

tiempos simultáneos y reversibles, característica de la «nueva novela», sigue siendo un aspecto distintivo de las obras más recientes. Lo mismo puede decirse de la multiplicidad de la voz narrativa y de la discusión del arte de narrar como parte del propio texto narrativo.

La conciencia social y política no está ausente en estos autores y se manifiesta particularmente mediante el humor y la parodia. No son escritores comprometidos políticamente. Su obra está motivada por profundas convicciones morales (Pacheco y Montemayor), por el rechazo de las normas establecidas (Guzmán), por la búsqueda de recuperación de un pasado colectivo (Seligson), por el sentimiento de lo insólito bajo la capa de lo cotidiano (Gardea y Delgado). En cada caso, como la autora bien lo demuestra, estos escritores han producido obra original y artísticamente válida. «In all these books there is a human as well as aesthetic dimension; they are not just experiments for the sake of novelty» (p. 229).

El libro de Duncan es una contribución muy oportuna al estudio de los nuevos autores mexicanos, algunos de los cuales no habían recibido antes la atención de la crítica. Su esclarecedora caracterización del grupo, dentro de una perspectiva más amplia, y su excelente análisis de las obras individuales hacen de este libro una fuente bibliográfica indispensable para futuros investigadores.

MALVA E. FILER

*Brooklyn College, CUNY.*

NORA EIDELBERG, *Teatro experimental hispanoamericano 1960-1980 (La realidad social como manipulación)*. Minneapolis, Minnesota: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1985.

El meollo de este estudio es el análisis y la categorización de una veintena de obras dramáticas hispanoamericanas escritas durante el período 1960-80. Eidelberg parte de las observaciones, bien fundadas, de que «el teatro es un arte social por excelencia» (p. 2), y de que «hay pocos artistas modernos que se encierran en una torre de marfil y que no abogan por los cambios sociales y políticos que son inminentes en cada país» (p. 3). Las diferencias, dice la investigadora, surgen en torno a las distintas metodologías utilizadas de acuerdo al público destinatario y las cuales dan lugar a la existencia de dos corrientes dramáticas principales en la Hispanoamérica contemporánea: el «teatro lúdico» y el «teatro didáctico», además de una tercera que reúne y reconcilia características de las dos, el «teatro popular».

Para la investigadora, el teatro lúdico, inspirado en la obra de Jarry, es deductivo, introspectivo y juguetero, y oscila entre realidad y ficción aparentes para envolver en el proceso analizador al espectador/lector; éste es convertido en «perceptor/cómplice», cuyo rol viene a ser el de percibir y vincular los datos presentados en forma dispersa o desarticulada (pp. 18, 193). Debido a su expresión velada, el teatro lúdico se hace accesible solamente a una elite intelectual. Como ejemplos de teatro lúdico, la investigadora analiza, de una manera iluminadora, obras de Juan Carlos Ghiano (*Corazón de tango*), Susana Torres Molina (*Extraño juguete*), Vicente Leñero (*La carpa*), Isaac Chocrón (*La revolución*) y Julio Ortega (*Mesa pelada, cuatro ensayos*).

Eidelberg examina luego el «teatro didáctico», descendiente directo del teatro de Piscator y de Brecht, que es inductivo y explícito, de ideología marxista y cuyo

fin primordial es la «concientización» política. Esta corriente abarca obras de autores y las de creación colectiva, piezas histórico-documentales de corte tradicional y burgués, y otras experimentalistas, que reflejan las teorías de Brecht, Boal, Buenaventura, Weiss, Grotowski y otros dramaturgos modernos e innovadores. Como piezas «didácticas» se analizan trabajos de los grupos Libre Teatro Libre (*El asesinato de X*) y La Candelaria (*Guadalupe, años sin cuenta*), Osvaldo Dragún (*Historias con cárcel*), Roberto J. Garza (*No nos venceremos*), José de Jesús Martínez (*Enemigos*) y Nicolás Dorr (*El agitado pleito entre un autor y un ángel*). Igual que en la sección anterior, los análisis son reveladores de los mecanismos dramáticos particulares utilizados por cada dramaturgo para lograr los fines didácticos deseados.

El único problema presente en este estudio surge en torno a la terminología utilizada y la correspondiente categorización de obras: al notar Eidelberg que el teatro «didáctico» es también conocido como teatro «político», «social», «histórico-documental», «revolucionario» y «popular», me parece que se crea un problema respecto a la siguiente división postulada, la de «teatro popular».

Para Eidelberg, es «popular» un teatro que sea «comprensible para el pueblo y para la clase media y que a la vez satisfaga las aspiraciones intelectuales de la élite (p. 5); también, el teatro popular «debe tener capacidad de vitalizar y afectar el presente de la época en que la obra es producida y representada» (p. 139). De lo anterior deduzco que las obras catalogadas en este estudio como «didácticas» no serían «populares» por poseer ciertas deficiencias estéticas que resultan inaceptables a las élites, criterio que me parece discutible. Mi reparo se basa en la definición de teatro popular que con más frecuencia manejan los autores teatrales latinoamericanos que conozco; o sea, un teatro creado *por y para* los grupos oprimidos (generalmente mayoritarios) dentro de una sociedad, y cuya perspectiva y meta son la del cambio para el beneficio de esos grupos (el «pueblo»); según esta definición, varias de las obras «didácticas» serían también indiscutiblemente «populares».

Es más: la autora afirma que algunas de las obras que caracteriza como populares «no han sido representadas aún», aunque sí «tienen el potencial de llegar a ser piezas populares en el sentido de alcanzar a un público vasto y heterogéneo» (p. 140). Si la verdadera popularidad de una obra depende de su feliz realización en el escenario ante un público «heterogéneo», entonces creo que hubiera convenido más incluir piezas que sí hayan cumplido con aquellos requisitos establecidos por Eidelberg.

A mi parecer, será importante reconocer el hecho de que los públicos del teatro latinoamericano contemporáneo (no me refiero a la literatura dramática como texto teatral potencial), en el contexto de sociedades casi todas fuertemente divididas en clases socioeconómicas y culturales, no han podido democratizarse a tal nivel para poderse comparar con la «commedia dell'arte» italiana (aunque para Eidelberg ésta reúne las mismas características esenciales que las obras «populares» que analiza). Para comprobar el carácter «popular» de estas piezas sería necesario incluir datos sobre su representación (información obtenida de la observación personal, de reseñas críticas, de los dramaturgos). En fin, las obras «populares», de otra manera hábilmente analizadas por la investigadora utilizando criterios estilísticos, semióticos y estructuralistas, corresponden a los dramaturgos Carlos Villasís Endara (*San Juan de las Manzanas*), María Asunción Requena (*Ayayema*), Alejandro Sieveking (*Animas de un día claro*), Jairo Aníbal Niño (*El Monte Calvo*), Luis Valdez (*El soldado raso*), Rosario Castellanos (*El eterno femenino*), Sara Joffré (*Una guerra que no se pelea*) y José Ignacio Cabrujas (*El día que me quieras*).

La inclusión de dos obras chicanas (las de Valdez y Garza) y de dos obras que tratan específicamente la situación de la mujer (las de Castellanos y Joffré) contribuyen a la variedad del estudio. Además, el análisis de la obra todavía inédita de Joffré colabora para la importante labor de la diseminación de piezas que de otra manera difícilmente se conocerían más allá de fronteras locales o nacionales.

Con todo, Nora Eidelberg nos ha dado un loable estudio, que contribuye al conocimiento de la literatura dramática hispanoamericana de los últimos años, la que, al volverse espectáculo, constituye uno de los hechos teatrales y artísticos más consecuentes con la realidad social de nuestros tiempos.

DONALD H. FRISCHMANN

*Texas Christian University.*

CLARA REY DE GUIDO, *Contribución al estudio del ensayo en Hispanoamérica*. Caracas: Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, 1985.

Los estudiosos de la literatura parecen estar de acuerdo en que el ensayo como género literario adquiere una resonancia especial en el desarrollo de las letras iberoamericanas no sólo como exponente artístico, sino también como manifestación del modo de ser de unos pueblos. El reconocimiento de su significado, sin embargo, no se ha visto todavía correspondido con un entusiasmo semejante en su estudio o enseñanza. Son todavía una minoría selecta las universidades que han integrado el ensayo hispánico en sus cursos y programas de investigación. Bello, Alberdi, Sarmiento, Montalvo, González Prada, Martí, Hostos, Varona, Mariátegui, Reyes, Rodó, Vasconcelos, Picón Salas, Arciniegas, Henríquez Ureña, Martínez Estrada, Murena, Paz..., son nombres que se gusta citar, pero cuyos ensayos raramente se leen en el contexto del desarrollo cultural iberoamericano. Y a pesar de las obras pioneras de un Medardo Vitier (*Del ensayo americano*, 1945), un Robert G. Mead (*Breve historia del ensayo hispanoamericano*, 1956) o de un Carlos Ripoll (*Conciencia intelectual de América*, 1966), hubo que esperar hasta la década de los setenta para que se iniciara el estudio sistemático del ensayo. Es precisamente el volumen *El ensayo y la crítica literaria en Iberoamérica*, patrocinado por el Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana y editado por Kurt K. Levy y Keith Ellis en 1970, el que promueve el actual interés por el ensayo, sobre todo a través de estudios como «El ensayo hispanoamericano como experiencia literaria», de Peter Earle. En 1976, Juan Loveluck publica «El ensayo hispanoamericano y su naturaleza» en el primer número de *Los Ensayistas*, y José Luis Gómez-Martínez inicia la publicación en *Abside* de una serie de estudios sobre las características del ensayo, que luego recoge en 1980 en su libro *Teoría del ensayo*. En 1978, Peter Earle publica en *Hispanic Review* «On the Contemporary Displacement of the Hispanic American Essay», y, en fin, en 1981, la Universidad de South Carolina patrocina un simposio sobre «El ensayo hispánico», cuyas actas publicó en 1984.

El libro de Clara Rey de Guido *Contribución al estudio del ensayo en Hispanoamérica* representa en cierto modo una esquemática exposición de lo hecho hasta ahora, pero que pone al descubierto, precisamente por ello, un amplio campo todavía sin explorar. Rey de Guido organiza su obra en dos partes. La primera, «Construcción del sistema ensayístico hispanoamericano: temas, métodos y funciones» (pp. 11-50), es un amplio estudio introductorio donde se reflexiona sobre el