

Book Reviews

Gray, John, ed. *Black Theatre and Performance: a Pan-African Bibliography* (New York, Westport, London: Greenwood Press, 1990), 414 pp.

In the debate over whether to include new cultural traditions in our teaching, many seem to assume that the traditions are simply there for the taking. The idea seems to be that if one decided the new materials were worthy, we could all just go down to the local bookstore and start ordering novels for our classes. In fact, as Gray does a good job of pointing out, the growing number of non-specialist scholars eager to learn about, say, African theatre, have little notion even of where to start. The journals are widely unknown, the archives tucked away, and the supporting criticism not only unpublished but often unwritten. There are many matters of principle in the debate about canon reform, but none are so important as the simple and unavoidable matter of having the tools to realize it. This bibliography is one of those tools and, speaking as a writer who has already followed its leads, a useful one.

The book's scope is impressively wide, although by "Black" what is meant is sub-Saharan Africa or the descendants of sub-Saharan Africa in the diaspora. Wisely, the book nevertheless does not cover African-American theatre, since a good deal has already been written about it, including more than a half dozen bibliographies which are dutifully listed in the book's introduction. One of its welcome additions is the amount of material it provides for students of Latin America—evident especially in the listings on Brazil and Venezuela, and in an excellent listing of existing bibliographies on "Black Latin America."

As for "theatre," the bibliography approaches the term with an admirable broadness of mind. Although relevant forms like dub poetry, musical performance, or Christian pageants do not make it (at least they are not given subheadings to themselves) some of what does appear includes citations of studies on such out-of-the-way genres as "concert parties," "market theatre," carnival, and local festivals. Set alongside listings of works on the

understandably vast category or straight literary theatre, they provide a remarkable array.

The mode of organization, inasmuch as it proceeds from general cultural and historical works to regional studies and then on to individual authors, is as simple and efficient as it is intended to be. The principle makes for the kind of bibliography that one can learn from simply by paging through it, rather than using it as a reference work alone. One problem is that, in spite of the thoroughness and care of the listings, the material organized here seems to come overwhelmingly from the three major New York Public research libraries—the General Research Division, the Billy Rose Theatre Collection, and the Schomburg Center for Research in Black Culture.

What we have here in effect is not a comprehensive overview of the materials available on the subject of Black theatre, but a patient chronicle of what one finds in the plentiful collections available in New York. Aware of this limitation, Gray does a good job of providing contact addresses for specialized catalogues on the relevant books in print, as well as a list of mail-order services specializing in Africana. As a mark of his thoroughness in this modest task, Gray has checked for accuracy every entry against the form in which it appears in the National Union Catalogue.

Another general problem arises in the mode of organization. The process of going from the general to the local is a process that is performed, as it were, twice—once for African theatre as a whole, and once for theatre from the diaspora. I found this half-and-half division misleading in some respects. Giving the bulk of attention to Africa proper forces a conflation of very disparate kinds of diasporic experience—that of Canada, say, on the one hand, and that of the Caribbean on the other. It is difficult to conceive of the Caribbean as a diasporic stopping place in the sense that Canada and Britain sometimes seem to be; it already has its own character and history as New World land of mixed heritage—African, yes, but also many other things. One notices by studying the volume closely that the same amount and quality of theatre appears to be greatest in Nigeria, Brazil, Britain, Haiti, and South Africa. The volume might have reflected that in its organization (and consequent focus) rather than adhering to the givens of geography.

Still, depending so heavily on the holdings of a single library system leads to certain disproportions. The listings are very weak, for example, on general cultural history, on performance theory, and on various important local areas, such as the burgeoning black theatre companies of Britain. At the same time, the listings are excellent in general studies on African theatre. Bibliographies, of course, do not write the books that they list; they only report on them. But

one senses that in many areas a good deal more exists than what is reported on here. In some cases, the omissions are obvious.

In the section on performance theory, for example, he lists writers of only tangential interest to things African (Richard Schechner and Victor Turner, for instance) but strangely ignores the central work of Edouard Glissant and Wole Soyinka on the uniqueness of, respectively, Caribbean and Yoruban theatre. In the section on oral literature, he includes Ruth Finnegan and the very obscure material of Richard Bauman, but says nothing about Walter Ong, Ngugi wa Thiong'o, or the large number of works dedicated to the "secondary orality" of the media. It seems unforgivable that in a volume on this general subject, no mention would be made of Hazel A. Waters' *Black Theatre in French: a Guide*—all the more so when in the individual authors entries, some books are recorded that have no evident connection with theatre: for example, Rene Depestre's wonderful long poem *Un Arc-en-ciel pour l'occident chretien*.

There is, in other words, an inevitable lumpiness to the focus in which sections balloon or shrivel in accordance with the availability of the material rather than with the importance of the sections. While local theatrical types are given their own special headings in the Africa section (especially masquerades and ethnic dance theatres), the Caribbean is not treated with the same completeness. Voodoo particularly is not given the attention it deserves—certainly the most influential fund of stage imagery and performance in the entire diaspora. Oddly, it is relegated to a few works mentioned in the Haiti section (one of which is a dissertation).

The spottiness occurs even within the Africa section itself, however. If one is going to create individual subheadings in the "cultural history" section dedicated to various African festivals, why mention only three of them? There are hundreds, some of them of international prominence. If in addition to categorizing work by county of origin, one does so also by ethnic group, why limit oneself to the Hausa, Igbo, and Yoruba—especially given the rich traditions of theatre in Kenya and South Africa where those ethnic groups are not found? How, while listing prominent journals in the field, can one include a minor and now defunct journal like *Cultural Events in Africa* and ignore *Transition* (both new and old, *Callaloo*, or *Pensamiento Crítico*? Again, the reason seems to have much to do with the libraries to which Gray limited himself.

When all is said and done, though, this bibliography is a valuable resource, and with luck will help spur research into the understudied area of black theatre.

Timothy Brennan
SUNY - Stony Brook

Dubatti, Jorge A., ed. *Otro teatro. Después de Teatro Abierto*. Buenos Aires: Coquena Grupo Editor, 1990. 70 pp.

En este libro, con numerosas ilustraciones, se incluyen tres piezas teatrales: *Postales argentinas*, guión de Ricardo Bartís, *Cuesta abajo* de Gabriela Fiore y *Pred Na Hubré* de Alejandro J. Solomianski. Completan el libro un estudio de Jorge Dubatti, encargado de la recopilación y dos más breves de André Carreira y Julia Elena Sagasetta.

Destacamos, de entrada, la meritoria labor editorial que, en esta época mercantilista, apuesta por la publicación de obras que suponen nuevas tendencias teatrales. Los estudiosos del género debemos agradecerse pues bien sabemos de las dificultades con que tropezamos para encontrarnos con estos textos dramáticos. Nos agrada esta iniciativa presentada además con pulcritud y con ilustraciones que nos permiten recuperar gestos, caracterizaciones, vestuarios y decorados que lo efímero de las representaciones nos privan para la historia. Y un acierto más: la inclusión de estudios que nos ayudan a contextualizar las obras. La selección de éstas como constitutivas de un nuevo modo de hacer teatro, es un mérito de Dubatti. En efecto, el problema en estos casos es acertar con la antología que sea verdaderamente significativa de una estética de grupo, más allá de las diferencias individuales. Las tres piezas seleccionadas muestran satisfactoriamente los rasgos que luego establece Dubatti en su trabajo como características dramáticas que definen las orientaciones del conjunto (planteamientos formales, modos de producción y representación, escenarios y espectáculo, relaciones actor-espectador, roles de los actores, mezcla de géneros, etc.).

En su estudio o banda, Dubatti, tras unas breves y sintéticas excursiones sobre la febril actividad teatral en la Argentina a partir de los años 80, analiza una serie de obras del movimiento que ha dado en llamarse otro teatro, deteniéndose especialmente en las antologizadas. En él se establecen unas coordenadas definitorias del grupo y, paralelamente, se muestran las peculiaridades personales que distinguen a los integrantes. Para ello era

necesario, tras la observación detallada de cada puesta, elevarse a la percepción innovadora que las aglutina.

Forzados por los límites que nos impone una reseña, marginamos un rápido análisis de los textos dramáticos y sólo extraemos algunos párrafos del estudio de Dubatti: "Teatro Abierto 1981 trajo consigo un vivificante impulso de liberación teatral; la democracia dio el sustento indispensable para la expresión libre del público y de los artistas: [. . .] "Desde el punto de vista de los textos dramáticos, el nuevo teatro no tiene un frente de dramaturgos, sino que trabaja con guiones". [. . .] "Los guiones son apenas, como lo dice su nombre, un recuerdo, un ayuda-memoria que guarda con el espectáculo una relación escasa. El espectáculo es mucho más rico, variado;" [. . .] "Uno de los rasgos que caracterizan los espectáculos del nuevo teatro es que mezclan diferentes géneros, estéticas, convenciones. . ." [. . .] "Se puede decir que, a diferencia del actor tradicional, el actor del nuevo teatro trabaja con técnicas fusionadas: danza, acrobacia, clown, improvisación, etcétera."

Cierran el libro dos apretados trabajos, sustanciosos e instructivos: "El teatro callejero" de André Carreira y "El teatro de la Bienal de Arte Joven" de Julia Elena Sagaseta, que refiere a la bienal que tuvo lugar en el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires y que reunió a jóvenes creadores menores de 30 años para, de esta manera, "facilitar su acceso a los circuitos comerciales."

Finalmente, expresamos nuestro deseo de que este ejemplo cunda también en otras editoriales para provecho de los investigadores del teatro argentino.

Miguel Angel Giella
Carleton University

Huerta, Jorge, ed. *Necessary Theater: Six Plays about the Chicano Experience*. Houston: Arte Público Press, 1989. 368 pp.

Jorge Huerta is again responsible for providing us with a valuable addition to the still-too-limited list of publications dealing with Hispanic American theatre. *Necessary Theater: Six Plays About the Chicano Experience*, which includes representative dramas by significant new dramatists, group collaborators, and previously renown writers, greatly broadens the repertory of published plays by Chicanos.

"Necessary theater" serves as the unifying theme of this anthology. Necessity, for Huerta, is equal to that which should be found in all theatre,

"otherwise, why bother to produce it?" However, Huerta views Chicano theatre as being "more than essential, it has been a vital proclamation of the Chicanos' identity, their very existence, within the broader context of North American society" (5). The introduction to the plays offers a brief history of Chicano theatre from its inception with the work of Luis Valdez and El Teatro Campesino through today where Chicanos have entered a professional realm as they have become trained in different areas of production.

The value of this anthology lies in the fact that each of the plays included has been successfully produced by a professional company. Five of the six plays have not been previously published, and while two of the dramatists are not of Mexican heritage, all of the plays specifically deal with the Chicano experience. The plays span the mid-1960s to the early 1980s.

Noted by Huerta for its historical significance as Luis Valdez' first play and the first Chicano play to be produced in this generation, *The Shrunken Head of Pancho Villa* sets in motion the exploration of survival as a recurring theme in each play. The plight of the farm worker serves as the basis for a plot that seeks to show how a family tries to survive economically, politically and culturally in circumstances that only worsen as the play progresses. Huerta notes that "no matter what form his plays and actors have taken, Valdez has always written about the Chicano family in crisis, because for him, the family represents the Chicano's link with his roots, his culture and his language" (143). The search for identity is evident in the four children portrayed as each undergoes a cultural and political change. Referring to this play as "absurdist," Valdez represents a surreal world in which the real mixes with the unreal as a bodiless head reminds us that unless Chicanos organize and change, circumstances cannot improve for them.

Soldierboy, a domestic drama by Judith and Severo Pérez, focuses on the problem of a decorated hero returning home from Europe after World War II and the prejudice and discrimination he encounters as he tries to adjust to life in America. *Money*, by Arthur Girón, illustrates the corrupt universe of corporate foundations and business through an exploration of cultural and economic survival. Although Girón was born in New York City with distinctly Guatemalan roots, Huerta includes his play because of the depiction of two Chicanos in a situation relevant to the Chicano experience.

Guadalupe and *La víctima*, both collective works by El Teatro de la Esperanza, a Chicano theatre group which began under Huerta's direction, explore the method of docu-drama as they deal with specific events that show a people's historical condition within a documentary framework. In *Guadalupe*, dramatized events were derived from a document published by the U. S. Commission on Civil Rights along with numerous newspaper articles,

personal interviews and other accounts related to "inadequate schooling, drug and alcohol addiction, low income and a recurring cycle of repression and defeat in the farmworking community of Guadalupe, California" (211). *La víctima* mixes fact with fiction as it sheds light on immigration practices of the U. S. government that threaten economic and cultural survival. The latter play deals with such issues as Chicano and Mexican relations and how deportation disintegrates family stability.

Perhaps the most entertaining work and the only one written by a woman is Milcha Sánchez-Scott's first play, *Latina*. Born on the island of Bali, Sánchez-Scott's roots are Colombian from her father and Indonesian, Chinese and Dutch from her mother. Her father was raised in Colombia and Mexico. Although admittedly not a Chicana, this dramatist writes about the harsh realities of being brown-skinned once her family moved to Southern California. One of today's most respected Hispanic American playwrights with *Roosters* and *Dog Lady* to her credit, Sánchez-Scott provides an interesting view of Hispanic American women struggling for survival in the United States. The economic plight of Latinas from various countries contrasts with the crisis of identity in one individual Chicana protagonist. The humor portrayed through the large group of stereotypical characters that cross the borders from various countries to work illegally as maids in the United States shows an interesting dimension in this earliest of Sánchez-Scott's works. Numerous asides and moving mannequins add expressionistic elements to this essentially realistic play, while a fascinating sense of having fun with the audience is nicely contrasted with the serious nature of the drama.

Huerta accomplishes what he sets out to do, that is, place the drama within the context of performance as he relates specific circumstances about each work. Although Huerta describes a workable organization for each play, namely, a brief biography of the author followed by the text of the play and a subsequent production history and commentary on the play, all in chronological order, the arrangement of these entries varies. Nevertheless, all of the material that the editor provides is excellent.

The editor succeeds in placing the drama in its historical context as he explores the social, political and cultural context in which it appeared. Critical commentary and first-hand accounts by the dramatists and the editor provide valuable insight for the reader. The bibliography includes significant works in Chicano theatre history and criticism along with additional listings of other plays and anthologies by Hispanic Americans. The only drawback of this anthology is that so much of it is in Spanish. Again, the constant call from our non-Spanish speaking colleagues wishing to introduce selected plays in their attempts at broadening the scope of historical inquiry with a multicultural

approach will not be serviced by this text. Nevertheless, this collection stands out as a significant entry in the annals of American theatre with its unique contribution on Chicano theatre.

Elizabeth C. Ramírez
University of Arizona

Fernando de Toro, ed. *Semiótica y teatro latinoamericano*. Buenos Aires: Editorial Galerno\IITCTL [Instituto Internacional de Teoría y Crítica de Teatro Latinoamericano], 1990. 308 pp.

This volume contains papers presented at the 1989 I Coloquio Internacional del IITCTL held in Kiel. Bringing together the research opinion of researchers drawn from the United States, Europe and Latin America, the volume constitutes a sample of some of the significant directions being taken by the field. It must be noted that research on Latin American theatre has reached a truly significant level, quite likely exceeding that of the other genres: commentary on the essay continues to have difficulty in going beyond the description and reformulation of content; analyses of poetry, while allowing for the entry of some ideological perspectives, particularly as they pertain to marginal ethnic and sexual production, continue to be essentially stylistic; and studies on the narrative, while they demonstrate the vigorous incorporation of structuralist and poststructuralist, ideological and postmodern formulations, continue to focus on monumentalized texts (or on the specification of alternate monumentalizations, like certain feminist works or subgenres like testimonial narratives) rather than on the overarching processes whose characterization would befit dominant cultural practices like the novel and the short story. It would seem that only certain areas of popular culture and the theatre have succeeded in attracting enough of an array of diverse approaches and alternate conceptual formulations to escape the limitations of the genres traditionally at the center of Latin American literary studies.

This is not the place to rehearse what is innovative about popular culture studies, although a survey of them might begin with the forms of production brought to the fore by the debate of whether or not post modernism has any legitimate epistemological meaning for Latin America: the pursuit of this question has required an attention to cultural products that might not otherwise have been attended to. In the case of the theatre, it has not been just an attention to the multisemiosis of the theatrical event (the hoary formula of text in conjunction with other semiotic practices that complement,

supplement, assimilate and transform any written text with which theatre might begin). It has for some time been virtually impossible with any measure of sociohistorical seriousness to speak of theatre in strictly dramatic terms; it seems no longer even necessary to raise the matter. Rather, what has conferred on Latin American theatre studies its special vitality within the overall context of a cultural history of the region is not the conjugation of the various semiotic dimensions of theatre as an absolute and unanalyzed given, but rather the specific sociohistorical dimensions of theatre as a cultural practice, the description of which leads to the identification of its multisemiosis (all cultural practices may, of course, be multisemiotic, but that is a matter that cannot be gone into here—suffice it to say that there may be a problem in viewing theatre as a privileged multisemiotic practice).

However one frames the question of theatre's multisemiotic nature, the fact is that a review of the seventeen essays contained in this collection, the bulk of them signed by those individuals who have been particularly energetic in bringing theoretical perspectives to the discipline, reveal the unique critical vitality of the field. Yet, having said this, one must also lament the fact that, since the papers originated with conference presentations, rarely are they able to transcend the intellectual sketch and to provide the analytical detail one might wish for as models of critical inquiry. Thus, for example, Juan Villegas's fine "Modelos para la historia del teatro hispanoamericano" undertakes a series of vital distinctions that ought to underpin a more judicious and socio-ideologically conditioned history of Latin American theatre than we have had to date. But barely fifteen pages are not enough for the sort of dialectical reflection the topic requires to confirm the validity of the distinctions Villegas postulates. By the same token, Karl Kohut's "El teatro argentino do los años del Proceso" and Osvaldo Pellettieri's "El teatro independiente en la Argentina (1930-1965): intertexto europeo y norteamericano y realidad nacional" both expound on issues of a significant historicizing dimension; but the space allotted to the subject is simply not adequate for anything more than the formulation of basic hypotheses, with no opportunity for anything like an adequate formulation in the context of the complex parameters involved: external influences, class or social group allegiances, discursive practices, intersections with authoritarian codes, practices of communicational entailment, even technical questions like material theatrical protocols.

Perhaps the greatest merit of a volume of brief presentations such as these is its function as a set of critical abstracts: one ought to read them, not for the convincing elaboration of the topics raised, but as something like proposals for significant lines or scholarly inquiry. Nigro's observations of "sexualidad y género," Fernando de Toro's conjunction of "modernidad y

postmodernidad o la epistemología del trabajo del actor" (see also Kryszynski's paper), Ostergaard's "semiótica del diálogo"—these are really more definitions of fruitful lines of research in the area of Latin American theatre than definitive statements, and in this sense *Semiótica y teatro latinoamericano* is of undeniable critical value.

David William Forster
Arizona State University

Eidelberg, Nora, y María Mercedes Jaramillo, eds. *Voces en escena. Antología de dramaturgas latinoamericanas*. Medellín: Universidad de Antioquía, 1991. 506 pp.

Pese a un nutrido número de antologías de teatro hispanoamericano catalogadas ya sea por países, por épocas o por siglos, ha sido patente el vacío que ha existido en señalar o resaltar en un solo volumen las contribuciones de las dramaturgas latinoamericanas. La actividad teatral de las mujeres que toman una parte tan dinámica en el proceso cultural de sus propias naciones ha sido, por descuido o por desgano, relegada a una total omisión.

En efecto, esta antología representa una aplaudida tentativa en divulgar, bajo una nueva dimensión, parte de la producción teatral femenina sin necesariamente responder a una moda feminista hoy muy en boga. Aquí se le rinde justicia a un grupo de seres humanos, en este caso mujeres, comprometidos de manera muy activa en la crisis social y en los problemas vitales que afligen los pueblos latinoamericanos. *Voces en escena* no sólo dignifica a las dramaturgas sino que contiene un número de "voces" que se niegan a permanecer silentes y que ameritan ser escuchadas.

El criterio que las antologías han seguido en el momento de escoger las estructuras dramáticas y a las autoras, se resume de la manera siguiente: "fue ante todo la calidad de las mismas, la disponibilidad de los textos y el deseo de difundir el trabajo de las dramaturgas menos conocidas a nivel continental" (11). Esta aclaración al principio nos pone en guardia porque no se trata de una antología por países ni por zonas geográficas, lo que permite incluir hasta dos dramaturgas del mismo país y, a la vez, evita el prejuicio de elegir a alguna dramaturga predilecta. El buscar una variedad representativa de la totalidad de los problemas que acucian a un número importante de seres humanos tiene por consecuencia una selección de autoras sin partir de una temática o de una estética predeterminada.

El volumen contiene ocho piezas y cada una está precedida de una breve nota biográfica sobre la autora, seguida de una corta recapitulación del tema de la obra escogida. La primera es *Siete lunas y un espejo* de la colombiana Albalucía Angel. Esta autora, conocida más bien por su producción novelística, trata de mostrar cómo la actitud masculina ha variado con el correr del tiempo. Escoge una serie de personajes femeninos de reputación internacional y de variadas épocas: Virginia Woolf, María Antonieta, Juana de Arco, etc., mostrándonos así las diferentes existencias femeninas a través de los siglos y confrontándolas entre sí para esclarecer y, muchas veces, enriquecer su paso por la historia.

La segunda obra es *El viento y la ceniza*, de la teatrística colombiana Patricia Ariza. Efectivamente, con Ariza, estamos frente a una de las dramaturgas más completas del teatro colombiano. Escritora, directora, artista; en una palabra, verdadera conocedora del teatro desde dentro. En *Viento y ceniza* se toca uno de los temas más polémicos en este año 1991: el encuentro de dos culturas o el descubrimiento de América. Son los dos puntos de vista más discutidos en la celebración del V Centenario que tendrá lugar en 1992. Ariza muestra en su pieza que el enfrentamiento de los europeos, en este caso de los españoles, con los pueblos aborígenes que poblaban el continente, no hizo sino empobrecer a los dos oponentes. No hay ni vencedores ni vencidos; tanto el conquistador soberbio como el indígena tímido fueron perdedores, no fueron capaces de ver y de comprender el nuevo continente. Sus sueños y sus alucinaciones no les permitieron comprender la realidad del nuevo mundo.

Encontramos como tercera dramaturga a la peruana Lucía Fox con su obra *El riesgo de vivir*. Aunque es esencialmente una poeta, en su obra dramática plasma con maestría las preocupaciones que más le afectan. Trata aquí uno de los problemas que sacude al Perú con violencia desgarradora: la lucha entre las clases sociales, los desposeídos y la oligarquía compuesta por las clases media y alta.

También del Perú es la cuarta dramaturga, Sara Joffré con su drama *Una guerra que no se pelea*. De suma actualidad es su argumento: las angustias devastadoras que sufre la mujer cuando tiene que enfrentarse con la decisión de tener que abortar. Las consecuencias psicológicas y sociales que conllevan este gesto pueden ser mortales para la que lo practica y sobre todo si vive en un medio ambiente hostil a su gusto.

Ocupa el quinto lugar *La balada de Anastasio Aquino*, de la salvadoreña Matilde Elena López. Como su mismo nombre lo indica, la pieza trata de la vida de este general que tanto luchó por liberar a los indígenas del maltrato que recibían de la clase dominadora.

Menos conocida es la sexta pieza, *La condición* de la estadounidense Margarita Taver Rivera. En su breve pieza nos presenta la problemática con la que se enfrenta la mujer chicana al tener que abandonar su casa e incorporarse a una sociedad que posee unos valores completamente diferentes a los suyos.

En penúltimo lugar se encuentra la argentina Susana Torres Molina con . . . *Y a otra cosa mariposa*. Se debate aquí el machismo en el mundo hispánico. La pieza está compuesta de cinco viñetas donde se van desarrollando los prejuicios del hombre y de la sociedad sobre la mujer. Lo más sobresaliente es que el punto de vista masculino está representado por mujeres para lograr así un mayor impacto.

Por último encontramos la octava pieza que pertenece a la mexicana Teresa Valenzuela que lleva como título *Miren al paisaje*. Esta autora, que por cierto es una teatrista también, nos presenta una temática angustiosa, el ser humano que se enfrenta con la dura realidad y que no la puede cambiar. Al estilo de Sartre, Ionesco y Camus se nos presenta a un hombre angustiado, atrapado en un cuarto o vagón de tren para iniciar el viaje que lo llevará a la nueva vida.

Hay que destacar, antes de terminar, la bibliografía sobre las dramaturgas latinoamericanas con que se cierra el volumen. Está dividida en dos partes. En la primera, se presentan las obras de las autoras por países y, en la mayoría de los casos, se citan también los trabajos críticos que se han publicado sobre ellas. En la segunda parte hallamos una bibliografía selecta, en general muy completa, que trata sobre el quehacer literario de la mujer en todos los géneros, ya no sólo en el teatro.

No cabe duda que uno de los valores fundamentales de este libro es la parte bibliográfica donde las antólogas han hecho un esfuerzo inmenso por representar todos los países latinoamericanos y a Estados Unidos con todas sus dramaturgas. Por desgracia el único país que no aparece es Venezuela. Creemos que ha tenido que ser un olvido de última hora porque en la "Introducción" (11) se mencionan, con toda justicia, como dignas representantes de Venezuela a Elisa Lerner y a Mariela Romero quienes, por supuesto, gozan ya de una reputación internacional. Esperamos que este "lapsus mentis" sea corregido en una futura edición de la antología. Otra mejora que se podría realizar también es no poner a dos autoras de un mismo país, si se quiere ser representativo hay que buscar diversidad y, como se puede ver en la bibliografía, existe en abundancia.

Huelga decir que este trabajo tan concienzudo de las profesoras Eidelberg y Jaramillo será de suma ayuda al mundo universitario y al público en general. A partir de ahora podemos contar con una obra global que

permitirá a los especialistas y a los estudiosos de teatro localizar con facilidad a unas autoras que hasta ahora habían sido ignoradas o resultaban desconocidas o de difícil acceso.

Gleider Hernández

Université du Québec à Chicoutimi

Aguilú de Murphy, Raquel. *Los textos dramáticos de Virgilio Piñera y el teatro del absurdo*. Madrid: Editorial Pliegos, 1989.

Doce años después de la muerte de Virgilio Piñera en 1979, su obra parece finalmente encaminada a ganar el reconocimiento y la difusión que nunca tuvo en vida del autor. Las ediciones en Alfaguara de sus tres novelas y de una colección de sus cuentos, así como las traducciones al inglés de *La carne de René* y *Cuento fríos* han dado a conocer al Piñera prosista. El libro de la profesora Raquel Aguilú de Murphy, segundo que publica la editorial Pliegos sobre Piñera, es evidencia del interés crítico y la difusión académica que comienza a recibir la obra del autor cubano. Piñera fue conocido en vida casi exclusivamente como dramaturgo, especialmente después de haber ganado el premio Casa de las Américas en 1968 con *Dos viejos pánicos*. En *Los textos dramáticos de Virgilio Piñera y el teatro del absurdo*, la autora se propone "analizar el teatro de Virgilio Piñera dentro de la trayectoria hispanoamericana" y "comentar la obra de Virgilio Piñera teniendo especial cuenta de las características que me permiten clasificar a Piñera como escritor absurdista" (11). Desafortunadamente la primera meta es abandonada pronto y el grueso del estudio es dedicado a la labor clasificatoria.

Aguilú de Murphy identifica correctamente a Piñera, con sus obras *Electra Garrigó*, de 1941, y *Falsa Alarma*, de 1948, como precursor de un teatro nuevo que sólo se llamaría teatro del absurdo a partir del estreno en 1950 de *La cantante calva* de Ionesco y que no se popularizaría en Hispanoamérica hasta la década del 60. La Introducción ofrece además un "Panorama del teatro cubano: pasado y presente" y un breve ensayo crítico-biográfico: "Vida y obra." La autora reconoce la necesidad de contextualizar la obra de Piñera, pero se limita al hacerlo al seguir un modelo mimético implícito que sólo le posibilita llegar a conclusiones demasiado vagas, por ejemplo: "Partiendo de la visión histórica del teatro cubano y del teatro de Piñera en particular, podemos observar que la historia política de Cuba afectó en cierto modo la dramaturgia del autor" (35). En el primer capítulo se estudian las "Características generales del absurdo en Europa y en Hispanoamérica."

Siguiendo la clasificación de Daniel Zalacaín, Aguilú de Murphy distingue entre teatro del absurdo y teatro absurdista, reservando el primer término para el teatro europeo y el segundo para el hispanoamericano. La principal diferencia entre ambos teatros parece radicar en el hecho de que el escritor hispanoamericano "muestra, de una forma muy directa, su compromiso con la realidad socio-política de su país, manteniendo de esa manera la ilusión de un cambio hacia un futuro mejor" (38). Este tipo de generalización, aunque no carece de fundamento, es insuficiente para orientarnos en una obra como la de Piñera. ¿Hay compromiso en su obra? ¿Hay esperanza? ¿En qué consisten? Aunque estas interrogaciones nunca se plantean en el estudio, la autora concluye que Piñera, René Marqués y Griselda Gambaro "expresan por medio de su teatro la esperanza de un futuro mejor para sus pueblos" (62).

En los siguientes cuatro capítulos se estudia el personaje, las técnicas teatrales y el lenguaje en las obras del teatro del absurdo europeo y en las de Piñera. Cada uno de estos capítulos consta de dos partes. En la primera se abordan consideraciones teóricas dirigidas a establecer, desde la perspectiva del teatro del absurdo europeo, los parámetros de cada uno de los aspectos tratados respectivamente en los distintos capítulos. En la segunda se señalan las similitudes o diferencias que las obras de Piñera guardan con respecto a dichos parámetros. Es un método que termina haciéndose mecánico y algo superficial. La parodia, por ejemplo, un procedimiento central a la obra de Piñera, es estudiada en el capítulo dedicado al humor como "una de las formas más utilizables en la creación de los efectos cómicos en el teatro" (88), pasando por alto toda la reciente producción teórica referente a la parodia como forma de autoconciencia textual y de diálogo intertextual que es relevante a la obra de Piñera y la comprensión de la misma dentro de la literatura cubana. En el capítulo dedicado a las conclusiones, la autora reafirma la labor de Piñera como "precursor del teatro absurdista hispanoamericano y europeo" (175) y pasa en seguida a bosquejar, basándose en artículos de Reinaldo Arenas, Juan Goytisolo y Heberto Padilla, entre otros, las dificultades que tuvo Piñera con el gobierno cubano durante los últimos años de su vida. No queda claro por qué un estudio que asegura que "La vida personal" de Piñera "tuvo un hondo impacto en su condición de escritor, no sólo como dramaturgo, sino también como cuentista, poeta y novelista" (20), relega a las conclusiones la apresurada consideración de un asunto tan importante.

Reconocemos la sincera labor de la profesora Raquel Aguilú de Murphy, a quien también podemos llamar precursora por ser su libro el primero dedicado al conjunto de la obra dramática de Virgilio Piñera. Para una comprensión más cabal de tan singular obra deberemos, sin embargo, esperar

la publicación de estudios futuros que se beneficiarán del presente esfuerzo. Entre los proyectos que se van haciendo necesarios están el de una edición que haga fácilmente accesible los ensayos, reseñas y entrevistas de Piñera y el de un estudio que abandone el acercamiento parcial y genérico favorecido por la crítica hasta el presente para intentar una comprensión del conjunto de la obra de este autor que ya ha dejado de ser el gran desconocido de la literatura hispanoamericana.

Eugenio Ballou
Amherst College

Fernández Tiscornia, Nelly. *Made in Lanús*. Ed. Lilia Vietti. Trans. Raúl Moncada. Buenos Aires: Legasa, 1990. 173 pp.

Después de más de seiscientas presentaciones en Latinoamérica, Estados Unidos y Europa, y de varios premios, *Made in Lanús* aparece en esta edición bilingüe para difusión entre los lectores de habla inglesa. El texto original y la traducción de Moncada siguen dos versiones paralelas, con una introducción de Vietti y traducción que incluye: "Nelly Fernández Tiscornia: su vida, su obra," "Trayectoria de la obra," "Una tarde en el 'Cafe Tortoni'" (entrevista) y *Made in Lanús: Apego/Resentimiento, Ilusión/Compromiso*." En este excelente ensayo, Vietti analiza el tema del exilio siguiendo conocidos estudios, entre ellos los de Ilie, Cortázar, Ugarte y Tabori. Un glosario de expresiones populares y lunfardas bonaerenses y una lista explicativa sobre individuos y lugares han sido cuidadosamente seleccionados por la editora para asistir al lector hispanohablante.

Pese a la importante contribución de Moncada, la traducción presenta limitaciones. Si el lector de habla inglesa espera captar el sentimiento que el habla de Buenos Aires comunica en la pieza tendrá una desilusión. Las dificultades en traducir el lunfardo porteño son en su mayoría insalvables. Según el traductor, ha tratado de mantener el significado de las expresiones por medio de equivalentes de la jerga norteamericana sin regionalismos. Si bien el contenido no se ha alterado, sin embargo se ha descontextualizado, con la consecuente pérdida del sabor nativo, tan intrínseco a la obra misma. Valdría la pena analizar hasta qué punto la versión inglesa es una re-escritura del original. Lamentablemente, el poema "Buenos Aires" de Borges sobre el tema de la nostalgia por el lugar de origen, ha quedado sin traducir. El hecho que el traductor haya eliminado o cambiado nombres locales para facilitar la

lectura, resulta poco convincente; sobre todo porque la versión en español ha resuelto esto con notas aclaratorias.

Made in Lanús pertenece al teatro argentino realista de marcado tono sentimental. La propia autora dice que el suyo es "teatro directo," subrayando que "en nuestro mundo de hoy tan intelectualizado, se han menospreciado los sentimientos cuando en realidad se trata de vivir, de amar y de sentir . . . de esto hablo yo." Esta vena sentimental a menudo cae en lo melodramático. En el estudio preliminar, Vietti reflexiona también sobre el carácter autocrítico y testimonial de la obra.

El tema central de *Made in Lanús* es el exilio y sus efectos. La pieza está concebida sobre antinomias alrededor de cuatro personajes: los que se fueron y los que se quedaron, el desarraigo en el exilio y en la propia tierra, el bienestar material de "allá" y las restricciones económicas de "acá," dictadura y democracia. El título mismo es metáfora irónica de dos realidades conflictivas: "made in," marca comercial que despersonaliza y distancia, y "Lanús," el lugar íntimo, humanizado, suburbio de Buenos Aires donde tiene lugar la acción. Mabel y Osvaldo, los que se fueron con sus dos hijas pequeñas durante el peronismo, vuelven de visita después de diez años de exilio forzado. Hay un re-encuentro con el terruño y con los que se quedaron, el Negro y Yoly. Mientras aquéllos prosperaron en Philadelphia, éstos a duras penas se han mantenido con el taller mecánico de él y la costura de ella. La higuera de la infancia, el mate, el partido de fútbol, los olores de las cosas, las voces de seres queridos y el noticiero son signos que evocan nostálgicamente otros tiempos.

Con intuición psicológica, Fernández Tiscornia ha creado personajes profundamente humanos. En Mabel y Osvaldo actualiza la amenaza del exilio contra la identidad individual. Al volver a Lanús, Osvaldo se reconoce a sí mismo sólo cuando recupera los viejos olores y sonidos, mientras Mabel rechaza un pasado que superó al tratar de identificarse con otra realidad en otro espacio. Pero para ellos el conflicto no es necesariamente con el pasado, sino con el presente que lleva el peso de pasado. El conflicto de Yoly y el Negro es su desarraigo, sin haber salido del país, a causa de la marginación social, económica y emocional. En escenas llenas de sentimiento, los cuatro re-examinan su ruptura consigo mismos y la realidad mientras cuestionan las circunstancias históricas, políticas y sociales del país. El didactismo subyacente toma forma abiertamente en la decisión de final de Yoly. Cuando se niega a emigrar a los Estados Unidos para escapar de la realidad, cada uno asume su propia circunstancia. Mabel y Osvaldo se van y ella y él se quedan. La obra, en efecto, abre juicio sobre el escapismo, el materialismo y los falsos valores.

No obstante las objeciones sobre el texto en inglés, el aporte de esta edición bilingüe a la difusión de la dramaturgia argentina es incuestionable. Ha sido un acierto de Lilia Vietti el haber provisto un volumen que ilumina la problemática del exilio tanto para el estudioso del teatro hispanoamericano como para el lector medio.

Magda Castellví deMoor
Assumption College

Rizk, Beatriz J. *Buenaventura: La dramaturgia de la creación colectiva*. Preámbulo de Emilio Carballido. México: Grupo Editorial Gaceta, 1990. 351 pp.

Este libro es una contribución muy importante al estudio del teatro de Enrique Buenaventura y la dramaturgia de la creación colectiva del TEC. Constituye el primer estudio extenso y totalizador de la obra del influyente dramaturgo colombiano y de su grupo, basado en una amplia bibliografía en cuanto a la más reciente teoría crítica cultural y teatral y a la crítica existente sobre Buenaventura y el TEC. Asimismo, sobresale por el afán metódico y la "muy buena prosa" de la autora, cualidades que ya destaca Carballido en su "Preámbulo."

Beatriz J. Rizk divide su estudio en tres partes: la que considera como período formativo (1958-1967); la de "Rompimiento, plenitud y desarrollo (1968-1978); y la de "Hacia un teatro totalizante (1979-)." Cada parte aparece dividida en varios capítulos y/o apartados, ramas del profuso material que estudia. Esta división de indudables méritos expositivos, a veces, con sus divisiones y subdivisiones, y su minuciosidad descriptiva, enmaraña la fluidez de la lectura del denso material teatral y discursivo del que trata.

El mérito de esta obra es el darnos un estudio comprensivo de la obra creadora de una de las personalidades de más relieve del teatro y de la cultura latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX, obra creadora inextricablemente unida a la creación colectiva del TEC, grupo teatral de larga trayectoria y que tan decisiva influencia ha tenido en el nuevo teatro latinoamericano, y en las relaciones de éste con el movimiento teatral chicano/latino de los Estados Unidos.

La autora analiza, una por una, las piezas de la creación colectiva de Buenaventura y del TEC, desde la primera versión de *A la diestra de Dios padre* hasta *Proyecto piloto*, de 1990, situando cada pieza en el contexto teórico del período al que corresponde y relacionando—pieza y análisis—con la historia

colombiana y con los presupuestos teóricos de los que parte la investigación teatral del dramaturgo y su grupo. De especial interés es el estudio del último período, el de la década de los ochenta, el menos estudiado, en el cual Buenaventura y el TEC se desprenden de algunos elementos limitadores de su método de creación colectiva—tan asociado al renombre del grupo en los años 70—y profundizan más en el trabajo sobre la imagen y la labor actorial.

Lástima que la autora no haya podido extenderse más en el análisis de la disyuntiva que presenta este nuevo período y que ella bosqueja: ¿Se trata del agotamiento y de la desintegración creadora del TEC, como algunos críticos señalan? O, por el contrario, ¿hay aquí una nueva veta creadora de Enrique Buenaventura que va por delante de la situación actual del grupo y del momento cultural colombiano?

Es bien sabido que la práctica teatral de Buenaventura va acompañada de una rigurosa reflexión y creación teórica. Otro de los méritos del estudio de Rizk es el de abarcar la amplitud y complejidad de esta labor teórica, siempre en un proceso de revisión y reelaboración que tiene su aplicación práctica en las distintas versiones de una misma pieza, hitos de la evolución creadora del TEC.

El repertorio de teorías críticas que Buenaventura lleva a la reflexión y la práctica teatral parte de un marxismo de corte gramsciano, brechtiano y althuseriano (aunque muy concretamente ligado a la lucha de los movimientos populares colombianos, y a la cultura popular), abierto a los estudios de los formalistas y de los estructuralistas, para desembocar en la semiótica (kinésica y proxémica) y otros dominios del pensamiento ecléctico, el uso de la intertextualidad, la relación obra/público.

El libro de Rizk aborda todos estos temas, abre el camino para posteriores estudios que se centren en el riquísimo y complejo corpus teórico de Enrique Buenaventura y hagan el balance crítico de sus extraordinarios logros, pero también de algunas de sus limitaciones o contradicciones insolubles.

En cuanto al estudio de lo que constituye la segunda parte del título del libro, "La dramaturgia de la creación colectiva," la única objeción que se le pudiera poner al extenso y clarificador estudio de Beatriz J. Rizk es que no se ocupe más en deslindar la aportación concreta que hacen a esta creación colectiva esas figuras que han acompañado a Buenaventura en los momentos estelares del TEC, tales como Jacqueline Vidal, los hermanos Helios y Aida Fernández, Guillermo Piedrahita y Gilberto Ramírez, entre otros.

Víctor Fuentes

University of California, Santa Barbara

George, David. *Grupo Macunaíma: Carnavalização e Mito*. São Paulo: Editora Perspectiva/Editora da Universidade de São Paulo, 1990. 153 pp.

Esta publicação vem confirmar a posição proeminente ocupada por seu autor entre os críticos que se especializam no teatro brasileiro contemporâneo. Neste seu segundo livro publicado no Brasil, David George retoma a linha-mestra traçada por ele em *Teatro e Antropofagia* (1985), a saber, a criação de uma arte cênica brasileira com raízes no folclore e outros motivos nacionais. Enquanto o foco do livro anterior era o uso da antropofagia pelo Teatro Oficina nos anos sessenta, a obra em questão examina o uso do mito e da carnavalização pelo Grupo Macunaíma nos fins da década de setenta e através dos anos oitenta. Ambos os livros remontam ao Modernismo brasileiro, mais precisamente a duas obras publicadas no ano-chave de 1928: enquanto *Teatro e Antropofagia* está imbuído das idéias codificadas no *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade, *Grupo Macunaíma* muito deve ao texto rapsódico de Mário de Andrade.

A obra em questão se destaca, contudo, pela atenção que o autor dedica ao aspecto da encenação. Privilegiado por sua considerável experiência como ator, professor, e diretor de teatro, assim como por seu domínio das técnicas do teatro de grupo e por sua familiaridade com os mais destacados encenadores brasileiros da atualidade, George amplia, com este estudo, os horizontes das preocupações da crítica do teatro brasileiro. Em contraste à situação vigente até muito recentemente, *Grupo Macunaíma* examina detalhadamente problemas que antes eram virtualmente ignorados por nossos críticos de teatro. Focalizando as contribuições de Antunes Filho e seu grupo, George estuda numerosas cenas específicas, fornecendo exemplos elucidativos e explicando os desafios técnicos e as soluções de montagem encontradas pelo encenador.

Além de um curto mas incisivo prefácio de Sábato Magaldi, *Grupo Macunaíma* consiste de um ensaio introdutório, três capítulos dedicados a montagens específicas, e uma conclusão. O corpo do livro são os capítulos em que se analisam algumas das encenações mais importantes do teatro brasileiro dos últimos anos, como *Macunaíma*, *Nelson Rodrigues O Eterno Retorno*, e *Nelson 2 Rodrigues*.

O primeiro capítulo fornece uma crônica da criação do Grupo de Teatro Macunaíma, examinando a ideologia e os métodos que norteiam a atividade do grupo. No segundo capítulo, uma análise de *Macunaíma*, o autor retoma o fio da meada deixado no término do seu livro de 1985, cujo último capítulo

é precisamente "A montagem de *Macunaíma*." Na obra de 1990, porém, há um maior aprofundamento crítico, havendo inicialmente um estudo comparativo da rapsódia de Mário com *Os Lusíadas* de Camões, desenvolvido em torno dos conceitos bakhtinianos de carnavalização e realismo grotesco. Em seguida, o autor se detém no exame da produção que marcaria época no teatro brasileiro, a montagem de *Macunaíma* em 1978. Em um grau maior que em talvez qualquer outra parte do livro, é aqui que melhor aparece a argúcia crítica de George, ao examinar o método coletivo elaborado por Antunes, inspirado nos blocos de carnaval, e utilizado para dar expressão cênica aos mais variados aspectos da cultura nacional.

O terceiro capítulo trata da aplicação que o grupo fez dos arquétipos junguianos e do mito do eterno retorno, proposto por Mircea Eliade, ao teatro de Nelson Rodrigues. Inúmeros meses de trabalho sobre os conceitos do inconsciente culminaram com a montagem de *Nelson Rodrigues O Eterno Retorno* (uma tour-de-force de seis peças, depois reduzidas a quatro) e posteriormente, de *Nelson 2 Rodrigues* (a conjunção de *Album de Família* e *Toda Nudez Será Castigada*).

O quarto capítulo examina a montagem de *Augusto Matraga*, a adaptação teatral do último conto de *Sagarana* (1946), de Guimarães Rosa. Com essa montagem, o Grupo Macunaíma deu sua contribuição a uma das tendências principais do teatro brasileiro da década de oitenta, ou seja, a adaptação de outros gêneros para o palco. Ademais, com a montagem de *Matraga*, o grupo tornou a pesquisar alguns dos elementos mais essenciais da identidade brasileira mediante a expressão cênica de temas centrais da mitologia e folclore nacionais. Através de um estudo comparativo do texto rosiano e da encenação de Antunes, o autor explica como os processos internos da narrativa se transformam em processos externos na adaptação teatral. O emprego do cristianismo popular e de elementos taoístas são examinados neste capítulo final, juntamente com o uso notável de técnicas groteskwianas em procissões e presépios, levando à criação de um sertão ao mesmo tempo local e universal.

Embora o nome de Antunes Filho não apareça nos títulos nem do livro nem de nenhum capítulo, *Grupo Macunaíma* é dominado, como não podia deixar de ser, pela figura do encenador. O "estilo Antunes" é explicado em detalhes, assim como o são a criação do Centro de Pesquisa Teatral (CPT) e outras contribuições de Antunes ao panorama artístico do país. Com este livro, George reconhece e homenageia o que há de melhor no teatro brasileiro atual, o teatro de Antunes Filho, um teatro que nos proporciona uma síntese

das grandes vertentes artísticas nacionais deste século.

Severino João Albuquerque
University of Wisconsin-Madison

Kanellos, Nicolás, *A History of Hispanic Theatre in the United States: Origins to 1940*. Austin: University of Texas Press, 1990. 240 pp.

Este es un libro importante, no sólo para el teatro en español en los Estados Unidos, sino para los estudiosos de la cultura hispana en general, desde mediados del siglo XIX hasta la década de 1940. Los orígenes del teatro profesional en español, según Kanellos, se encuentran en California a mediados del siglo XIX con gente como Gerardo López del Castillo, actor y director de la Compañía Española, desde su primera presentación en Los Angeles en 1862.

Cada uno de los siguientes lugares merece un capítulo aparte: Los Angeles, San Antonio, Nueva York y Tampa, con otro capítulo dedicado a lugares fuera de estos centros importantes pero que también contribuyeron al desarrollo del teatro en español como el Valle de Texas, Nuevo México, Arizona (Tucson principalmente) y ciudades en el Medio Oeste como Detroit y el Chicago del Este.

El teatro en español en los Estados Unidos se desarrolló principalmente durante las décadas de 1920 y 1930 alrededor de dos enfoques importantes: uno fue la representación del teatro español ejemplificado por comedias y dramas de los clásicos. También se representaban obras musicales como la ópera clásica española e italiana y la zarzuela.

El segundo enfoque residía en el teatro popular. Es decir, el teatro que se escribía y se representaba para atraer a la clase trabajadora. Estas obras generalmente eran escritas por dramaturgos locales que desarrollaban temas del día y que afectaban a toda la comunidad. Por el lado musical el teatro popular representaba revistas musicales que por lo general contenían comentario político y sátira social. La música y el uso irónico del lenguaje con acentos regionales y locales hacían que el público se identificara con el pelado, el negrito, la mulata y el jíbaro, típicos personajes que representaban las necesidades, angustias y anhelos de los de abajo.

Algunos de los empresarios, promotores, actores y actrices más conocidos por sus contribuciones fueron el actor, director y dramaturgo Juan Nadal de Santa Coloma en Puerto Rico y Nueva York; Leonardo García Astol, que hizo famoso en San Antonio personajes del pelado "Don Lalo"; Virginia Fábregas,

actriz mexicana importante del teatro clásico; Romualdo Tirado, español emigrado a México que, según Kanellos, llegó a ser la figura más importante en la historia del drama escrito en español en Los Angeles; Manuel Noriega, el equivalente de Tirado en Nueva York; Beatriz "La Chata" Noloesca, que hizo presentaciones en 1924 con la Compañía de los Hermanos Areu en el Teatro Principal en Los Angeles donde se inició como actriz de comedias musicales.

Durante las décadas de 1920 y 1930 se presentó una serie de acontecimientos que marcaría el rumbo difícil que tomaría el teatro en español incluyendo: la mala situación económica causada por la Depresión (1929), la repatriación de muchos mexicanos, el acceso barato al cine hablado, el cambio del uso del español al inglés y la discriminación y el racismo que tantas veces se dio en los propios teatros de habla hispana por empresarios no hispanos. Todos estos factores fueron reponsables por la desaparición de varios teatros, lo que obligó a muchos actores, empresarios y directores a buscar otros medios de supervivencia y/o a regresar a sus países de origen. Estos acontecimientos fueron desafortunados ya que por medio del teatro en español se preservaban la cultura, las costumbres y el lenguaje en edificios que, según el lugar y el momento, tenían cupo desde 200 hasta 1200 personas y con representaciones que se repetían hasta 4 ó 5 veces por semana.

Este libro fue escrito después de consultar las bibliotecas de varias universidades en los EEUU junto con colecciones particulares y algunas instituciones en México como los archivos de la Sociedad de Escritores de la Secretaría de Relaciones Exteriores. Kanellos recurrió también al estudio de periódicos publicados en español en los Estados Unidos durante ese mismo tiempo aunque lo que queda de estos periódicos no es muy completo para obtener conclusiones definitivas. Pero como lo indica Kanellos, este segmento de la población no fue considerado bastante importante e influyente para que las agencias oficiales responsables de las bibliotecas, universidades y sociedades públicas se encargaran de preservar los periódicos, las obras mismas y los registros oficiales de los teatros. De haber sido así, hoy día podríamos tener mejor acceso a documentos que facilitarían trazar la trayectoria cultural de este grupo que cada día cobra más importancia en los Estados Unidos.

Oscar U. Somoza
University of Denver

Osvaldo Pellettieri. *Cien años de teatro argentino. Del Moreira a Teatro Abierto*. Buenos Aires: Editorial Galerna/IITCTL, 1990. 184 pp.

Esta obra, que consta de diez estudios que abarcan cien años de teatro argentino, como su nombre lo indica, tiene la característica de trabajar con un marco teórico que nos permite conocer los cambios que se produjeron en el sistema teatral argentino desde sus orígenes hasta la actualidad. Nos enfrentamos con un estudio innovador y sistemático en cuanto al método de trabajo, que consiste en el análisis inmanente de los textos; es decir, el estudio de su estructura profunda o nivel de la acción, estructura superficial o intriga y aspecto verbal. Todos estos elementos confluyen en las conclusiones acerca del aspecto semántico, el qué significan y cómo significan las textualidades estudiadas. Si bien se atiende a los cambios internos en los diversos modelos y su evolución dentro del sistema, no se deja de lado el análisis del campo intelectual en el que se insertan las obras, el estudio de la recepción y la relación con la serie social.

Dos hitos importantes dentro del subsistema popular del teatro argentino son la gauchesca teatral con *Juan Moreira*, a partir de donde surgen los Podestá, y el sainete criollo, que se consolida, entre muchos otros factores gracias a esta familia de actores criollos.

Pellettieri realiza un análisis de la evolución de la gauchesca hacia el nativismo a partir de la confrontación de los modelos del *Juan Moreira*, y de *Calandria*, de Martiniano Leguizamón. A nivel semántico esta obra propone la integración del gaucho al nuevo orden liberal. Dentro del nativismo nos encontramos con *Jesús Nazareno*, de Enrique García Velloso, que marca el momento canónico del género.

Con respecto al sainete criollo, se postula, a partir de un exhaustivo análisis y confrontación de modelos con el sainete español, que se trata de dos géneros diversos, que se desarrollan en tres fases: la del sainete como pura fiesta, la del sainete tragicómico y la tercera fase, en donde se radicalizan las diferencias y tenemos como modelo dentro de la textualidad argentina al grotesco criollo.

Stéfano, de Armando Discépolo, marca el momento más importante del mencionado grotesco criollo, pero para llegar al análisis de esta obra y del grotesco discepoliano, Pellettieri propone el estudio de la primera época de teatro de Discépolo, que se incluye dentro del realismo finisecular de Florencio Sánchez, y el estudio de las obras en colaboración que fueron casi ignoradas. Es por ello que esta parte del trabajo significa un aporte crítico fundamental. En estas obras se encuentra el germen del incipiente grotesco

criollo que es detallado en cada uno de los textos a partir del concepto de "banco de procedimientos" que aparecerán en las obras posteriores.

Por otra parte Discépolo moderniza el sistema teatral culto a través de producciones como *Muñeca*, que se incluye dentro del modelo pirandelliano. También Roberto Arlt entra en contacto con el modelo de Pirandello. En esta obra se dedica un estudio a la comparación de modelos de ambos autores con sus obras *Enrico IV* y *Saverio el cruel*. La conclusión es que Arlt trabaja en complementariedad con la textualidad pirandelliana.

Con autores como Discépolo, Arlt, Eichelbaum y Defilippis Novoa se concreta en el teatro argentino la primera fase de la modernización, del '20 al '49; la segunda, del '49 al '60, la que redescubre la peculiaridad latinoamericana de la modernización; y finalmente, la tercera fase, la del '60 hasta nuestros días.

En esta tercera fase nos encontramos con uno de los momentos más ricos de nuestro sistema teatral: en los '60 la convivencia de las dos poéticas—el realismo reflexivo y la neovanguardia, la emergencia de autores como Halac, Cossa y Gambaro, entre muchos otros, la polémica absurdista-realista. Como propone Pellettieri, este teatro del sesenta se proyecta hasta la actualidad, pasando por Teatro Abierto, hasta las textualidades de Rovner y de Kartun en donde se resemanticen procedimientos del sainete, lo que nos demuestra la productividad de este modelo en el sistema teatral argentino.

El último trabajo de la obra se dedica al análisis del texto espectacular de *El Partener*, de Mauricio Kartun, lo que significa un nuevo aporte teórico ya que permite sumar al análisis del texto dramático el análisis de su concretización en una puesta.

Hemos intentado recorrer el estudio de estos cien años de teatro y podemos afirmar que además de visualizar globalmente el sistema teatral argentino asistimos al mismo tiempo a un nuevo modo de teorizar sobre el teatro.

Ana Ruth Giustachini
Buenos Aires, Argentina

Luzuriaga, Gerardo. *Introducción a las teorías latinoamericanas del teatro: de 1930 al presente*. Puebla: Universidad Autónoma de Puebla, 1990. 212 pp.

Como lo indica acertadamente el título, el presente libro trata de "teorías latinoamericanas del teatro" y no de "teorías del teatro latinoamericano." Esta

es una distinción valiosa ya que reconoce implícitamente que hay un corpus teórico de origen latinoamericano que constituye una contribución significativa a la exploración del género teatral. En efecto, según lo señala el autor en la introducción, el objetivo de su estudio es dar a conocer el aporte teórico de los dramaturgos y practicantes del teatro en Latinoamérica, aporte que ha sido ignorado por las historias de teoría dramática.

El subtítulo del libro especifica que el marco temporal corresponde a las seis últimas décadas. La renovación y experimentación teatrales que las han caracterizado justifican este enfoque. Dado que Luzuriaga no pretende elaborar un panorama histórico o geográfico, emplea un criterio selectivo y se concentra más bien en seis dramaturgos y directores sobresalientes, que agrupa en dos generaciones según enfaticen el producto artístico o centren su interés en el proceso creador. A la primera corresponden Rodolfo Usigli y Leónidas Barletta. En la segunda se ubican Enrique Buenaventura, Santiago García, Eduardo Pavlovsky y Augusto Boal.

El material que sirve de base a la investigación cubre los campos que Luzuriaga denomina la teatrología y la teatrografía, de acuerdo con la nomenclatura de Raúl H. Castagnino: "A la primera competiría tanto la historia como la filosofía del teatro; a la segunda, la descripción y análisis de espectáculos teatrales" (15). Dicho material incluye libros, artículos, conferencias y entrevistas de los dramaturgos y directores mencionados.

En su afán de llevar a cabo una lectura crítica de este material teórico, Luzuriaga siguió un proceso que implica "un ordenamiento y a veces hasta un reordenamiento de textos, y luego una exégesis y síntesis de los mismos, con miras a extraer de ellos un sistema de pensamiento, que no siempre se transluce de la letra y de la organización textual existente" (18). Lejos de distanciarnos de los textos originales, el proceso seguido por Luzuriaga los hace más accesibles: ilumina pasajes oscuros de los textos originales, aclara vocablos de acepción cambiante, señala la evolución de ciertos conceptos y propone nuevas alternativas a problemas planteados.

Los capítulos asignados a cada una de las figuras sobresalientes en el área de la teoría teatral, van acompañados de un subtítulo que apunta a la tendencia caracterizadora de la actividad dramática de dicha figura: Rodolfo Usigli: En busca de la tragedia mexicana (I); Leónidas Barletta: Radiografía del teatro comercial (II); Enrique Buenaventura: Un nuevo teatro para un nuevo público (III); Santiago García: El proceso de creación colectiva (IV); Eduardo Pavlovsky: Teatro y psicoanálisis (V); Augusto Boal: Transferir al pueblo los medios de producción teatral (VI). Luzuriaga examina, de manera minuciosa y esclarecedora, los pronunciamientos teóricos relacionados con cada autor y su área correspondiente. Su análisis incluye, en cada caso,

observaciones referentes al contexto estético, al contexto social, a la tensión entre lo europeo y lo vernáculo, y a la comunicación con el público, especialmente en lo que atañe a la activación del espectador.

Si bien cada uno de los ensayos es de innegable mérito, vale la pena destacar tres en especial: los dedicados a Usigli, a Barletta y a Boal, que son también los de mayor extensión. El primero familiariza a los lectores con las corrientes europeas de pensamiento que influyeron en Usigli para conformar su visión dramática; examina la evolución de dicha visión dentro del contexto mexicano de la época y establece un diálogo entre los conceptos teóricos de este autor y algunas de sus piezas más representativas. El capítulo dedicado a Barletta presenta los elementos diferenciadores entre la vieja y la nueva dramaturgia, dando cuenta de las ocasionales discrepancias que se translucen entre las afirmaciones teóricas del director argentino y su práctica teatral. El capítulo final incluye no sólo la lectura crítica que hace Boal de la poética de Aristóteles, sino también la lectura que hace Luzuriaga de tal lectura de Boal. Luzuriaga analiza y complementa, por ejemplo, la tipología conflictual planteada por el teatrista brasileño. Este capítulo comprende, además, observaciones referentes al sistema comodín, al teatro periodístico, al teatro foro y al teatro invisible, formas liberadoras del espectador, concebidas por Boal para que el público participe activamente en el acontecer teatral.

La conclusión presenta facetas complementarias de los capítulos precedentes. Las reflexiones sobre el destinatario y el público correspondientes a las teorías examinadas, sobre la gradual deseuropeización del teatro latinoamericano, sobre las diferencias inherentes a la concepción del teatro como producto y como proceso artístico, contribuyen a subrayar la desmitificación del teatro en Latinoamérica y a hacer resaltar su función no sólo estética, sino política y social.

El material hábil y lúcidamente condensado, citado y analizado por Luzuriaga va acompañado de una abundante bibliografía que cierra cada capítulo. La información bibliográfica revela una lectura exhaustiva de las fuentes originales y una cuidadosa cotejación y selección de las ediciones pertinentes. Constituye una útil sección de referencia para aquellos que, estimulados por la lectura del presente estudio, quieran acercarse a los documentos originales.

Además de invitar a continuar la labor iniciada por Luzuriaga y proseguir en la exploración directa de tales textos, *Introducción a las teorías latinoamericanas del teatro* es una indagación teórica con repercusiones en otros campos del quehacer teatral. En el área de la producción teatral, presenta la necesidad de postular nuevos alcances para las definiciones de competencia y de texto dramático y de re-examinar las funciones de actores,

directores y público. Desde el punto de vista de la actividad crítica, señala nuevas posibilidades de aplicación de la teoría de recepción, dado que la actividad dramática examinada promueve novedosas formas de interacción con el público. Finalmente, motiva a los estudiosos del teatro en Latinoamérica a re-evaluar sus propios instrumentos de crítica para que respondan al contexto de un teatro "surgido de una cultura históricamente determinada" y cuyos planteamientos teóricos tienen su origen en la práctica teatral misma y no en modelos académicos ajenos a su realidad social y política. La oportuna y bien lograda incursión de Luzuriaga en el pensamiento teórico de los practicantes del teatro en Latinoamérica sienta las bases necesarias para adentrarse en todos estos caminos.

C. Lucía Garavito

Kansas State University

Schmidhuber, Guillermo, ed. *La segunda Celestina*. México: Vuelta, 1990. 227 pp.

When Schmidhuber published this edition of a hybrid comedia, the first two acts written by Salazar y Torres and the third by an anonymous author whom he asserts to be Sor Juana Inés de la Cruz, it immediately stirred up a big controversy in Mexico (in the journals *Proceso* and *Vuelta*), with Antonio Alatorre on one side questioning Schmidhuber's attribution of most of the third act to Sor Juana and, on the other, Octavio Paz defending it. Later on, José Pascual Buxó joined the fray, with an article in *La Jornada Semanal* (reproduced with a few small additions in *Nuevo Texto Crítico*). Because of all this it is not possible, even in a brief review, to limit oneself simply to a description and criticism of the edition; I must first give a minimal summary of the complex arguments on both sides. (Those interested in further details will find them in my article "Los problemas de *La segunda Celestina*," to be published in a forthcoming number of the *Nueva Revista de Filología Hispánica* to be published in honor of Antonio Alatorre.)

Agustín de Salazar y Torres, a well-known seventeenth-century Spanish poet who had lived for years in Mexico, began a comedy in the *Celestina* tradition, but did not finish the third act. There is a chapbook edition with the third act finished by an anonymous writer. In addition there is a third act written by Vera Tassis for his edition of Salazar y Torres's works in two volumes, one containing the poems and the other the plays, both of them published twice, in 1681 and in 1694, with the title of *Cythara de Apolo*.

The attribution of the anonymous ending to Sor Juana is based on two main pieces of evidence. One of them is the words of Castorena y Ursúa in the preliminary pages of his edition of *Fama y obras pósthumas* (1700), the third volume of the nun's works. He refers to a "poem" left unfinished by Salazar and finished by Sor Juana, which was being printed to be "presented" to the King and Queen, the manuscript of which was in the hands of one De las Heras. He also mentions that the "poem" really belongs to the first volume of the nun's works, but we do not really know whether he was referring to the genre of works contained in that volume or to his own ordering of the complete works of Sor Juana.

The other piece of evidence is a passage in the second "sainete" of *Los empeños de una casa* analyzed by Salceda, who after the death of Méndez Plancarte edited Volume IV (1957) of the nun's complete works. In this passage two characters mention a Celestina-like comedia that apparently had been performed shortly before in Mexico City, calling it "of mixed blood [*mestiza*] and completed with patches and with varied talent by a 'trapiche' and an 'ingenio.'" Salceda, taking "poem" to mean comedia, thought that if the nun dared to criticize it, it was because of her own contribution to it, and that this interpretation was supported by the reference to "mixed blood" (the combination of a Spaniard and a Mexican), by the phrase "completed with patches," and by the word-play on "trapiche" and "ingenio" (both words refer to sugar-making machinery, but the former is a Spanish American term referring to a more modest machine while the latter was commonly applied both to a more elaborate machine and to writers of genius).

Alatorre and Schmidhuber have each discovered a different chapbook edition of a comedia entitled *La segunda Celestina*, the former in the Biblioteca Nacional of Madrid and the latter in the library of the University of Pennsylvania. When Schmidhuber announced his discovery and its dates (1675 for the *loa* and 1676 for the comedia), Alatorre rejected the attribution of Sor Juana for three main reasons: because he considered that there was too little time between Salazar's death and the date of performance (barely thirteen months), given the slowness of trans-Atlantic communication; because at that time the nun was still under the control of Father Núñez, who would not have permitted her to write plays; and because, according to Alatorre, Castorena's words meant that the work was still unpublished in 1700. Alatorre has no doubt that Sor Juana did write an ending for Salazar's comedia, and hence believes that there must have been a third version.

Although Schmidhuber's edition does not claim to be philological, and despite the good will of this reviewer, one can only assert, regretfully, that it is a careless job of editing. I suspect that Schmidhuber himself did not play

too active a role in the transcribing of the text (carelessly done), but he is still responsible for the results. In addition, there are inaccuracies in his introduction, the modernization and punctuation of the text are not consistently carried out, and the annotation is deficient, as is the emendation of the text and its rhymes. To do a good edition of a Golden Age text is a difficult job and cannot be rushed.

There is still more evidence to be taken into account. Schmidhuber and Paz, in their defense of Sor Juana's authorship, argue that the Marqués de Mancera was involved as the person who, writing to her from Spain, asked the Mexican nun to complete the play; Alatorre, before he knew the date of the chapbook edition discovered by Schmidhuber, had thought that it was the Marquesa de la Laguna who, already in Mexico, had asked Sor Juana to do so because she had read and maybe seen the Madrid performance of the Vera Tassis version and had not liked it. According to information gathered by Shergold and Varey and by O'Connor, on December 22, 1675, the play that was performed at court was Calderón's *Faetón*, instead of Salazar's play, which was not ready to be performed until 1676. (It should be made clear that the different versions of this play have different titles: the anonymous one was always called *La segunda Celestina* while Vera Tassis's version had the double title of *El encanto es la hermosura y El hechizo sin hechizo*, which I believe was invented by Vera Tassis, who nevertheless attributed it to Salazar.)

As a matter of speculation (I provide more evidence in the article mentioned above), I will now offer my own hypothesis to account for the evidence. The Marqués de Mancera, who became soon after Mariana of Austria's majordomo, was left without a completed play to put on when Salazar died, less that a month before the queen-mother's birthday in 1675. (This is the date of the *loa* discovered by Schmidhuber, which means that it had already gone to press when Salazar died; but publication was delayed until 1676, the date of the anonymously completed comedia, and meanwhile another play had to be found immediately for 1675.) Since he could not have it performed in 1675, and since the queen-mother was very fond of Salazar's works, the Marqués de Mancera thought of his former protégée in Mexico as someone who could finish the play for the following year. There were rapid boats used exclusively for mail between Spain and the colonies, and as it has been rightly observed, the comedia was a formulaic genre that lent itself to rapid improvisation, even by a relatively youthful author such as Sor Juana. Father Núñez's control over Sor Juana would not have precluded her responding to Mancera's request; she shows, in her "Carta de Monterrey," that she was capable of resisting clerical pressures. A bare thirteen months (fourteen or fifteen if the manuscript was sent to her just before Salazar's

death) was a short time, but probably not too short for the trans-Atlantic mail boats to make the roundtrip. (Unfortunately, for reasons of health, Queen Mariana could not attend the play's performance in December of 1676, as the historian Maura informs us; if she read it later on, did she like Sor Juana's version?) In any case, Vera Tassis intervened and managed to interest both Mancera and the Queen in his 1681 edition of Salazar's *Cythera*, on whose title-page both names appear.

To further analyze Castorena's comments, Vol. I of Sor Juana's poetry does contain dramatic works, but only some detached *loas* and the *El divino Narciso* (both *auto* and *loa*), whereas her comedias are found in Vol. II; hence we may ask whether the editor of *Fama* did not make a mistake in 1700 and whether Alatorre is not right when he says that Castorena was thinking of his own arrangement of Sor Juana's works. As for the manuscript that De las Heras had, which was being printed to present to the King and Queen (we know that the same plays were performed more than once at Court), it seems to me logical to think that Castorena did *not* want to mention the fact that it had been printed and performed so many years ago, although he was well aware of this, out of consideration for the monarchs (the Queen-Mother had died in 1696) and because it was not in his own best interests. (The Queen-Mother Mariana and the young queen never got along.) Obviously he had succeeded (probably with the help of Marqués de la Laguna, who was her majordomo) in interesting Queen Mariana de Neoburg, Carlos II's wife (to whom he dedicates the *Fama*), in the nun's works, and that was the reason why another performance of *La segunda Celestina*, with the nun's version of the final act, was being considered; this performance did not take place because of the illness and death of Carlos II. If Castorena referred to the manuscript, it was in order to emphasize in an indirect way that that would be the source of the text, and not the previously printed versions. My conclusion, then, is that we must still consider it to be a possibility that Sor Juana was the author of the anonymous third act of *La segunda Celestina*.

Georgina Sabat-Rivers

State University of New York, Stony Brook

Meléndez, Priscilla. *La dramaturgia hispanoamericana contemporánea: teatralidad y autoconciencia*. Madrid: Editorial Pliegos, 1990. 189 pp.

In this dynamic study, Meléndez explores how Latin American plays manifest the self-consciousness of their own fictionality by means of various

"esquemas comunicativos, tanto de naturaleza histórica, sociológica, poética, psicológica como (seudo)literaria" (11). She undertakes this through the careful examination of six plays spanning a forty-year period: Rodolfo Usigli's *Corona de sombra* (Mexico), Osvaldo Dragún's *Historias para ser contadas* (Argentina), Luis Rafael Sánchez's *Farsa del amor compradito* (Puerto Rico), José Triana's *La noche de los asesinos* (Cuba), Emilio Carballido's *Yo también hablo de la rosa* (Mexico) and Mario Vargas Llosa's *La señorita de Tacna* (Peru).

In her Introduction, Meléndez defines her use of dramatic self-consciousness and, in Chapter One, she traces the historical development of the genre. She then proceeds with close textual readings of these major Latin American plays to illustrate how and why these playwrights were drawn to a self-conscious theatre that critiques its own staging, that blurs distinctions between onstage and off and challenges the spectator to engage in the endless process of interpretation.

Usigli's *Corona de sombra* belongs to the genre of the historical drama that, by definition, questions the lines of demarcation between what we traditionally divide neatly into "fiction" and "reality/history." History, as Usigli makes clear, is not only a fictional narrative but fiction can become history. Dragún's *Historias para ser contadas*, while not historical dramas, play with the ambiguity of "historia" as both history and fiction. Here, however, Meléndez underlines the author's socio-political concerns as represented in what Dragún himself has called the process of "grotesquización"—the deformation of the human being in a heartless and criminal society. Nonetheless, she insists that "la estructura metadramática no es de ninguna manera el medio estilístico para llegar a un fin extraliterario, como por ejemplo la denuncia sociopolítica. En *Historias para ser contadas* se trata más bien de una recíproca y dual estilización e incorporación al plan temático tanto del texto como del contexto" (80).

Luis Rafael Sánchez, in *Farsa del amor compradito*, draws from the commedia dell'arte tradition, Meléndez suggests, to focus on "la noción de la literatura como escritura" (101) and, I would add, *re-escritura*. While Sánchez aspires to create a theatre that questions its own construction, Meléndez proposed that, like Dragún, Sánchez uses highly self-conscious theatricality not to evade his socio-political context but to dissolve "la frontera que divide la realidad de la ficción" (106).

Triana's *La noche de los asesinos* and Carballido's *Yo también hablo de la rosa*, use metadramatic frames to inquire into the nature of theatre and interpretation respectively. As opposed to the playful nature of theatricality in Sánchez's work, for example, *Asesinos* shows a much darker side of the

same phenomenon. The protagonists are trapped in limbo, in a "juego representacional" (119), and feel anguish at being uncertainly situated between fiction and reality. Again, Meléndez insists that the self-reflectivity of these works—Triana's most specifically—is not meant to evade socio-political concerns but rather, "transcend" them (117). In *Rosa*, "la teatralización del acto de análisis literario" (128), the metatheatrical construction of the piece brings the spectator into the process of making sense of the world.

In Vargas Llosa's *La señorita de Tacna*, Meléndez points out, "el tiempo dramático, el narrativo y el seudohistórico se mezclan para crear un esquema donde el punto de partida de uno de ellos es el final del otro, o donde el desarrollo de ese otro implica la cancelación de una tercera estructura temporal" (166). The aim of the work's extreme self-reflectivity, she concludes, is not only to dramatize writing and the creative process, but to scrutinize the fictions about the creative process itself.

Meléndez's thoughtful study of theatrical self-reflectivity is all the more impressive because it is an early work—a re-working, as her acknowledgement announces, of her doctoral dissertation. But even at this stage we recognize the formal concerns, the close textual analysis and the insightful, scholarly voice that we have come to associate with Priscilla Meléndez. The fact that this study has evolved from a dissertation is worth noting only insofar as it explains the work's few shortcomings. Most of the study was written by the early eighties. Thus, the bibliographical material Meléndez uses is largely from the sixties and the seventies. This, in turn, explains the theoretical limitations of the work: 1) there is an ambiguous theatre/life dichotomy in the work—sometimes they seem radically differentiated, at times they seem to construct each other; 2) there is an assumption of a stable subject-position (a stable, knowable "receptor") outside of the performance, especially in the analysis of *Rosa*, which I think is untenable. Carballido's point seems to be that we are all products of discourse; there is no outside; 3) there is a tendency to use the term "man" as if it stood for everyone and had nothing to do with gender. But we have to remember that these theoretical issues only came under heated debate during the eighties and, thus, post-date this study. These limitations, moreover, do not detract from the overall significance and value of this book that will no doubt be a source of interest to all scholars and students of Latin American theatre.

Diana Taylor
Dartmouth College

Villegas, Juan. *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*. Ottawa: Girol Books, Inc, 1991. 150 pp.

El lector de este volumen hallará que el título del mismo, a causa del adjetivo "nueva," conduce a un dilema. ¿Se trata de una interpretación novedosa? O, tal vez, ¿de una nueva edición del libro? En todo caso sugiere la presentación de un modo de análisis.

En efecto, con ese objetivo, la "Introducción" promete una "lectura actualizada en dirección de las nuevas tendencias críticas, con respecto al discurso dramático, al discurso teatral y al discurso crítico" (4). Sin embargo, los capítulos subsiguientes se caracterizan por su énfasis singularmente estructuralista respecto al primer discurso. Voy a reseñarlos en su orden propio.

El primer capítulo, titulado "El texto dramático," reúne algunas consideraciones generales sobre texto y análisis. No es su objetivo, al parecer, realizar una descripción y discusión de los conceptos de texto y análisis que menciona. En cuanto al texto dramático, reconoce en la estructura de ellos dos discursos tradicionalmente reconocidos: el lenguaje dramático y el lenguaje de las acotaciones. En cuanto al análisis dramático, enumera tres niveles: el "funcional" (que estudiaría la visión del mundo en la obra, el "dramático" (o de la " configuración del mundo que hace del texto un texto dramático") y el "genético estructural" (citado de Goldmann). Estos conceptos de texto y análisis no llegan a ser desarrollados dentro de un marco metodológico específico.

El segundo capítulo, titulado "La construcción dramática," define a ésta como la "disposición de los sucesos," respecto a la cual afirma que "su estudio e interpretación es uno de los aspectos más importantes de una estrategia de análisis" (25). Esta parece ser la preocupación básica de la modalidad de análisis del libro. Siguiendo los modelos de la primera generación del estructuralismo, afirma tener un esquema propio sobre la función del *deseo* en las situaciones dramáticas (31). Lamentablemente, ese esquema no es expuesto ni aplicado en los análisis demostrativos que presenta. La acción dramática es vista como la disposición de "fases" integradas por "subfases," a través de la introducción, el desarrollo y el desenlace de la acción dramática.

El tercer capítulo, titulado "La práctica del análisis de la construcción dramática," reúne tres trabajos prácticos: los análisis de *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega; *La malquerida*, de Jacinto Benavente; y *Ana Kleiber*, de Alfonso Sastre. Esas obras son identificadas, respectivamente, como clásica, moderna y contemporánea. No son especificadas las condiciones o características de lo que podría ser la "construcción dramática" clásica, of

moderna, o contemporánea. La aplicación a estas obras de las nociones expuestas en el capítulo anterior es irregular e incompleta. Mientras esas consideraciones habían hablado de fases y subfases, la práctica de este capítulo considera sólo a las primeras. En la obra de Lope muestra cuatro fases para la primera jornada, cinco para la segunda y siete para la tercera. En ninguno de los casos señala subfases. Respecto a la obra de Benavente, el análisis del primer acto no menciona ninguna fase, mucho menos subfases, aunque habla de dos tipos de acciones dramáticas no explicadas ni como conceptos ni como recursos de análisis: "acción externa" y "acción interna." En el segundo acto parece ver tres fases, pero tampoco ninguna subfase. En el tercer acto no está claro si se pueden ver tres o cuatro fases. Con relación a la obra de Sastre, el análisis descubre en cada uno de los tres actos, respectivamente, seis, cinco y seis fases. Tampoco hace alusión a subfases. En términos generales, al segmentar las acciones según las jornadas o los actos por separado, el análisis observa el proceso dramático desde el punto de vista de la división tradicional de actos y escenas, que progresivamente construyen el texto dramático. Por otra parte, la inclusión de esos análisis en el tercer capítulo resulta prematura e incompleta puesto que no incluye aspectos que son tratados en los capítulos subsiguientes. Hubiera sido útil ver, por ejemplo, el análisis, en las tres obras elegidas, de los "motivos dramáticos" (discutidos en el capítulo quinto) o del "lector como constructor del significado" (referido en el último capítulo).

El cuarto capítulo está dedicado al estudio de "El mundo configurado," es decir, al análisis ideológico de la visión del mundo que la obra implica. Los elementos que considera están ligados a la producción del texto, como el argumento, la fábula, los personajes, la disposición temporal y la intertextualidad en la que se puede inscribir la obra. Llama la atención que entre esos elementos relacionados con la producción del mensaje se incluyan aspectos de la pragmática de la recepción, como "los códigos y la competencia del lector."

El quinto capítulo, dedicado a "Los motivos en el texto dramático," puede ayudar a sostener la segmentación señalada por el segundo capítulo, puesto que la modalidad analítica sugerida en este libro es básicamente estructural. Este capítulo se destaca por el grado de coherencia que desarrolla en sí y por su relación directa con la segmentación en que se basa la modalidad analítica descrita en el capítulo segundo.

El capítulo final se titula "El lector como constructor de significado." Hace consideraciones generales sobre las diferencias entre el lector del texto dramático y el espectador del texto teatral, para ocuparse del primero y reconocer brevemente dos tipos de lecturas: la reconstructora y la actualizadora, ya discutidas ampliamente por las corrientes de la estética de

la recepción. Concluye con un acápite en que señala la necesidad de la evaluación del texto al cabo del análisis.

El libro logra las aspiraciones que el autor señala en su introducción: "sugerir ciertas líneas metodológicas para la interpretación y análisis del texto dramático," aunque advierte sobre la "gama de dificultades que se vinculan" a ese esfuerzo (1). Los estudiantes que se inician en el análisis del texto dramático pueden encontrar en este libro conceptos y prácticas útiles para sus tareas.

Oscar Rivera-Rodas
University of Tennessee, Knoxville

Adler, Heidrun, ed. *Theatre in Lateinamerika. Ein Handbuch.* Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 1991. 463 pp.

Latin American theatre has been much neglected in Germany, by scholars as well as by theatres. Only most recently has this begun to change. In June 1989, Karl Alfred Blüher and Alfonso de Toro organized an international colloquium at the University of Kiel on "Semiótica teatral y teatro latinoamericano." Exactly two years later, in June 1991, there followed in Berlin an international conference on "Modern Latin American Theatre as Seen by German Research" (*Das moderne Theatre Lateinamerikas im Blick der deutschen Forschung*), organized by Hedda Kage, founder of a society to promote Latin American theatre in Germany (Theatre- und Mediengesellschaft Lateinamerika, Stuttgart), in collaboration with Dietrich Briesemeister, Wilfried Floeck and the author of this review. The present volume complements these two academic events and provides the German reader with basic information about a hitherto unknown field. Indeed, it is the first general introduction to Latin American theatre to appear in German and thus certainly had a pilot function.

The editor Heidrun Adler is one of the very few scholars in Germany whose commitment to Latin American theatre dates back to 1982, when she published her doctoral dissertation on "Political Theatre in Latin America" (*Politisches Theatre in Lateinamerika*, Berlin). In the present volume, she has succeeded in uniting a competent team of German and Latin American authors to write on the theatre of different countries (12 essays), and on certain subjects of general importance (3 essays). The editor herself contributes the introduction and an essay on "One Hundred Years of Theatre in Argentina." The other nationally-centered essays are by Beatriz Seibel on

the 1988 theatre season in Buenos Aires, Gert Hilger on Brasil, Carlos Espinoza Domínguez on Cuba, Pedro Bravo-Elizondo on Chile, Heidrun Adler and Guillermo Schmidhuber on Mexico, Barbara Panse on Peru, Rosalina Perales on Puerto Rico and Hedda Kage on Venezuela. Three essays are dedicated to Spanish-speaking theatre in the United States: Miami (Matías Montes Huidobro), New York (V́ctor Paz Huidobro) and Chicano theatre of the Southwest (María Herrera Sobek). The thematically-oriented essays are on "Women Authors," by Ane-Grete Ostergaard, "Brecht and Latin America," by Fernando de Toro (an extract from his book on *Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo*, 1984), and on the "Creación colectiva," by Kati Röttger. Most welcome is the bibliographical section at the end of the volume. The first item lists authors and works, while the second is a rearrangement of the same list by countries. The third item lists the titles of the plays cited, in alphabetical order.

While the volume covers the most important countries of Latin America, one may nevertheless regret the omission of Colombia and Uruguay, not to speak of Ecuador, Bolivia, Paraguay and the smaller countries of Central America. The order of the essays in the volume is somewhat arbitrary; at least this reader could see no logic to it. As in nearly every volume of collected essays, the ones here are not of equal worth. The necessity of gathering as much information as possible sometimes leads to a rather schematic assemblage of names and titles. But on the whole, the volume offers solid information on the development of national stages in Latin America, always in close connection with political history. The thematically-oriented essays are an important complement.

Such as it is, the volume is a very readable introduction to and an extensive documentation that will serve as a quick and reliable orientation to Latin American theatre for German readers. It stands to hope that it also will stimulate further research, and maybe even inspire German theatre directors to include more Latin American plays in their repertoire than they have to date.

Karl Kohut
Katholische Universität
Eichstatt, Germany

Ramírez, Elizabeth C. *Footlights Across the Border. A History of Spanish-language Professional Theatre on the Texas Stage*. New York and Bern: Peter Lang Publishing Inc., 1990. 194 pp.

This book by Elizabeth Ramírez holds some sparkling gems about Mexican American Theatre in Texas. It begins in the last quarter of the nineteenth century during the time of the *Porfiriato*. The increased numbers of Mexican immigrants that swelled the established Tejano communities created an increased demand for culture. Mexican theatre companies fulfilled this craving by either touring or establishing permanent Spanish-language theatres in Texas.

The only thing missing from this book is a description of the activities of amateur groups or folk theatre practiced in Texas by Mexican people since the seventeenth century. *Pastorelas* we performed during Christmas, and dramatic dance dramas called *Matachines* were staged during Holy Week. In addition, there are accounts of roving bands of *carpas* and *maromas* that toured the border region at the turn of the century and performed for pay, as described by Tomás Ybarra-Frausto.

The earliest professional Spanish-language acting company Ramírez has found record of appeared in Laredo, Texas, in 1884 just across the border from Mexico. The repertory during this period consisted primarily of Spanish romantic and sentimental drama like José Zorrilla's *Don Juan Tenorio*. The plays were of a moralistic, didactic tone typical of the Romanticists.

Of the plays by Mexican authors, these tended to run towards the historical such as *Los mártires de Tacubaya* and *Benito Juárez*. In the area of melodrama one could see plays like *La madre* by Santiago Rusinol. Another popular Mexican author presented on the Spanish-language stage in Texas was José Peón Contreras whose nationalistic plays depicted Spaniards as tyrants and oppressors "indicative of a political movement in Mexico," according to Ramírez.

As for "native" Mexican American authors, Ramírez notes examples like *Sangre de artista*, by Leonardo F. García, the director of the Compañía Azteca. García's script dates from 1932 and premiered in San Antonio.

While full-length comedies were rare in the repertories of the Mexican acting companies, comic afterpieces, born in the tradition of *pasos*, *entremeses*, and *sainetes*, were continued in what eventually came to be known as the *género chico*. Ramírez claims these were direct descendants of the commedia dell'arte and Roman comedies of Plautus and Terence. They included such characters as the *freso* (flirt), *bruto* (brute), *tonto* (dummy), the ingenue (*dama joven*) and young gallant (*galán joven*). The comic pieces reflect the

regionalism and kinship with Mexico during the first quarter of the twentieth century and were also to be the roots of the later vaudeville and variety acts so much in vogue in the 1920s.

Ramírez remarks that the audiences valued gathering together and celebrating the use of the Spanish language in public settings. "The Spanish and Mexican settings, both historical and contemporary, indicate the strong sense of nationalism and patriotism in the spectators for their heritage," she notes.

After the great exodus of the Mexican revolution, resident companies set up shop in Laredo and San Antonio, among other cities. The 800-seat Teatro Zaragosa in San Antonio, named after the Tejano hero who defeated the French at Puebla, was designed and built specifically for theatrical events.

Ramírez describes in detail the "Golden Age" of professional Spanish-language theatre in Texas during the 1920s with groups like *La Compañía Virginia Fábregas*. Besides doing the best of the Spanish and French authors and an occasional Oscar Wilde, they were the first to present Pirandello in San Antonio. Fábregas's company also toured El Paso and Los Angeles and as far afield as South America.

The proliferation of the motion picture industry along with the advent of the Great Depression marked the decline of the Mexican theatre in Texas. Texas did not see this caliber of Spanish-language theatre again until the 1970s when Chicano groups like Teatro de los Pobres (later Southwest Repertory Organization) of El Paso and La Compañía de Teatro Bilingüe at Texas A & I University were formed. In the 1980s cultural organizations like the Guadalupe Cultural Arts Center of San Antonio and theatre companies like the Teatro Bilingüe de Houston and Teatro Dallas established themselves in the Lone Star State.

Carlos Morton

University of California, Riverside

Martínez A., Gilberto. *Citas y reflexiones sobre Bertolt Brecht. El teatro alemán y el hecho teatral*. Medellín: Editorial Lealon, 1991. 123 pp.

Siguiendo el orden de sus trabajos anteriores, especialmente *Hacia un teatro dialéctico* (Medellín: Revista Teatro, 1979), Gilberto Martínez Arango se coloca, desde un principio, como un hombre de teatro, en el sentido de que no pretende hacer un "estudio" académico del teatro de Brecht sino, muy por el contrario, intenta abordar aquellas cuestiones que se desprenden de la

praxis teatral: lo que él denomina el *hecho teatral*. Si en 1979 estaba preocupado por la relación dialéctica entre teoría y práctica dentro del ámbito específico del hacer teatral, este nuevo trabajo viene a centrarse en las determinaciones que se desprenden a partir de una puesta en perspectiva histórica de la teorización y la práctica brechtianas. Sin duda, lo que se puede observar inmediatamente es que el autor se dirige a un público bien determinado, con "mitologías" muy arraigadas: los actores, los directores y en parte, hasta el público mismo. Se ve el esfuerzo por desarticular ese tipo de "desvío" en el campo de la praxis teatral que se produce porque se desprecia la teoría, o por el excesivo y hasta inconsistente pragmatismo de la práctica escénica. Por eso el autor parece—como hombre de experiencia teatral—enfrentar aquella coyuntura en donde se juega la "razón política" del teatro: la lectura de la obra, los ensayos, la puesta en escena, la actuación. No estamos, pues, ante un estudio erudito que trabajaría en función de información o de la aplicación más o menos académica de modelos disciplinarios con mayor o menor grado de acercamiento al teatro. Martínez procesa, desde el hacer teatral, los modelos teóricos que la ciencia (especialmente el materialismo histórico y dialéctico) pone al servicio del actor, del director e incluso de los autores mismos, como emblematisa Brecht y, como se sabe muy bien, constituye ya cierta tradición en Colombia: bastaría pensar en el procesamiento que Buenaventura realiza, por ejemplo, de los modelos fonológicos de la escuela de Praga.

El nuevo trabajo sobre Brecht resulta interesante por cuanto no pretende abordar la teorización del dramaturgo alemán desde una perspectiva especulativa sino, a través de su obra (especialmente ensayística), mostrar cómo ésta se fue formando a lo largo de una serie de años cruciales en la historia (teatral) europea, desde el "movimiento pre-Meiningen," las "dramaturgias de Lessing, Schiller, Goethe" hasta "los dorados [años] veinte," el repudio del expresionismo y el momento en que Brecht se pone en contacto con la obra de Marx. Martínez parece salir al paso de aquella costumbre tan especial de los trabajadores de teatro que oscila entre la ortodoxia y la vanguardia: sostener los presupuestos brechtianos fuera del contexto cultural del que emergieron, en una forma arqueológica, o bien asumirlo como una moda más, una postura que no llevaría mayor compromiso ideológico y político. Cuando Martínez se refiere a las diversas maneras en que Brecht se fue planteando la relación con los clásicos (cfr. "Brecht crítico y los clásicos," "Brecht director y los clásicos"), pareciera estar subrayando el hecho de que la praxis brechtiana se fue haciendo en la consideración política de las contradicciones histórico-sociales al momento de sus puestas en escena, de su escritura dramática y de la construcción de su metodología teatral y hasta de

su estética, con lo que viene a resultar absurdo "aplicar Brecht" como si se tratara de un bloque coherente y compacto inapelable. Por el contrario, Martínez parece alentar el debate como algo permanente al momento de iniciar una tarea teatral.

El libro de Martínez, como su título lo indica, es un tachonado de citas de Brecht y de otros autores, más las reflexiones derivadas de su experiencia como hombre de teatro. Es en este sentido en el que el libro parece resentirse: muchas citas carecen del correspondiente asiento bibliográfico o del cierre de comillas; muchas veces la sintaxis se hace confusa al forzarse para dar lugar a la cita; la puntuación no es siempre un aporte.

Se incluye una escueta bibliografía y, en apéndice el texto del programa de la puesta de *Un hombre es un hombre*, realizada en 1971 por El Galpón de Montevideo, ya que Martínez considera esta obra como aquélla que contiene embrionariamente todos los elementos de la forma épica.

Gustavo Geirola
Arizona State University