to eliminate commercial considerations and the star system, in favor of creating a professional quality theatre of deep-meaning gesture. The 20 actor-mimes worked or studied by day and devoted evenings to this dream. They created the pieces collectively, under Navarra's direction, and often included the technical people in the development process, an unusual feature that explains why their lighting, sets and costumes were so outstanding and integral a part of the finished work. Rehearsal periods were long: 16 pieces in 14 years gave the luxury of having each production determine its own tempo or growth. The company performed mostly in Puerto Rico, but also in Venezuela, New York, the Virgin Islands, and Mexico.

Gilda Navarra, a professional dancer and graduate of Jacques Lecoq's school of mime and movement, has been a teacher, dancer and director, and has special talent for creating visual imagery and meaningful movement. Besides descriptions of all the productions, she includes in the book an abbreviated history of actor-mimes from antiquity and the Middle Ages, through the commedia dell'arte. There is also a brief section on Jacques Copeau, Etienne Decroux and Jacques Lecoq, all figures prominent in the current development of expressive movement for the stage. Tucked into the back cover is a fold-out containing a collection of company reviews, some in Spanish and some in English. *Poliminia* is beautifully illustrated with many photographs of performances, of historical figures and of costume drawings.

A more unusual feature is that the book had an official, formal presentation to the public at a reception in November 1989, along with a two-week exhibit of costumes, visuals and props at a San Juan gallery.

In relating the story of the Taller de Histriones, *Poliminia* offers an outstanding example of a theatrical process-product worthy of emulation.

Bari Rolfe
Oakland, CA

Reynolds, Bonnie Hildebrand. *Space, Time and Crisis: The Theatre of René Marqués*. York, South Carolina: Spanish Literature Publishing Company, 1989. 120 pp.

Bonnie Hildebrand Reynolds's book is an articulate study of René Marqués's theatre from an organizational point of view of space and time. Throughout the text these dramatic elements are considered as intensifying forces in conveying meaning in Marqués's works, that meaning viewed as "crisis."

The book is divided into a preface, eight chapters and a list of works cited. The author indicates in the preface that although the literary production of this Puerto Rican author has received much critical attention, her study is the first to concentrate solely on his theatrical texts, including those not published or staged. The book is then described as "an in-depth study of both the thematic and technical aspects of his theatre" (1). Reynolds states her own influences and use of stylistical and philosophical ideas from J. L. Styan and Susan Langer, but also incorporates theoretical concepts from other authors in response to the various needs of the different plans.

In the first chapter, "Puerto Rican Theatre in its Spanish American Context," the author describes links between the theatre produced in Puerto Rico and that of the rest of Spanish America. The information is very general and, as the rest of the text, aims mainly at introducing an English-speaking reader to the origins of theatre in Puerto Rico and Marqués's role as a motivating force in its development. Reynolds alludes to Puerto Rico's special historical circumstances only superficially, despite stating that her "intent in this book is first to place René Marqués within the historical background of not only Puerto Rican theatre, but Latin American theatre as well" (1). In fact, she never discusses in any depth the political and cultural crisis at the very root of Marqués's world view, a crisis nonetheless to which she often alludes throughout her book.

In Chapter II, "Genesis of Styles," the objective of the author is to express the importance of space and time in intensifying the theatrical experience of Marqués's works, and to introduce the germinating style of his early works, *El hombre y sus sueños*, *Palm Sunday* and *Los condenados*. Reynolds refers to the general philosophical and stylistic influences from O'Neill, Pirandello, Camus, Sartre and Heidegger that characterize Marqués's plays, but she fails to elaborate on the subject.

In Chapter II Reynolds states her thesis proposing five categories, or focuses, into which Marqués's plays fall, which aid the understanding of his use of space and time. These are discussed individually in the following five chapters. In Chapter III, "Coeternity and Contiguity: Dramatic Signifiers of Crisis," Reynolds proposes that in *Los soles truncos* and *Un niño azul para esa sombra* "past, present and future, as well as their corresponding spaces, coexist in the virtual worlds created on stage" (20). In Chapter VI, "Broken Rhythm and Virtual Space," the relationship between dramatic rhythm as a sign of disintegration and the creation of virtual space are explored "to communicate the need of searching for a uniquely Puerto Rican identity" (54). This is achieved through the analysis of *La carreta* and *Carnaval afuera, carnaval adentro*. In Chapter V, "History: Unfulfilled Fulfillment," *La muerte no entrará en Palacio* and *Mariana o el alba* are examined as historical plays in which the re-construction of history proves relevant to the audience's present. In Chapter VI, "Entrapment and the Future," the consideration of *El apartamento* and *La casa sin reloj* shows that the nonsensical fragmentation and suppression of time are techniques used to emphasize the absurd situation of the characters in a "no exit" world. In Chapter VII, "Timeless Power/Powerfultime: The Cinema on Stage," Marqués's innovative use of cinematic techniques in *Sacrificio en el Monte Morriah* and *David y Jonatán/Tito y Berenice* "creates the illusion of disjointed spaces and allows for the traversing of greater time spans while focusing the spectator's attention on the thematic aspects of the works" (94).

In the last chapter, "Conclusions," Reynolds presents a synthesis of the developed ideas, with a particular emphasis on comparing the way Marqués "uses time and space to create dramatically the various crises" (111) in the texts studied.

The categories proposed prove valuable in approaching and organizing Marqués's works and give new insight into what makes his plays so effective in terms of technique. They also help those interested in the works of this Puerto Rican author to understand Marqués's crises and ideas from a "universal" prospective. Although conscious of the specific political implications of the works, Marqués's "personal crisis," Reynolds favors the point of view of an audience disengaged from their political references and critiques. The "crisis" of the title, therefore, remains ambiguous. Reynolds does not examine it or elaborate on it as she did with the concepts of space and time, nor does she make reference to the polemic his "crisis" has generated among Puerto Rican intellectuals, even before Marqués's death. Reynolds also excludes from the list of Works Cited many authors who have

dealt with Marqués at the ideological level, almost as if it were never her intention to treat the subject. In that sense we have to consider the book only as a study of space and time and the effect these dimensions have in the scenic conveyance of meaning.

Grace Dávila-López
Scripps College

Bravo Elizondo, Pedro. *Cultura y teatro obrero en Chile. 1900-1930*. Madrid: Ediciones Michay, 1986. 210 pp.

El teatro obrero chileno, fundacional en la formación de los movimientos culturales obreros de las primeras décadas del siglo XX, fue un eficaz medio para la concientización y formación cívica de las fuerzas populares. El teatro obrero, como lo demuestra Bravo Elizondo, ayudó a la germinación y crecimiento de las fuerzas populares que años más tarde llevarían a la presidencia a Pedro Aguirre Cerda y Salvador Allende. La cultura obrera chilena, aunque forjada en los centros industriales de las grandes ciudades, tuvo un especial impulso en el norte del país donde se encontraban los yacimientos de salitre y cobre, que bajo el control de compañías extranjeras se habían convertido en atractivas fuentes de trabajo. El norte chileno se pobló de obreros que pronto empezaron a desarrollar un movimiento cultural en que el teatro, un medio eficaz de comunicación de ideas, tuvo un lugar privilegiado. Se trata de un teatro que, si bien trasluce miméticamente los signos del mundo obrero, sus precarias condiciones de vida, su explotación y abuso, está siempre iluminada por la luz del faro de la utopía socialista.

Con el amor del oriundo del lugar y la tenacidad del historiógrafo que intenta recuperar lo marginal de la historia con hechos y datos ignorados o escamoteados, Bravo Elizondo reconstruye en su discurso el movimiento cultural y teatral obrero nortino de la tres primeras décadas de este siglo. Dura tarea ha sido la de rastrear el dato esquivo, pero el resultado iluminador. Así, por ejemplo, ya no podemos seguir señalando el teatro experimental de la Universidad de Chile surgido en la década del cuarenta como el cimiento del teatro chileno contemporáneo--a menos que el discurso crítico siga considerando sólo el discurso teatral reconocido por la clase cultural hegemónica (seguimos a Villegas). Nuestra mirada debe ir más atrás, nos ha convencido Bravo Elizondo, y empezar con el teatro obrero del despertar del siglo XX. La historia cultural y teatral que recorremos con Bravo Elizondo es fascinante en sus hallazgos. Es aleccionadora porque nos obliga a reconstruir la historia del teatral chileno. Es estimulante porque nos impulsa a que sigamos revisando la historia teatral chilena trayendo al centro la marginalidad. (A esta tarea ya se han abocado otros. Véase, por ejemplo, *El teatro*

poblacional chileno 1978-1985 de Diego Muñoz y otros autores. Minneapolis: The Prisma Institute, 1987).

El libro consta de tres capítulos. En el primero, *Sociedad y cultura*, la sociedad chilena de 1900 es vista a partir de la mirada del viajero extranjero que, desde la perspectiva del progreso positivista y molde mental naturalista, describe con asqueado distanciamiento, las costumbres bárbaras de los nativos, a los que, al mismo tiempo, aquilata como potencial fuente de energía barata para la inversión foránea. A continuación, Bravo Elizondo destaca la importancia que tuvo el periodismo obrero en el desarrollo de la cultura popular y en que distingue cuatro líneas ideológicas: "las democráticas, socialistas, anarquistas y comunistas" (36). De la mirada atenta de estos periódicos van surgiendo figuras y organizaciones obreras desconocidas u olvidadas, por ejemplo, las "Combinaciones mancomunales obreras," cuyos reglamentos institucionales y literatura muestran gran seriedad y disciplina. Aunque inspiradas en el sindicalismo europeo su contextualización local es indiscutible. El segundo capítulo, "Teatro obrero en Chile," si bien toca otras regiones, se centra en el teatro obrero del norte del país. Los periódicos obreros registran la importante actividad teatral obrera, las salas de espectáculos existentes y los nutridos programas de centros culturales: del Ateneo Obrero de Iquique y el grupo Germinal de Autofagasta, por ejemplo. El tercer capítulo incluye una breve antología con los textos de tres obras representadas: *Desdicha obrera* de Luis Emilio Recabarren, *Los vampiros* de Nicolás Aguirre Bretón y *Primero de Mayo* de Pietro Gori. Estos textos y otros incluidos en el libro constituyen un valioso material para otros trabajos hermenéuticos que pueden llevar a otras conclusiones tan válidas como las del autor.

Mario A. Rojas

The Catholic University of América

Arcila R., Gonzalo. *Nuevo Teatro en Colombia: Actividad creadora y política cultural*. Bogotá: Ediciones CEIS, 1983. 207 pp.

Ulchur Collazos, Iván. *Los papeles del infierno de Enrique Buenaventura: Imágenes de la violencia*. Quito: Corporación de Promoción Universitaria, 1989. 97 pp.

Gonzalo Arcila, psicólogo y profesor universitario, es uno de esos investigadores que se han dedicado con igual entusiasmo a campos tan variados como son la pedagogía (*Tecnología educativa y satélite educativo*, Bogotá: Ed. Anteo Quimbaya, 1975), la teoría socialista (*Trabajo creador y nuevo humanismo*, Bogotá: Fondo de Publicaciones FUAC, 1987) y el teatro, amén de múltiples ensayos sobre la política cultura, el análisis de la

personalidad, los procesos creativos, etc., publicados en libros y revistas especializadas.

Su incursión en el dominio de las artes escénicas nos deja un libro cuyo valor radica tanto en ser el documento más completo que se ha escrito, hasta la fecha, sobre los inicios del Nuevo Teatro en Colombia como en la profundidad de su visión y la perspicacia de sus análisis, análisis que, como el subtítulo del libro indica, están enfocados desde una perspectiva dialéctica y dentro de un marco socio-político determinado.

El *Nuevo Teatro en Colombia* cubre el período de 1957 a 1973 en la historia del teatro colombiano, el cual durante estas tres decenias desarrolló una gran actividad escénica promovida por figuras como Enrique Buenaventura, Santiago García y Carlos José Reyes, entre otros. De la discontinuidad y el carácter esporádico de su dramaturgia durante casi tres siglos y medio de producción teatral, pasamos a partir de los años 50 a lo que fue una verdadera eclosión cultural. Arcila nos brinda un pormenorizado, aunque selectivo, itinerario de este brote a través de montajes claves, como fueron las varias versiones de *A la diestra de Dios Padre* (1958, 1960 y 1962) de E. Buenaventura, *Galileo Galilei* (1965) de Brecht con el elenco de la Universidad Nacional y *El Monte Calvo* (1966) de Jairo Aníbal Niño, para mencionar tan sólo algunos, así como de eventos importantes como los festivales nacionales, universitarios e internacionales hasta terminar con los famosos encuentros de Manizales a partir de 1968.

Además de servir de marco referencial, el autor nos remite constantemente al contexto buceando dialécticamente en la historia para esclarecer el contenido de las obras y de su momento, resultando su especificidad, dentro del proceso formativo de la nación. Así, por ejemplo, *Soldados*, de C. J. Reyes/E. Buenaventura, tiene que ver con la constitución de un ejército nacional y el paso de unos montoneros indisciplinados, movidos por caudillos militares durante las innumerables guerras civiles, a miembros de un ejército organizado convertido en máquina bélica, siguiendo de cerca el modelo impuesto por los países desarrollados. *La ciudad dorada*, creación colectiva del grupo La Candelaria, se enlaza al tiempo que detectaba el movimiento del campesinado a la ciudad, "la violenta destrucción de la vida aldeana," paradójicamente también daba cuenta, como señala Arcila, del "intento de preservar" esa misma "estructura patriarcal" tan afín al pueblo colombiano en general.

En cuanto a la solidificación del Nuevo Teatro en movimiento y sus diferentes etapas de desarrollo, de singular importancia para su evaluación, como lo comenta el prologuista Nicolás Buenaventura, es el enfoque que le da el autor al conflicto entre el teatro universitario, imbuído en las tesis de Martin Weibel con su cartilla de lo que el teatro político debía ser y no debía ser, y el teatro independiente/profesional, conflicto que contribuyó a la gradual liquidación del primero.

El libro es esencial para el estudio del teatro colombiano. Su rigurosa como exhaustiva documentación, que indica el paso del autor por archivos personales y de instituciones no abiertos al público hasta entonces, es de obligada referencia para cualquier futuro estudio especializado sobre la materia. Todavía estamos esperando un segundo volumen que continúe la labor iniciada por el profesor Arcila.

De lo general pasamos a lo particular con el libro de Iván Ulchur Collazos sobre *Los papeles del infierno* de E. Buenaventura. La colección del dramaturgo colombiano cubre la época conocida en Colombia por el nombre genérico de la "violencia," que se desencadenó a raíz del asesinato del líder popular Jorge Eliézer Gaitán en 1948, hasta el año de 1958, en que cae la dictadura militar y regresa el país a la vía democrática mediante el pacto entre los dos partidos tradicionales, el conservador y el liberal, llamado Frente Nacional. Durante estos años tuvo lugar una guerra civil, no declarada, llevada a cabo en la escena rural aunque dirigida y refrendada por los dirigentes de ambos partidos desde la capital. El número de bajas escandalosamente llegó a los 300,000 muertos.

Los papeles son un mural histórico que plasma el testimonio de un pueblo sometido y victimizado por su circunstancia histórica. Ulchur Collazos recoge y desarrolla la doble o triple acepción que el término *papeles* sugiere. Por un lado, la de "escritura teatral" como "respuesta a otra clase de papeles que en la jerga jurídica oficial se llaman expedientes," y por el otro, el de "papel" en tanto que "rol histórico de agresores y oprimidos," sin descontar el elemental significado de "fijar un orden al caos" al transcribir el material a una página vacía.

De las nueve obras que componen la colección (*La maestra, La tortura, La audiencia, La autopsia, La requisa, La orgía, El entierro, El sueño y El menú*), el autor analiza las seis primeras, siendo la ausencia más notoria la de *El menú* por ser una de las obras más representativas y divulgadas del ciclo.

El énfasis del libro de Ulchur Collazos está puesto en el efecto: el efecto de la violencia como espectáculo y el efecto del espectáculo sobre la violencia en el espectador. De hecho, la pregunta esencial que se hace el autor es: "¿Cómo logra el teatro remover y poner en duda la idea de que la violencia constituye un fenómeno natural e invencible al que todo hombre se acostumbra?" Las respuestas varían, según las obras. En *La maestra*, por ejemplo, el autor desplaza la "culpabilidad" de la muerte de la protagonista hacia el público: "Su decisión de morir es, a lo largo, un juicio al miedo de los otros, al miedo o al silencio de la audiencia" (31). La lectura de las obras se establece en varios niveles, ya sea a través del análisis de la función actancial de los personajes (*La tortura*), de la analogía con la novela policíaca (*La audiencia*), o del paralelismo con la radionovela (*La requisa*). Si sus propuestas son convincentes o no, dependerá del horizonte de expectativas, o las convenciones de rigor, que traiga consigo cada receptor/lector.

Salvo algunas imprecisiones en cuanto a fechas y datos (*La tragedia del rey Christophe*, por ejemplo, es del año 1961 y no del '65; esto es importante clarificarlo por cuanto hace que la obra de Aimé Césaire, *La tragédie du roi Christophe* escrita en 1962, sea una copia, aunque no fidedigna, de la anterior y no el caso contrario como parece ser la creencia general), *Imágenes de la violencia* es una adición importante a la creciente bibliografía de uno de los hombres de teatro más sólidos que ha producido la América Latina en lo que lleva del siglo.

Beatriz J. Rizk
A.T.I.N.T., New York

Vélez, Joseph F. *Dramaturgos mexicanos según ellos mismos*. México: Compañía Editorial Impresora y Distribuidora, 1990. 119 pp.

Durante quince años (1972-1987), Joseph Vélez fue coleccionando entrevistas de dramaturgos mexicanos. Algunas aparecieron en *LATR* (Carballido, 1973, y Wilberto Cantón, 1979), el resto hasta ahora aparece publicado. El fruto de leer estas entrevistas es poder compartir con el entrevistador el gusto de platicar un rato con varios autores dramáticos en los lugares más dispares, desde una oficina, un café o un simposio, hasta un aeropuerto, una escuela de teatro o una casa particular. El contenido y el ritmo de la conversación parecen haber sido determinados por la efusión del interlocutor. Los entrevistados son cinco mujeres (Maruxa Vilalta, Luisa Josefina Hernández, Margarita Urueta, Marcela del Río y Marissa Garrido) y diez hombres (Hugo Argüelles, Héctor Azar, Wilberto Cantón, Emilio Carballido, Jorge Ibarguengoitia, Vicente Leñero, Sergio Magaña, Carlos Solórzano, Felipe Santander y Luis G. Basurto). Cada entrevista tiene un formato diferente, aunque pudiera identificarse primero una línea conversatoria sobre la vida del autor y luego otra sobre su obra. El orden de colocación autora no sigue ni la cronología generacional ni la fecha de la entrevista, aunque es iniciado siguiendo el alfabeto e interrumpido después de seis autores.

A un lector que conozca el teatro mexicano, le sorprenderá descubrir varias ausencias: Rodolfo Usigli (quien murió hasta 1979) y Juan Bustillo Oro, quienes pudieron ser entrevistados durante los tres lustros de esta labor testimonial, para conservar la valiosa memoria de la generación de 1924. De la segunda promoción de esta generación, quedó postergado Rafael Solana y Federico S. Inclán, aunque está dignamente representada por Basurto (quien falleció en 1990). La generación de 1954 tiene una representación abundante, aunque también son notables algunas ausencias para poder considerar el libro dedicado a este grupo: Elena Garro, Héctor Mendoza, Fernando Sánchez Mayans, Juan García Ponce. De la generación de 1984 solamente se entrevista

a Felipe Santander y se menciona a Alejandro Licona, dejando de lado a Willebaldo López, Sabina Berman, Víctor Hugo Rascón, Leonor Azcárate, José Agustín, Jesús González Dávila, Juan Tovar, Tomás Urtusástegui, Hugo Hiriart y tantos otros (Oscar Liera murió en 1990).

Las mejores entrevistas pudieran ser las que se adentran en el "itinerario" dramático de cada autor, como las de Argüelles, Azar y Solórzano. Los sentires de cada uno de los entrevistados quedan patentes en el vocabulario y en la sintaxis, característica que hace valioso el libro. Son apreciables como documento las pláticas con Margarita Urueta y Wilberto Cantón. La información citada en las entrevistas tiene el valor de una instantánea de familia, pero dista de ser fuente de información fidedigna, porque los entrevistados citan de memoria y adelantan planes que no siempre se cumplieron. Además, cada entrevista queda detenida en el tiempo, sin que ningún autor pueda dar una segunda aproximación de su obra. La edición tiene abundantes erratas (Brotowsky por Grotowski, Robstock por Rostock, Amadeo por *Amadéus*, Fuentesmar por Fuentes Mares). Hay varios comentarios de ocasión que no dejan de tener valor. De Carballido: "¿Cuándo va a salir de España algo en que siquiera digan 'algo que importe'?" De Leñero: "Leo de pronto libros de teología, libros de filosofía que no entiendo gran cosa." De Magaña: "No me quejo porque, aunque económicamente no floto en trasatlántico de lujo, ahí voy con mi balsa, remando a gusto." De Iburgüengoitia: "Es que a la gente no le interesa el teatro . . . lo que la gente quiere ver son encueradas." El libro es valioso como testimonio humano y pudiera ser de utilidad para profesionales y estudiantes que quieran desintoxicarse del mundo académico y encararse al diario vivir de quienes escriben el teatro mexicano. Por eso el título es uno de los mayores aciertos de este libro, así como la portada multicolor con un cuadro de Siqueiros.

Guillermo Schmidhuber
University of Louisville

Montes Huidobro, Matías. *Teoría y práctica del catedratismo en Los negros catedráticos de Francisco Fernández*. Honolulu: Editorial Persona, 1987. 129 pp.

Teoría y práctica del catedratismo en Los negros catedráticos de Francisco Fernández is the first book published by Editorial Persona, a publishing venture headed by Montes Huidobro and whose stated purpose is to publish works of solid academic worth. Since then, Editorial Persona has published several other works, mostly dealing with Cuban theatre. Nevertheless, this slim volume is probably its most academic and worthwhile contribution to date.

In *Los negros catedráticos* Montes Huidobro provides students of nineteenth-century Latin American theatre with a carefully edited text and a long critical introduction to a work important not only to students of Cuban theatre but also for those students who wish to examine the development of popular theatre in Latin America and the transculturization of blacks in the Caribbean.

The book is divided into two parts, a long introductory article (58 pages) which presents Montes Huidobro's definition of "catedratismo" and 40 pages of text followed by 30 pages of notes. The introductory section consists of a study of the theatrical world of the period and the relationship between popular theatre, both "bufo" theatre and "catedratismo," and the popularity of the opera during this time in Cuba. Montes Huidobro begins his analysis of bufo theatre by relating it to the anti-establishment aspect of Cuban "choteo," or satire, as expressed in Jorge Manach's often quoted *Indagación del choteo* (Miami, 1969). He counterposes bufo theatre to the opera. Both bufo and catedratismo achieve their comic effect by combining disparate elements of plot or language. This literary technique, according to Montes Huidobro, is based on verbal distortion and is the direct antecedent of the theatre of the absurd in twentieth-century Cuban theatre. In *Los negros catedráticos*, catedratismo is divided into two thematic areas, those in which the language use satirizes the prevailing fashion for all things scientific and those in which the humor is based on exaggerated uses of grammatical and literary affectation. In both, humor is based on words improperly used and on topics such as food, sex and money.

Montes Huidobro explores a difference not often thought about, the difference between bufo plays and Francisco Fernández's catedratismo. José Juan Arrom's *Historia de la literatura dramática cubana* and José Escarpenter's studies on bufo theatre are profusely quoted by Montes Huidobro to present his theory that some of the aspects of bufo were developed by writers such as Francisco Fernández into what Montes Huidobro calls "catedratismo." This distinction is not always as clear and self-evident to the reader as it is to Montes Huidobro. Catedratismo, in contrast to bufo theatre, limits its ridicule to pedantry and the misuse of intellectualism by blacks or mulattoes who in their desire to rise in the social scale and become more Creole and less African look down on their less educated, more African or "congo" fellow blacks. Montes Huidobro sees a dichotomy between characters in the play who represent catedratismo, such as the fortune-hunting Dorotea and her pretentious but penniless father Anicento and the rich, uneducated black José who represents "congoismo."

Montes Huidobro's notes are abundant and useful, particularly in the explanation of Cuban expressions and customs not always commonly known by the average reader. In conclusion, this book is extremely useful to the specialized student of Latin American theatre or Cuban literature. It rescues from oblivion a nineteenth-century text and provides it with a critical apparatus

to make it accessible to the average reader. The introduction is meticulous and perceptive and with its theory of *catedratismo* presents new thoughts in the much-needed dialogue on nineteenth-century Latin American theatre.

Maida Watson

Florida International University



Pericones de Mauricio Kartun.