

## Book Reviews

### Plays

Cortina, Rodolfo J. ed. *Cuban American Theater*. Houston: Arte Público Press, 1991. 280 pp.

Las circunstancias políticas han contribuido a que buena parte de la creación literaria cubana, como la de otras naciones del continente, se haya producido más allá de sus costas. El teatro no ha sido una excepción. Desde los tiempos coloniales se ha desarrollado en Estados Unidos un teatro escrito y representado por cubanos en ciudades con núcleos significativos de población insular. Esta manifestación no fue objeto de estudios profundos sino hasta fecha reciente. El primero en hacerlo fue Rine Leal en Cuba, quien en el segundo volumen de *La selva oscura* y en su antología *Teatro mambí* estudió el teatro de los emigrados del siglo XIX. Ahora el professor Rodolfo Cortina, radicado en este país, retoma el tema, concediéndole especial interés al teatro producido a partir de 1959. Su libro es la primera antología publicada sobre la materia. Hasta ese momento existían recopilaciones dedicadas a dramaturgos hispanos en Estados Unidos (*On New Ground*, 1987; *New Beats: Seven One Act Hispanic American Plays*, 1990) y volúmenes con piezas de exiliados cubanos, además de ensayos y artículos sobre el tema.

El libro de Cortina se abre con un breve ensayo en que el editor expone su concepto del teatro cubanoamericano. Para él, se trata del escrito por todos los dramaturgos que residen en este país. Apoyado en una abundante bibliografía, hace un recuento histórico del teatro—piezas y actividades escénicas—que los cubanos vienen produciendo aquí desde la pasada centuria. Al enfocar a los dramaturgos los organiza siguiendo un esquema de generaciones. Del párrafo final se deduce el criterio selectivo que rige la antología: Cortina desea mostrar la diversidad de temas y técnicas de este teatro y publicar obras hasta ahora inéditas, aunque se hayan representado.

A mi juicio, la impresión que deja esta introducción en el lector es la de apresuramiento y de ausencia de poder de síntesis: Cortina poseía una riqueza impresionante de datos y de opiniones, algunas muy discutibles, que no pudo plasmar dentro de los límites de espacio de que disponía. Esta deficiencia se agrava cuando Cortina soslaya un aspecto esencial en esta producción como lo es la problemática de la lengua empleada, el español o el inglés. Además, su deslinde de las generaciones no resulta claro ni convincente y en la enumeración

de autores cubanoamericanos incluye a Carlos Felipe y a José R. Brene, quienes murieron en Cuba. Partiendo de los presupuestos selectivos, se explica la exclusión de dramaturgos tan significativos como Iván Acosta y Dolores Prida, quienes ya han publicado tomos con sus piezas, pero ello no explica la lamentable ausencia de alguno de los muchos textos representados de Manuel Martín Jr., quien cuenta con obras tan importantes como *Swallows* y *Union City Thanksgiving*.

Las seis obras seleccionadas se ofrecen en inglés. Son ellas *Martínez* de Leopoldo Hernández, *Your Better Half* de Matías Montes-Huidobro, *Birds without Wings* de Renaldo Ferradas, *With All and for the Good of All* de Uva A. Clavijo, *A Little Something to Ease the Pain* de René R. Alomá y *Once upon a Dream* de Miguel González-Pando. Dos de ellas, la de Montes-Huidobro y la de Uva Clavijo, escritas originalmente en español, aparecen en traducciones hechas, respectivamente, por David Miller y Lynn E. Rice Cortina y por David Miller. La selección responde plenamente al criterio mencionado, pues se advierte variedad de estilos en las piezas y en lo temático unas plantean el choque cultural y la discriminación padecida por los emigrantes en este país (*Martínez* y *Your Better Half*); otras, el conflicto de la vida en las grandes ciudades con las consecuencias negativas en la generación más joven (*Angels without Wings* y *Once upon a Dream*), la problemática de las familias escindidas por el fenómeno revolucionario (*A Little Something to Ease the Pain*) y el futuro de los cubanos en caso de que el régimen actual desaparezca (*With All and for the Good of All*). Cada pieza cuenta con una orientadora e informativa introducción sobre el autor y la obra, donde se pone de manifiesto la seria labor investigadora del editor y su capacidad crítica. El libro se cierra con una bibliografía que omite algunos artículos fundamentales sobre la materia y una publicación imprescindible sobre el tema, *Dramaturgos*, el importante esfuerzo realizado por Montes-Huidobro y Yara González-Montes desde Hawaii.

A pesar de los reparos mencionados, hay que aplaudir la aparición de esta antología, que pone a disposición de estudiosos y estudiantes una variada selección del teatro cubanoamericano de nuestros días con abundantes datos de difícil acceso hasta ahora.

*José A. Escarpanter*  
*Auburn University*

Matas, Julio. *Juegos y rejuegos*. Miami: Ediciones Universal, 1992. 96 p.

*Juegos y rejuegos* reúne seis obras breves del dramaturgo cubano Julio Matas que apuntan a diferentes direcciones representativas de su teatro, las cuales podrían resumirse, muy escuetamente, en una línea grotesca que lleva a una interpretación paródica de la vida, y otra dirección, más sutil y que preferimos, que se fija en los más mínimos detalles para captar, de forma hiriente y desoladora, motivos esenciales de la conducta humana.

La línea paródica, con fuertes elementos del grotesco, lo insólito y lo absurdisto, mezclada con pinceladas de la crónica roja, se pone de manifiesto en mayor o menor medida en casi todas las obras. Esto adquiere sus tonos más fuertes, hasta el punto de lo totalmente inexplicable, en particular en lo que respecta a la sexualidad y la distorsión de las relaciones familiares, en *Historia natural* y *Madrid lunático o Así se conquistó la América*, a nuestro parecer las menos logradas del conjunto.

*Juego de damas* ocupa una posición intermedia. El grotesco de las relaciones humanas es presentado dentro de un esquema de acto ritual que sigue un rítmico crescendo y que lleva a la destrucción de uno de los personajes, agentes y víctimas de "juego y rejuegos" que los llevan a su destrucción.

De modo más sutil y soterrado, pero mucho más desolador, el dramaturgo alcanza sus mayores logros en *El cambio* y *Tonos*. En *El cambio* tiene lugar el reencuentro de los protagonistas después de unos quince años de separación. Poco a poco el hombre y la mujer van cuestionándolo todo, incluyendo los motivos y la fecha de la separación, hasta que la identidad de ambos personajes y la relación entre los dos queda puesta en tela de juicio. Si al principio empiezan por reconocerse, aunque siempre de forma algo dudosa, a medida que transcurre la acción, gracias a una serie de detalles menores, acaban por no reconocerse el uno al otro y llegar a la conclusión de que no se han conocido nunca. Bajo estas circunstancias tiene lugar la relación sexual, él llamándola Candita y ella llamándolo Ramón, aunque ambos saben que no son ni la una ni el otro, y el sentido de la obra reside en este reconocimiento de lo que no se ha conocido jamás. Por su intensidad, la precisión del texto y la multitud de acotaciones, donde se indican actitudes, gestos y movimientos, no menos importantes que el diálogo, nos encontramos ante un logro medido, exacto. Tarea de perfeccionista, corre el peligro de que el más mínimo detalle, de perderse, produzca el desplome de la pieza. Un gesto de más o de menos, una pausa que nos escatime el intérprete, puede anular la efectividad de una obra que se caracteriza por su sutileza y minuciosidad.

Otro tanto puede decirse de *Tonos*, una pieza brutal donde aparentemente no pasa nada y está pasando todo. El título es definitorio del carácter de la

dramaturgia de Matas, ya que al mismo tiempo que es minucioso, utiliza la imprecisión con el propósito de ser preciso. Pura acción interior, su destreza dramática, en el caso de *Tonos*, descansa en la inacción de superficie. No es diálogo inmóvil, sino texto en movimiento puro. La obra se construye mediante la trivial referencia a viajes turísticos. Esto va trazando el nivel económico de los personajes y lo vacío de las relaciones que los caracteriza. Matas penetra incisivamente en el vacío de las relaciones humanas de una clase social—la burguesía—y en última instancia lo profundiza al llegar al vacío de la conducta del ser humano en general. La muerte es el tema subyacente de unas vidas inciertas que no parecen ir a ninguna parte. También aquí se trata de un reconocimiento que se está eludiendo, pero que se hace patente al final: la imagen de la muerte yace más allá de los gestos inútiles de la vida, lo que hace de *Tonos* la obra más tajante y cruel de las aquí reunidas. La dificultad interpretativa del texto radica en la sutileza, que es la astucia del dramaturgo. Asediado el texto por "pausas" y "pausitas," éstas tienen el filo de un cuchillo que hierde donde más duele y que al menor movimiento ofrece el más atroz desgarramiento. En la cápsula del teatro en un acto, que nos gustaría ver ampliada, su estética dramática nos recuerda la de *Home* de David Storey y *The Philanthropist* de Christopher Hampton.

Finalmente, estos "juegos y rejugos" no estarían completos sin una clara definición histórica, la cual hace Matas en su *Diálogo de Poeta y Máximo*, síntesis del diálogo interno sostenido, más tarde o más temprano (frecuentemente más tarde que más temprano), por una gran mayoría de los escritores cubanos, durante los últimos treinta años. En este caso, paradójicamente, Matas elude la caricatura, y utiliza la naturalidad para corporeizar al personaje más esperpéntico y valle-inclanescos de la dramaturgia nacional.

*Matías Montes-Huidobro*  
*University of Hawaii*

Osborn, Elizabeth, M., ed. *On Common Ground. Contemporary Hispanic-American Plays*. New York: Theatre Communications Group, 1987. 280 pp.

The best plays in this anthology present vibrant images drawn from personal memory in tones that articulate American themes with a Latin accent, but all six were written in English by Latino playwrights eager to reach wider audiences. Each writer has won major national awards, and all shared with Osborn "their attempts to escape and embrace their Hispanic roots" (vii).

*The guitarrón* by Lynne Alvarez dramatizes the story of Guicho, a young fisherman transformed by love and music. Inversely, the self-sacrificing cellist who inspires Guicho rises from the dead and starts life anew as a fisherman. Music, moonlight, and surf create an evocative mood that contrasts with the violence on stage.

María Irene Fornés has won numerous Obies, including one for sustained achievement and another for *The Conduct of Life* (best play, 1985). A successful director and master teacher (Machado, Rivera, and Sánchez-Scott participated in her workshops), Fornés failed with *Conduct*. It presents an obvious message in an obvious form. Orlando beats his wife, and the servant keeps a twelve-year old girl in the basement as a sex-slave punching bag. The dialogue is banal and none of the characters eludes stereotyping.

John Jesurun's *White Water* presents a synchronized convergence of voices and characters in an innovative form. *New York Times* theatre critic Mel Gussow praised the play's explorative, trend-setting mixture of electronic action and live performance, and the author's "timely sense of humor." But adds Gussow: "At half its length, *White Water* might be twice as interesting" (Oct. 28, 1986, C14:3). Agreed. As a text the endless dialogue proves tiresome, the shifting characters confusing, and the electronic images distract more than illuminate.

*Broken Eggs* departs from Machado's life to explore the "dual spirit" of people caught between worlds and the changing nature of kinship. Time, space, and ancestral values dissolve as the Márquez family moves from the Cuban model of intense mutual obligations to individuals who share common memories and blood lines. Beset by displacement, divorce, substance abuse, and nostalgia/rejection of their mythic island, the family members fight to redefine themselves. Happily, snappy repartee, amusing anecdotes, hilarious battles, and the comic torment of the bride's divorced parents lighten up the theme of destruction/rebirth (egg metaphor) to anticipate the family's acceptance of their new homeland.

Likewise, family passions, displacement, self-definition, and the wrenching tug of ancestral mores are the main themes of José Rivera's *The House of Ramón Iglesia*. The conflict stems from a college educated son's tortured efforts to break away from his immigrant parents. The father/son shouting matches articulate the conflict within a family that no longer shares a common tongue, but genuine affection tempers the family's volatile relationships. Once Javier, the author's *alter ego*, recognizes the plaintive dignity of his parents and their simple need to be loved, he embraces the Puerto Rican heritage he has attempted to suppress. In 1983 *Ramón Iglesia* was chosen over 800 new American plays for production by the Ensemble Studio Theater in New York, and was aired nationally on the *American Playhouse* series on PBS in 1986.

Milcha Sánchez-Scott describes *Roosters* as a "tearing-away from home play" (247). Set in the New Mexican desert and infused with the magical realism of great Latin American writers such as Borges, Fuentes, and García Márquez, the action centers on the trauma of a family in crisis. The son rejects his father's lifestyle and values; the daughter wears "dirty wings" and escapes into her own fantasy world under the porch and, as in the two previous plays, the mother struggles to keep her family intact. The symbolism, stylized dance-cockfights and the blend of hallucinatory elements with everyday reality elevate *Roosters* above conventional realism. In his performance review, Mel Gussow credits Sánchez-Scott with "a natural theatrical talent and an ability to ensnare an audience in a tale—both comic and poignant—of domestic emotional violence." He concludes: "Interrupted with occasional flights of fanciful imagery, *Roosters*, moves gracefully to its conclusion, a moment in which the illusory becomes tangible" (March 24, 1987: C15:1).

The playwrights of *On Common Ground* represent the diversity of Latino cultures. Spiced with *Spanglish*, their language resonates with Latin cadences; their texture interweaves literary styles, performance media and scenic kitsch. Whether proud of or bedeviled by their dual heritage, the best writers reach beyond angry stereotypes to communicate the passions of family relationships in new voices that are genuinely American.

Wilma Feliciano  
SUNY College at New Paltz

Valdez, Luis. *Zoot-Suit and Other Plays*. Houston: Arte Público Press, 1992. 214 pp.

Finalmente los aficionados al teatro chicano pueden contar con las hasta ahora tres mejores obras de Luis Valdez: *Zoot-Suit*, *Bandido* y *I Don't Have to Show You No Stinking Badges*. El libro se presenta con una excelente introducción escrita por Jorge Huerta, en la cual da una visión histórica de Luis Valdez como dramaturgo y comenta cada una de las obras, centrando la atención en lo que el autor intenta expresar en ellas. Básicamente, en las obras de Valdez se dramatiza la problemática del chicano viviendo en una cultura dominante. Con esto, la misión de este dramaturgo chicano no se aparta de lo ya establecido en forma contestataria ya hace más de veinte años.

En *Zoot-Suit*, lo dramatizado tiene una base histórica que corresponde al llamado caso "Sleepy Lagoon," ocurrido en Los Angeles durante los álgidos días

de la Segunda Guerra Mundial. En aquella oportunidad, algunos jóvenes chicanos son llevados a juicio acusados de asesinato. En la obra, al presentar este acontecimiento, Valdez muestra el proceso de reconocimiento y de autoidentificación de uno de los acusados: Henry Renya. Durante toda la obra, el espectador puede claramente notar el funcionamiento del estereotipo y de la discriminación racial por parte de la sociedad anglosajona. Frente a este tratamiento se puede ver el orgullo racial y el carácter de rebeldía que la figura del Pachuco (alter ego de Reyna) presenta. Es este personaje, con delineamientos míticos, el que ayuda al personaje central a alcanzar una estabilidad y que realmente llega a darse cuenta que su búsqueda ha de terminar en su barrio y en su familia. Más todavía, el Pachuco muchas veces guía las acciones y continuamente se dirige al público rompiendo la pasividad del espectador.

En 1984, Luis Valdez afirmó a este autor que una de las razones por las que El Teatro Campesino había decidido quedarse en San Juan Bautista era para rescatar la historia de California. Indudablemente lo afirmado correspondía a la obra *Bandido*. Para los que no tuvieron la oportunidad de ver la puesta en escena de esta pieza, el empeño de Valdez queda establecido no solamente a nivel del texto sino también en las palabras preliminares que lo inauguran. En *Bandido* se refuta la historia "oficial" del "bandido" Tiburcio Vásquez, producto de manoseados clichés y estereotipos, para entregar una versión alternativa que a los ojos del espectador termina siendo una sátira con lo que cumple el objetivo del autor.

Llama la atención el escenario usado por Valdez para lograr presentar su versión del mítico Tiburcio Vásquez, puesto que siendo una representación del tipo teatro dentro del teatro, la historia dramatizada se va desarrollando en una dualidad espacial configurada en el escenario. Por un lado hay un espacio "real" correspondiente a una cárcel donde las acciones delinean al supuesto Vásquez histórico y por otro, el espacio en donde se ordenan las acciones de un melodrama estructurado por estereotipos y clichés. Poniendo el acento en el espacio "real" de la cárcel, el Tiburcio Vásquez que delinea Valdez aparece como una víctima de las acciones del anglosajón. Como resultado de esto, la figura del "bandido" que escapa del melodrama pierde consistencia. Tal vez sea este motivo el que impulsa a Valdez en su introducción a la obra a señalarla como un anti-melodrama.

En *I Don't Have to Show You No Stinking Badges* se vuelve al presente para mostrar una sociedad invadida por el consumismo y los medios de comunicación. Como bien lo señala Valdez al comienzo de la obra, el escenario corresponde a un estudio de televisión. Durante la obra, la atención del espectador estará centrada en saber si realmente se está presenciando una obra de teatro o si todas las acciones corresponden medidamente a un proyecto televisivo. En esta obra

se dramatiza la ocupación de una pareja que encarna a los estereotipos mexicanos y chicanos en las películas de Hollywood. La calma burguesa de Buddy Villa y Connie se interrumpe con la llegada de Sonny, el hijo al cual suponen estudiando en la Harvard School of Law. Su retorno obedece a su deseo de hacerse director de cine. Con todo, y a pesar de las exageradas acciones "dirigidas" por Sonny, el espectador sigue dándose cuenta del estereotipo ahora funcionando en los medios de comunicación, especialmente en Hollywood, y del cual, en estas tres obras, Valdez se vale para presentar su posición crítica.

Arturo C. Flores  
Texas Christian University

## Criticism

Albuquerque, Severino João. *Violent Acts. A Study of Contemporary Latin American Theatre*. Detroit: Wayne State UP, 1991. 297 pp.

In this dense volume, Severino João Albuquerque utilizes a semantic approach of linking together dramatic text to performance text as a way of describing, categorizing and analyzing violence in contemporary Latin American theatre, and as a method of contextualizing close readings of over sixty plays that focus on violence. He specifies that his study purposefully begins with the Cuban Revolution, that being the moment of change that prefigured, or presaged political turbulence in contemporary Latin America.

In his introductory chapter, Albuquerque scans the patterns of violence in Latin America from the conquest until the present, citing from *Nunca más* and *Nunca mais*. The descriptive guide that exemplifies the confrontational quality of violence Albuquerque finds central to dramatic conflict comes from Hannah Arendt: "Violence . . . depends on implements, and the implements of violence . . . increase and multiply human strength. Those who oppose violence with mere power will soon find that they are confronted not by men but by men's artifacts" (quoted in *Violent Acts*, 12). Albuquerque finds two other of Arendt's characterizations of violence—its dramatic quality and destructiveness—to be particularly pertinent to his study.

In Chapters 1 and 2 Albuquerque elaborates a taxonomy of violence whose language is divided, respectively, into discussions of "Verbal Violence" and "Nonverbal Violence." The former is categorized by a highly specific grouping

of modalities, whose names describe their functions: abusives, provocatives, threatives, reportives, nonsensives, bombardives, distortives and torturives. Nonverbal instances of violence occur when "nonverbal communication refers to activity as distinct from speech, and thus includes facial expressions, hand and arm gestures, posture, position, orientation, spacing, and a variety of body movements" (72).

Although at moments this taxonomic precision makes for backward reading, in these beginning chapters Albuquerque chooses appropriate and concise examples that justify it. Indeed, the taxonomy proves itself to be a useful theoretical shorthand for indicating and analyzing complex shadings of confrontation in the remaining chapters, where Albuquerque concentrates on thematic design. For example, Chapter 3, "Representing Repression and Resistance," treats situations where repression—either directly political or metaphorically displaced—is resisted. Albuquerque groups plays by those whose ambiances portend violence and those that use family confrontations as metaphors of a wider social situation, as in the plays of Oduvaldo Viana Filho and Griselda Gambaro. This theme finds further expression in a study of authoritarianism in *Apareceu a Margarida*.

Chapter 4, "Representing the Unrepresentable," enters the intense dramatic realm of torture. Close textual readings of sixteen plays give insight into the problems of staging torture, leading Albuquerque to conclude that, as in *El señor Galindez* and *Pedro y el Capitán*, for example, torture is more powerful when not physically simulated on stage. Chapter 5 examines representation of the "Violent Double" in ten plays where volatile relationships between two characters provoke violent solutions. These studies stand out for the manner in which Albuquerque juggles existential and political levels of the struggle between self and other.

The volume is well indexed and its bibliography provides ample information about English-language translations. Throughout, footnotes are judiciously employed to define specific play contexts and/or to document the particular social and political context of a play. Albuquerque also constantly clarifies his criteria for selection of texts and contextualizes each of his examples to advantage, choosing instances that accurately indicate the impact of a play as a whole. This clarity of analytic intention is further aided by summaries at the end of each chapter, as well as by a brief concluding chapter that reviews the book's structure and purpose.

One of the best recommendations for *Violent Acts*, both as a provocative study for the researcher and as a companion text for the student, is the consciousness of and conscientiousness given to continental concerns and coverage. All quotes, whether from Spanish or Portuguese, are translated into English, and Albuquerque deploys a knowledge of Brazilian theatre at least equal

to that which he displays of the Spanish American theatre. This is an ambition greatly appreciated.

*Leslie Damasceno*  
*Princeton University*

Giella, Miguel Angel. *Teatro Abierto 1981. Teatro argentino bajo vigilancia*. Vol. I. Buenos Aires: Corregidor, 1991. 326 pp.

Teatro Abierto ha sido, sin lugar a dudas, uno de los fenómenos teatrales más sobresalientes del teatro argentino de las dos últimas décadas; para muchos, *el* fenómeno más sobresaliente. Su importancia se relaciona, desde nuestro punto de vista, con dos hechos de diferente naturaleza: por un lado, la capacidad de este movimiento (como sus mismos protagonistas prefirieron considerarlo) de organizarse, actuar y desarrollarse en condiciones históricas más que adversas. Por otro lado, y en directa relación con el aspecto movimientista de esta expresión teatral, su casi paradigmática habilidad en términos de lenguaje teatral de lograr una estrecha y activa comunicación con el público, que derivó en una abrumadora capacidad de convocatoria.

Hay mucho para decir de este movimiento gracias a esa especial imbricación entre las condiciones sociopolíticas que le dieron lugar y las específicas formas creativas que produjo. Difícilmente pueda encontrarse otro que reproduzca sus características: la colectividad de la empresa, su casi dinámica de agrupación política trabajando en la constitución de un espacio creativo; y, simultáneamente, la participación de los teatristas profesionales más destacados de aquel momento (tanto autores como directores, escenógrafos, actores, productores y técnicos), junto a estudiantes y aficionados. Otro de los fenómenos peculiares de Teatro Abierto es la especial relación con su público, ya que éste participó en una variada gama de roles de distribución cíclica: de espectador a organizador, productor, y, nuevamente, a espectador.

¿Cómo se produce un fenómeno que conjuga estas características aparentemente contradictorias y logra respuestas masivas? ¿En qué consiste su originalidad? ¿Qué problemas afrontó, cuáles logró solucionar? ¿Por qué le resultó imposible institucionalizarse (la última actividad promovida orgánicamente tuvo lugar en 1986)? ¿Cómo influyó en la producción teatral posterior? ¿Cuál es su legado?

El libro de Miguel Angel Giella se estructura alrededor de la primera interrogante, como un intento crítico abarcador de los primeros tiempos de este movimiento: su organización y el primer ciclo (1980-1). Giella ordena su trabajo en cuatro capítulos, una introducción y una corta reflexión final ("A modo de conclusión"). Los dos primeros capítulos se ocupan de los aspectos históricos de este fenómeno, tanto estéticos como sociales y políticos. A pesar de su objetivo panorámico, estos dos capítulos contienen una acotada síntesis de los tiempos que se vivían en Argentina, bajo la dictadura militar que había tomado el gobierno en 1976, así como el rastreo de algunas de las filiaciones de este movimiento y sus deudas con el pasado. Un rasgo de especial interés de esta sección es la inclusión de fragmentos de algunas de las críticas aparecidas entonces, en el diario de mayor circulación del país. En ellos se puede ver la retórica vacía de la actividad crítica teatral de aquel momento, que sumaba adjetivos que cumplieran con el programa de "lo aceptable," mientras dejaba de lado las consideraciones cruciales de las obras que analizaba (aunque Giella no se detiene en este análisis).

Los capítulos tercero y cuarto se ocupan del análisis de las veintiuna obras del primer ciclo de Teatro Abierto. Giella, quien expresa en su Introducción que se propone "articular la descripción y el análisis en un sistema coherente bajo el binomio teatro-sociedad" (13), organiza una fórmula descriptiva de estas obras (capítulo III) centrada básicamente en el registro y comentario de los argumentos (ficha técnica de estreno, argumento, espacio escénico, espacio referencial, acción dramática, personajes), más una interpretación temática (núcleo y núcleos satélites; título, conclusiones). Concentrarse en estos aspectos desestimando otro tipo de consideraciones es, según señala, producto de la necesidad de no alejarse de sus objetivos. De este modo, descarta el análisis de la "intertextualidad e ideologización de los textos," "la ideología y la textualización de la ideología," "la instancia de la producción," "la recepción" y "el contexto social." Por otra parte, señala que su "crítica a las representaciones es más bien efímera, circunstanciada e impresionista" (307).

El capítulo IV se propone como estudio comparativo de las obras analizadas y, nuevamente, la interpretación temática es la elegida. El autor incluye en esta sección tres cuadros que duplican en forma esquemática la reflexión temática con objetivos comparativos. Giella mismo atestigua las limitaciones de esta propuesta: "No se nos oculta que la comparación es resbaladiza y por reduccionista, algo imprecisa" (304).

Se podría decir que Teatro Abierto ha sido mucho más representado que estudiado; *Latin American Theatre Review*, precisamente, ha contribuido especialmente con su reflexión crítica. La presente edición de Ediciones Corregidor es simultánea a la publicación de su *Teatro Abierto 1981, 21 estrenos*

*argentinos*, volumen II, que incluye los veintiún textos dramáticos. *Teatro Abierto 1981. Teatro argentino bajo vigilancia*, volumen I, se propone como un registro de la primera edición de esta serie de ciclos, que brinde nuevos incentivos para futuras investigaciones.

*Claudia Ferman*  
*University of Richmond*

Pianca, Marina. *El teatro de nuestra América: Un proyecto continental 1959-1989*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1990.

Cualquier estudioso puede clasificarse de diferentes maneras. Aun existe el término despectivo "ratón de biblioteca," para aquél que emplea su tiempo investigando tras cuatro paredes. En el campo del teatro latinoamericano, Marina Pianca es la antípoda de tal clasificación, como lo demuestra palmariamente con su libro, realizado en el terreno mismo, en un trabajo de veinte años que "historiz[a] un proceso teatral como consecuencia de un proceso histórico" (9). Esta es la esencia de su libro y la razón de su estructura en períodos y no capítulos. El primer período comprende desde 1959 a 1968, lo que la autora denomina "Historia de la internacionalización." Este trasfondo histórico sirve de marco para presentar "Respuestas en América Latina," pues en la fase citada "se decantaron y consolidaron los conceptos antagónicos de revolución y dependencia tanto en la isla [Cuba] como en el resto de América Latina" (58), aunque el teatro no asumió una decidida militancia. Pero 1968 será una fecha clave para entrever la relación historia-teatro: aparecen los festivales como motores de intercambio y búsqueda de objetivos comunes. Como se aclara en el texto, el festival teatral había sido sólo un medio de comunicación regional o nacional, pero no internacional. Tal hecho conforma la investigación de marras.

La "Confluencia continental" permite a la Dra. Pianca introducirnos a la historia e intra-historia de grupos y personalidades que concretizan en su teatro el dilema de su tiempo: Augusto Boal y el Teatro Arena, Enrique Buenaventura y el TEC, Ronnie Davis y el San Francisco Mime Troupe, Luis Valdez y el Teatro Campesino. Finaliza esta primera parte con "Meditación del '68" y "La 'Meditación del '68' en Cuba."

El segundo período, "Historia de la urgencia y la insurgencia: 1968-1974," permite a la estudiosa analizar esos años "más cargados de historia," como lo son

1967 y 1968, a nivel latinoamericano y europeo. La muerte del Che en Bolivia, las rebeliones universitarias, Tlatelolco en México, son una muestra de tal afirmación. *El señor Galíndez y Juan Palmieri* "resumen los polos de enfrentamiento de este período" (137) en América Latina. Prosiguiendo con el esquema, se introduce "El Teatro Latinoamericano: 1968-1974," demostrando cómo a partir del '68, América Latina comienza a internacionalizar su cultura, al surgir los festivales de La Habana y de Manizales, este último el de mayor resonancia en lo atingente al discurso teatral y cuyo antecedente fuera el *Primer Festival Mundial de Teatro Universitario*, efectuado en Nancy, Francia. Los entretelones de los festivales manizaleños permiten al lector interiorizarse sobre el quehacer del teatro latinoamericano. Luego vendrá su desplazamiento festivalero de Colombia y Ecuador, y California (San Francisco) en 1972. La ramificación de estas actividades continuará en Puerto Rico y su festival de 1973, México y el *Primer Festival Chicano-Latinoamericano* de 1974 y el inevitable regreso a Manizales en 1973 con el V y último Festival. Pero el teatro es el Ave Fénix, y renacerá en Caracas con el I *Festival Internacional de Teatro*. Esto dará pábulo al tercer período, 1974 hasta comienzos de la década del ochenta.

El tercer período sirve a la autora para analizar el proceso socio-político imperante en América Latina en la década de los ochenta: dictaduras en el Cono Sur, Centro América en conflicto, exiliados "rehaciendo su ser y su hacer en tierras lejanas." Para esto último toma como ejemplos El Galpón de Uruguay, y El Aleph de Chile. Para completar el círculo que empezará con 1959, Marina Pianca finaliza su estudio con la década de los ochenta y "El teatro cubano: nuevas propuestas, nuevas promociones," lo cual le permite afirmar la existencia de un período de apertura en "búsquedas teatrales de una inteligente osadía artística y política" (296) demostrada en publicaciones como *Conjunto y Tablas* y en la labor desplegada por Flora Lauten y el Grupo Buendía. La aserción de que el logro del teatro latinoamericano en décadas pasadas fue "el haber llevado a escena nuestras luchas cotidianas en toda su especificidad" (321), y que hoy el teatro "comienza a quedar libre de dogmatismos para incorporar la complejidad y pluritensionalidad del presente" (322), no hace más que recabar las palabras iniciales de Marina Pianca en su trabajo, y reafirmar lo que dijese sobre el teatro latinoamericano, en el sentido que buscó una manifestación espectacular que cuestionara la existencia circundante y promoviera el acercamiento de los pueblos, a través del volátil y evanescente arte tespiano.

El cúmulo de datos y documentos anexos son puntos de partida para investigaciones que busquen, como el libro reseñado, explicar el proceso y contenido (tomo prestado el término) del Nuevo Teatro latinoamericano. La coincidencia de disciplinas como historia, sociología, ciencia política y literatura,

no sólo confirman el macizo aporte de la investigación, sino atestiguan la seriedad y amplitud del enfoque.

*Pedro Bravo-Elizondo*  
*Wichita State University*

Vidal, Hernán. *Dictadura militar, trauma social e inauguración de la sociología del teatro en Chile*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1991. 230 p.

In *Dictadura militar* . . . Hernán Vidal sets out to make the most of a unique opportunity, the chance of writing "un acto testimonial" (20), a personal account of "el surgimiento de una nueva disciplina" (7), the sociology of theatre in Chile. The book refers exclusively to the work of the Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística (CENECA).

In the first pages, Vidal states how the "requisitos de programaticidad, organicidad y sistemicidad con una clara conciencia de una orientación y objetivos" (7) are fundamental when talking of the existence of a sociology of culture, and it soon becomes clear, despite that at times almost indecipherable language, that there is a definite program in Vidal's work, which I read as the organization of the material so as to create the bases for a rigorously defined discipline. In this context, CENECA becomes the subject of a type of case study, nevertheless presented as an act of testimony, with the stated aim of somehow allowing it to speak for itself, of allowing the 'ambiguities' to remain, and thus avoiding (sacrificing?) "un esquema hermenéutico extento de corrugaciones contradictorias" (20). This is problematic, posing the question of how the critic sees her/himself in relation to the material s/he is studying. Vidal is at pains to establish himself as personal witness, but what does that actually imply?

As witness to the emergencies of a discipline, Vidal sets out to trace the route that discipline has followed. The study of CENECA is divided into three 'ciclos,' assiduously set against the politico-social background, that is the military dictatorship and the social trauma of the title, looking at how these informed and shaped the type of research carried out. The material itself is interesting; there is a good discussion of collective creation, and in drawing extensively from the work of Maggy Le Saux on the psychological aspects of left-wing militancy in Chile, Vidal brings this perceptive and revealing study to the reader's attention. The same can be said for the section on the third 'ciclo,' which is devoted largely

to the work of 'monitoría' in the *poblaciones* and rural areas, where he draws widely on accounts of the practical work of CENECA team, and where the glimpses of their exploration of the body and authoritarianism are especially enlightening and moving.

Yet in all of this the voice of the critic intervenes too persistently, the reader constantly working through that voice to the actual work of the CENECA team, to the realities of the theatre process, the processes of the writing and researching and learning, all of which make up the work and role of CENECA through these years. And, despite the dividing of the period into three periods, there seems to be little awareness that there was a process of learning and adaptation going on, that the people involved were aware of it, even if that awareness did not mean an ability to exit from it, to 'make sense' of it immediately. More importantly, there seems to be little awareness that the very fact of development in different areas is the product of a constant intellectual and artistic process, and not necessarily of 'revisionism,' as Vidal negatively suggests (133). There are many points regarding the work of CENECA, with all its richness, ambiguities and flaws, with which I would take issue, yet I feel I would be entering into debate with the wrong person, for the 'witness' here ultimately obscures rather than reveals his subject.

At the end of his introduction Vidal wonders if the study is a "velatorio de una historia cerrada, de asunción personal y tardía de una derrota colectiva, del fin de un ciclo ya terminado, que se debe dejar ir para pasar a otra cosa" (51). This statement reveals an uneasy play between the objective and the subjective, an uneasy implanting of the critic as witness, whose impulse to judge and appraise, to finalize is never far from the surface.

This book posed many serious questions for me regarding the role and responsibilities of the cultural critic. I cannot go into them here, and I do not pretend to have answers. I have only more questions, and the uneasy feeling that the critic as witness is a means, through subjectivity, of becoming critic as judge, a role 'objectivity' may not allow so easily.

*Catherine M. Boyle*  
*King's College, London*