

Reviews

La temática de dos obras premiadas de Maruxa Vilalta

“A partir de Sor Juana Inés de la Cruz,” dice Wilberto Cantón, “son muchas las mujeres que han hecho importantes contribuciones al acervo del teatro mexicano; pero es en los últimos años cuando el número de ellas ha llegado a ser más considerable, lo mismo que su calidad.”¹ No hay palabras que mejor puedan describir el hilo mágico teatral femenino que se desenvuelve desde Sor Juana hasta Maruxa Vilalta, ni la meteórica trayectoria de ésta dentro del panorama del teatro mexicano contemporáneo. De 1960 a 1970 se estrenaron ocho piezas suyas, siendo la última, *Esta noche juntos, amándonos tanto*, ganadora en 1970 del Premio Juan Ruiz de Alarcón de la Asociación Mexicana de Críticos de Teatro. Cinco años más tarde, en 1975, después de incursionar con éxito en el campo del relato y ejercer con distinción la labor de crítica teatral en el “Diorama de la Cultura” del diario capitalino *Excelsior*, Maruxa Vilalta recibió por segunda vez el premio Juan Ruiz de Alarcón por su drama más reciente *Nada como el piso 16*, estrenado en noviembre de 1975, pero inédito todavía. También la Unión de Críticos y Cronistas de Teatro otorgó en febrero de 1976 el Premio Sor Juana Inés de la Cruz a esta misma obra como la mejor pieza de autor nacional.

El teatro más reciente de Maruxa Vilalta plantea con despiadada lucidez los problemas de la sociedad actual, enfocando particularmente la lucha entre el amor y el odio, el maridaje entre el poder y el egoísmo, y el crudo sadismo resultante. Tanto la crítica como la autora misma consideran las dos piezas ya mencionadas como sus obras más logradas hasta el momento. Se nota una permanencia de los temas anotados en ambos dramas. Hay, sin embargo, una evolución muy marcada en la técnica, desde el absurdo vanguardista en *Esta noche juntos* . . . hasta un nuevo realismo de protesta social en *Nada como el piso 16*. Mientras que el uso del absurdo permite al espectador cierto escape por medio de la sátira, el realismo que impregna la última pieza lo obliga a reconocerse como responsable del infierno que la pasión de dominar y la crueldad humana crean en la sociedad.

En *Esta noche juntos, amándonos tanto*, dos reclusos, simplemente llamados El y Ella, están unidos por el odio que sienten hacia el género humano. También es odio el amor que constantemente claman tener el uno por el otro con palabras vacías de sentido verdadero como “querida,” “mi amor,” “mi vida,” “mi reina,” “mi cielo.” Toman placer en herirse mutuamente: “Destruirme te produce placer,”² dice Ella, y a continuación se venga de El quitándole entonces el placer de fumar (pp. 446-47). El odio a la humanidad, del cual se nutren, alcanza su punto culminante en una clase de diüeto de saña verbal:

ELLA: Aborrezco a las negras y a los negros también.

EL: Y también a los blancos.

ELLA: ¿Y qué me dices de los amarillos?

EL: Aborrecibles todos (p. 439).

En *Nada como el piso 16* el espectador está en presencia de un trío que al fin de la obra también queda unido por el odio. Cada uno de ellos es a su vez víctima y verdugo tal como los anti-héroes de Jean-Paul Sartre en *Sin salida*. Max en la pieza de Maruxa Vilalta es un hombre de unos sesenta años, obsesionado por el poder, y cuyo placer sadista estriba en dominar a otros seres. Por su parte, Jerome es un joven electricista quien, al principio, puede todavía sentir amor, que es lo que más anhela Max destruir en él. Vemos también a Stella, una prostituta que, como lo explica Max, “no lo hace únicamente por dinero. Es un caso de verdadera vocación.”³

Al fin del drama, Max puede proclamar su victoria en contra del amor cuando se dirige a Jerome y le dice: “El Jerome de antes. . . tenía capacidad de amar (*Rie*). Pero ya no. . . cruzaste por fin la barrera que yo dejé atrás hace. . . ¡tanto tiempo!” (p. 60).

La pasión del poder es manifiesta en ambas piezas, personificada por El en *Esta noche juntos, amándonos tanto* y Max en *Nada como el piso 16*. El, que sólo había llegado a ser segundo jefe, dice sin embargo: “Estoy acostumbrado a imponer mi voluntad. A mandar. A dar órdenes. En la oficina daba órdenes a mis subalternos. ¡Duro con ellos! Aplasté a quien se me puso por delante. . .” (pp. 439-40). Por su parte, Max es subgerente de una gran empresa y declara: “Siempre he creído que los mejores instantes de la vida pueden centrarse en ciertos placeres digamos. . . refinados. . . Por ejemplo el placer de dominar a un ser humano. . . Aunque empecé como office-boy, siempre supe que algún día *yo* iba a mandar” (p. 20). Jerome es humillado repetidas veces por Max, pero en el acto tercero se rebela y por medio del chantage se vuelve su verdugo. Hablando como su maestro, Max le dice a Stella: “El placer de dominar lo he probado y me gustó tanto que voy a saborearlo siempre. . . Yo voy a destruir al viejo exquisito. . . Para empezar, voy a ser *yo* el gerente general. . .” (p. 58).

Aquí, el poder de subyugación, al igual que en *Esta noche juntos, amándonos tanto*, desemboca en el sadismo, acaso a un nivel más agudo, acerado y cruel, al hacer Jerome que Max baile sobre una mesa para escarnecer su ridiculez.

El egoísmo es otro tema que prevalece en estos dos dramas. De los protagonistas de *Esta noche juntos, amándonos tanto*, Maruxa Vilalta dice en el Pre-ámbulo a la obra que “cuando se trata de negar ayuda . . . siempre se unirán”

(p. 407). Esto se verifica cuando una vecina enferma viene varias veces a pedirles ayuda. Siempre la echan fuera con palabras cínicas. La última vez llega a su puerta la mujer, casi moribunda y angustiada por el miedo de morir sola. Con un egoísmo sádico El le dice en tono displicente: "¡Morir! Hay que ser valiente para estas pequeñas cosas, señora, hay que ser valiente" (p. 453). Entonces Ella ofrece este comentario: "La gente hasta para morir molesta" (p. 453). Más tarde, mientras oyen en el radio que las víctimas de un ciclón van aumentando y que se pide ayuda para ellas, exclama Ella: "¡Ayuda! ¡Ayuda! ¡Si fuéramos a prestar atención a lo que dicen los demás!" (p. 458).

Es ayudar al prójimo también lo que rechazan los personajes de *Nada como el piso 16*. Un día, Jerome cuenta a sus dos cómplices de convivencia que por primera vez ha negado una moneda a un hombre que se la pedía en la calle. Ellos aplauden su nueva actitud:

MAX: . . . No estamos para detenernos a ayudar.

STELLA: Nunca hay que ayudar a nadie (p. 31).

Solamente en *Esta noche juntos, amándonos tanto* aparecen algunos otros temas a través de la proyección de diapositivas según la técnica iniciada por Bertolt Brecht. Maruxa Vilalta usa eclécticamente este método para incorporar en su drama tales elementos como la guerra, la dictadura, el facismo y los campos de concentración. *Nada como el piso 16* se beneficia sin duda con la eliminación de temas secundarios. De esta manera la tensión dramática se enfoca únicamente, como lo expresa Luis Sánchez Levada, en "los diabólicos personajes que surgen en la obra . . . como los símbolos más fidedignos de la putrefacta y decadente civilización en la que vivimos."⁴

La acción de la pieza se ubica en Nueva York. No se trata, sin embargo, de satirizar la civilización norteamericana en particular, sino de criticar el mundo contemporáneo en el cual el despotismo no tiene fronteras. Las palabras de Jerome en el tercer acto no dejan lugar a duda: "Somos todos arquetipos en la sociedad enajenante. . . Resultantes, productos, residuos de la sociedad. . . ¿Tres en el piso 16 o millones en el mundo?" (p. 50).

De ninguna manera se podría calificar de nihilista el teatro de Maruxa Vilalta. El valor que ha querido ella celebrar y magnificar en cada una de las nueve piezas que desde 1959 han salido a la luz es el amor. Lo contrapone a la peste "camusiana" del egoísmo en *Esta noche juntos, amándonos tanto* y a la crueldad sadista de *Nada como el piso 16*, acaso reminiscencia de cierto aspecto teórico de Antonín Artaud.

Teatro del nuevo realismo de protesta social es el de Maruxa Vilalta, en donde vemos conjugados con originalidad, osadía y maestría temas y técnicas de las figuras dominantes del arte escénico moderno. Dramaturgia en la cual trata ella de hacer resplandecer el amor como única respuesta a la egolatría, encono e injusticia que carcomen nuestra sociedad contemporánea. En fin, como la misma autora lo expresa al hablar de *Esta noche juntos, amándonos tanto*, su teatro "es una sátira del egoísmo y del odio; trata, por lo tanto, de exaltar el amor" (p. 405).

Jeanine S. Gaucher-Shultz
California State University—Los Angeles

Notas

1. "Homenaje a Maruxa Vilalta," *Mujeres*, número especial (enero 1976), 29-30.
2. Maruxa Vilalta, *Teatro* (México: Fondo de la Cultura Económica, 1972), p. 439. Todas las citas siguientes serán de la misma edición.
3. Maruxa Vilalta, *Nada como el piso 16*, p. 10. Manuscrito cortesía de la autora.
4. Luis Sánchez Levada, "Maruxa Vilalta triunfa en el Teatro de la Universidad," *Ultima Hora*, Núm. 46 (29 nov-5 dic 1975), 13.

Dauster, Frank and Leon F. Lyday. *En un acto: Nueve piezas hispanoamericanas*. New York: D. Van Nostrand Company, 1974. 225 pp.

To broaden the appeal of their textbooks authors often claim that they can serve two or more academic levels or purposes successfully, and nearly as often the claim rings false when the book is examined carefully. *En un acto* is one of those few instances in which the claim to adaptability appears to be fully justified. The book is intended for intermediate language courses in Spanish, for an introductory course in Spanish American theatre, or as a text in a survey of Spanish American literature. By design, however, it is oriented more toward the language and theatre courses, where it can play a more prominent role than in a survey course.

In a preface the authors set forth the purposes and explain the structure of *En un acto*, and in the introduction they provide a brief survey of Spanish American theatre from pre-Colombian times to the present. Each of the nine plays is preceded by a short biographical sketch of the author, and is followed by three exercise sections titled "Preguntas," "Temas" and "Modismos y expresiones." At the end there is a Spanish-English vocabulary for use in reading the plays, and a shorter English-Spanish list for use in completing the exercise sections.

While the introduction to the collection is extremely brief, it is supplemented through the sketches of individual dramatists, in which the latter are placed within their national and international contexts, and are associated with established tendencies in the theatre. The nine plays (*El censo* by Emilio Carballido; *Los fantoches* by Carlos Solórzano; *El juego sagrado* by Wilberto Cantón; *El delantal blanco* by Sergio Vodanovic; *La repetición* by Antón Arrufat; *Juicio final* by José de Jesús Martínez; *El génesis fue mañana* by Jorge Díaz; *El tigre* by Demetrio Aguilera Malta; and *El Mayor General hablará de teogonía* by José Triana) represent five countries (Chile, Cuba, Ecuador, Mexico and Panama), and are organized from the easier to the more difficult to read. They deal with a variety of themes, including death, time, love, hate, jealousy and existential man. The tone of the plays varies from the lightly satirical in *El censo* to the "deadly" serious in *Juicio final*.

From the sampling of themes above, it is apparent that universal themes dominate in the selected plays, and, furthermore, they are developed in terms that are, for the most part, universally accessible. Only in a couple of instances, such as in *El censo* and in *Los fantoches* is there thematic material that is obviously Spanish American, and even at that these plays are not set in any specific historical moment. Consequently, the plays will not become "dated" as might be

the case with more topical selections. At the same time, their universal quality limits the cultural and dialectal background necessary to understand the plays, which would be advantageous in intermediate language courses. On the other hand, the important tendency in Spanish American theatre toward socio-political commitment (acknowledged by the authors in their introduction) is absent, and in a course on the theatre would constitute a gap to be filled with additional readings. In either type of course, the notes explaining idiomatic usage and cultural practices would be extremely useful. Combined with the end vocabulary, they make the text almost totally independent of other sources, which is a considerable virtue from the student's point of view.

Students will also find the exercise sections associated with each play useful in both matters of language and of literature. The "Preguntas" sections are an excellent aid to understanding for students at the intermediate level. These sections examine important details of the works without appearing inane as sometimes happens in such exercises. At the same time, they provide an even workload, with fifteen questions per play. An even workload is also provided by the "Modismos y expresiones" sections, which take twelve idioms from each play for use in helpful exercises.

Although students in an upper-division theatre course may have less need for the questions and idiom exercises, they will find the "Temas" sections quite valuable. These provide several brief statements that raise the most important thematic issues as well as some points of technique regarding the play in question. They can be used as guides for class discussion or as the basis for written essays, and are formulated so as to stimulate thought without predisposing to a given conclusion.

Just as the "Temas" sections guide without harnessing thought, every major feature of *En un acto* has been developed very carefully to serve a specific academic purpose. It is clear that each piece meets the criteria the authors set for themselves. Both in selecting and arranging plays, and in the development of companion exercises, the authors have shown impeccable judgment. *En un acto* is a text that fulfills its promise.

Donald L. Schmidt
University of Colorado at Denver

Gerardo Luzuriaga, editor. *Popular Theater for Social Change in Latin America. Essays in Spanish and English.* Los Angeles, California: UCLA Latin American Center Publications, 1978. 22 plates, 423 pp.

Teatro es acción.
En este sentido, entonces,
se puede decir que el teatro
es un ensayo de la revolución.
Augusto Boal (Brasil).

No es fácil acotar el contenido de esta obra en una primera, ni en una segunda lectura. Su riqueza está tanto en la diversidad como en la calidad de las colaboraciones que la integran. El propósito declarado de la obra es analizar y documentar las artes dramáticas populares latinoamericanas—teatro, cine, tele-

visión y música—en su intención pedagógica. La extensión geográfica de tan ambicioso proyecto alcanza a toda Iberoamérica y a lo propiamente chicano de los Estados Unidos. El contenido de la obra es verdaderamente impresionante: veinticinco autores contribuyen veintiséis capítulos, agrupados en cinco partes. Cada capítulo está encabezado por un resumen, en inglés, si está en castellano, o viceversa. La Parte I (“Teoría y Métodos”) reseña en tres capítulos la evolución histórica del teatro popular latinoamericano. La Parte II (“Panoramas Nacionales”) pasa revista en cinco capítulos al desarrollo del teatro popular en Cuba, Puerto Rico, México, Colombia, Perú, Chile y Argentina. La Parte III (“Teatro Folklórico y Teatro para Niños”), con cuatro capítulos, incluye excelentes tratados sobre el concepto folklórico de este teatro por el experto Paulo de Carvalho-Neto y otro, sobre el educativo, por el cuentista colombiano Manuel Zapata Olivella. La Parte IV (“Festivales”) repasa los encuentros teatrales latinoamericanos entre 1971 y 1974. La Parte V (“Grupos y Experiencias”) es vasta: diez capítulos, sobre el impacto social, racial, político y económico del teatro experimental latinoamericano visto a través de estudios hechos en Brasil, Argentina, Perú, Colombia, Venezuela y Cuba. La obra cierra con un “Índice” (autores, obras, compañías y festivales), de diez páginas y una “Bibliografía Selecta,” por el recopilador Luzuriaga, la que merece especial mención. Organizada en cinco partes (referencia, libros y artículos, consulta general, cine, televisión y la nueva canción popular) comprende casi mil fichas, de las cuales 748 pertenecen a la sección “Libros, Artículos, Notas y Entrevistas.” Se incluyen temas chicanos y se nombra al margen la región geográfica a que pertenece el tema de cada ficha asentada.

Por su vasto contenido esta obra está destinada a varios usos: texto básico o adicional en su campo, bibliografía, consulta permanente, etc. Muchos pensarán, como el suscrito, que la bibliografía recomienda a la obra por sí sola.

La presente edición confirma la riqueza del teatro popular latinoamericano y a la vez nos hace volver nuestra atención hacia otras manifestaciones populares, como la música, que ha pasado desapercibida fuera del continente.

¿Qué conclusiones pueden extraerse de la lectura de más de 400 apretadas páginas, ricas en información y enseñanza? El suscrito se siente tentado a avanzar algunas deducciones básicas sobre lo que parece ser el común denominador de estas artes dramáticas: estas artes populares no son solamente “no-burguesas,” como lo señala el peruano Bruno Podestá, sino además antiburguesas; la temática común a estas artes es la de una enconada lucha contra un largo colonialismo de múltiples facetas; entre los recursos usados por autores y actores de estas artes para obtener un resultado o impacto, está el amplio uso de lo folklórico, indígena e histórico, pero sin desdeñar completamente lo propiamente clásico de tradición europea; las artes dramáticas populares latinoamericanas representan, si no hay ingerencia gubernamental o foránea, la aspiración del intelecto latinoamericano contra las influencias artísticas y políticas extranjeras, con el propósito de crear un arte propio, adaptado al sentir continental y a la vez, de usarlas como elemento de concientización social y educativa; tal concientización tiende a la larga a dirigir el pensamiento de las masas hacia los problemas socio-económicos del continente, que esperan una sola solución: reforma por medios violentos; y directa o indirectamente, consciente o inconscientemente, la

aspiración comunista de una reforma de teorías socialistas por medio de la revolución se revela en el pensamiento de quienes recurren a estas artes.

No sería justo si se señalara que en esta obra el teatro popular salvadoreño no está representado entre los teatros nacionales, o que falta tal o cual importante ficha en la bibliografía. Una obra completa, a más de ser imposible, no entraba en los propósitos del director del proyecto. Lo que se nos entrega aquí ya es más que suficiente. Por primera vez disponemos de una riqueza de materias acumulada en un solo tomo que investigadores y simples entusiastas de las artes dramáticas populares latinoamericanas tendríamos que buscar dispersa en muchos.

Evelio Echevarría
Colorado State University

Cabral, Manuel del. *La carabina piensa*. 3 actos. Santo Domingo: Colofón, 1976. Premio Nacional de Teatro en la República Dominicana, 1977. Montada por el Teatro Nacional de Santo Domingo en septiembre de 1977.

La carabina piensa es una obra teatral de tres actos cuyo personaje principal es un guerrillero que cayó prisionero. La personalidad idealista del guerrillero le permite desdoblarse entre cuerpo y mente y así puede dejar su cuerpo en la cárcel mientras la mente va a la casa a visitar a la esposa. Pero Susi no se contenta con tener sólo la mente del guerrillero y se queja varias veces que su marido no esté entero y que así no le sirva de nada. Sin embargo, cuando Mito hace regresar su mente a la cárcel para juntarla al cuerpo, ella le ruega que no se vaya, que se quede. Entonces Mito repite sus palabras preguntándole: “¿Pero para qué quieres un fantasma?”

El personaje Susi funciona en la obra como la oposición al marido idealista; es práctica, inocente, realista, un Sancho Panza femenino al lado de su Mito-Quijote. Durante la estada de Mito en el hogar, reciben la visita de una familia amiga, un matrimonio que trae también a su hijo tarado. A ellos se junta un doctor psiquiatra que intenta analizar la situación psíquica de Mito y de Fifi, el tarado. Esto ofrece oportunidad al autor, que, metido en la piel del doctor, presenta su interpretación de esas dos personalidades: el guerrillero y el tarado de la sociedad. El compara la función del guerrillero a la suya de doctor:

Doctor.—Porque soy un estudioso del hombre, en cambio, Mito, es la medicina de la sociedad (p. 30).

Y sobre Fifi observa:

—No. Tontón, Fifi es un artista, su arte supera todas las pequeñeces familiares, sopórtale todo, que vale la pena (p. 53).

Otros personajes aparecen en el drama, como el abogado de Mito, el policía que lo lleva preso y el carcelero. Esos no contribuyen más que a la presentación más completa del guerrillero, de su personalidad valiosa y humana.

Por medio de la metáfora, Manuel del Cabral eleva al guerrillero a su altísima posición en nuestra sociedad humana. Mito explica su función en estas imágenes:

Mito.—¿Cómo sabe el Doctor que es con los microbios de un limosnero que los guerrilleros limpian palacios. . . ? (p. 30).

Cuando Fifi le pregunta por qué él es un muerto que no hiede, él contesta:

Porque los que están vivos hieden más (p. 47).

Aunque esta obra teatral peque de varios errores técnicos de género, podemos considerarla bien lograda, puesto que su fondo idealista es comunicado sin ningún problema. El teatro es comunicación directa con el público y, por lo tanto, Manuel del Cabral lo supo hacer. Su diálogo a veces deja de ser teatro, es decir, deja las reglas del drama para seguir un flujo oral narrativo, como en las obras de teatro colectivo. Pero por su talento poético él logra comunicar al público varios conceptos que un dramaturgo profesional tal vez no pudiese con sus escasos recursos del diálogo. Con el empleo de metáforas, imágenes y pequeñas parábolas, él entrega al público un personaje guerrillero que puede ser visto también desde adentro de su mente.

Uno de sus mejores diálogos bajo el punto de vista técnico y también temático es el que sucede entre Mito y su carcelero, en el tercer acto:

Mito.—Lo que deseo ahora es un poco de agua.

Carcelero.—¿Para lavarse la cara?

Mito.—Sí.

Carcelero.—En la botella sobre la mesa tiene.

Mito.—No hay una gota. Qué miserable cueva.

Carcelero.—Llore y lávesela con sus propias lágrimas.

Mito.—Ya me pedirá este rostro.

Carcelero.—¿Se cree tan importante?

Mito.—No. Pero soy una conciencia.

Carcelero.—No entiendo ese idioma.

Mito.—Ya lo entenderá.

Carcelero.—¿Cuando salga de aquí?

Mito.—No, sin salir.

Carcelero.—Este entierro tiene vela.

Mito.—Yo no soy un refrán.

Carcelero.—Pero lo parece.

Mito.—Yo no cuento la historia, la hago.

Carcelero.—¿Y cómo la hace?

Mito.—Estando aquí (p. 65).

Como el resto de la obra de Manuel del Cabral, sea su poesía o su narrativa, esta obra de teatro está llena de dichos. Son rasgos de filosofía popular que en las palabras del guerrillero llegan para educar al público con sus mismas lecciones. Dice el guerrillero en un monólogo:

Algo de policía debe haber en un perro que lame. . . La generosidad espontánea es peligrosa. . . Lucho contra los mansos. La velocidad no mata, mata el conductor (pp. 72-73).

En realidad, la acción en este drama es más bien mental que física, y como en cualquier obra teatral, se reviste de diálogos. A través de él, el guerrillero encarcelado convence a su carcelero que eche las llaves de las celdas y tome la

carabina para ir a hacer la revolución. Es un gran acto, casi al borde del teatro de magia, pero con posibilidades en lo real. El mensaje político de la obra está en el monólogo de Mito en la cárcel cuando él convence al carcelero que cambie de posición:

Si le pregunto a un obrero: ¿Cuánto ganas?—Menos de lo que en una hora gasta en cigarrillo mi capataz—responderá. Estamos en un siglo peligrosamente manso. ¿Puedo yo después de ese pequeño dato ser un hombre pasivo? Las vidas de un obrero, de un mendigo y de un magnate son la mía, pertenecen a mi sociedad, a la salud de mi cuerpo y de mi esencia; ellas son mi revolución o mi fracaso, sus pequeños detalles son los míos, darle salud a los otros es mi salud; yo higienizo con la palabra, con el fusil o con el amor (p. 74).

Es éste el mensaje que hace de la obra *La carabina piensa*, una obra de teatro de guerrilla, obra que puede ser presentada a cualquier público, donde sea más necesaria: en los campamentos de obreros, entre los que pretenden instruirse en la política del proletariado, en las universidades y hasta en los teatros burgueses.

Teresinka Pereira
University of Colorado