

## Performance Reviews

### *Ubú Presidente* en Lima

*Ubú Presidente*, pieza en 5 actos, prólogo y epílogo, de Juan Larco fue estrenada en Lima a fines de setiembre por el Teatro de la Universidad Católica (TUC) y está gozando de un éxito muy merecido. El director es Luis Peirano y el protagonista en el papel de Papá Ubú es Alberto Isola.

Esta pieza constituye un ejemplo de lo que los estructuralistas franceses llaman inter-textualidad, que de acuerdo a Julia Kristeva es la "interacción de textos que se produce en el interior de un solo texto" y según Roland Barthes es "una especie de remisión irremediable a un texto infinito, que es el texto cultural de la Humanidad."<sup>1</sup> Así, *Ubú Presidente* se remite a *Ubu Roi* de Alfred Jarry, quien a su vez partió de *Macbeth*, de Shakespeare, para componer su parodia. En *Ubú Presidente* hay referencias directas e indirectas a *Ubu Roi* y se siguió la estructura básica de ésta con sus personajes clave, Papá Ubú, Mamá Ubú y su séquito de conspiradores y "matachines." La diferencia está en que ha sido reformulada en un contexto nuevo y aplicada a la realidad latinoamericana, como bien lo dice Luis Peirano en una entrevista en el Suplemento dominical de "El Comercio" del 5 de octubre de 1980. Juan Larco se basó en el libro *Democracia y Tiranías en Centro América y el Caribe* de William Krehm para crear a su Ubú ubicuo, dictador tiránico de Chipaltingo, un país mítico en Centro América. Sin embargo este personaje reúne características que podrían situarlo en cualquier país latinoamericano. La manera en que captura el poder y su peculiar política de gobierno se remiten también a las novelas que estudian las dictaduras militares, tales como *Yo el supremo* de Augusto Roa Bastos; *El otoño del patriarca* de Gabriel García Márquez y *El recurso del método* de Alejo Carpentier, que tampoco presentan un dictador de algún país específico. Con estas relaciones, la intertextualidad de *Ubú Presidente* se multiplica y enriquece considerablemente.

Se emplean técnicas brechtianas de distanciamiento tanto en la creación de la obra como en la dirección y actuación. Aunque Papá Ubú no se presenta como un personaje antipático, el espectador en ningún momento puede identificarse con él o admirarlo; sólo causa hilaridad. Papá Ubú es un fanfote sin profundidad que reacciona por instigación de los que apelan a sus instintos más bajos, la lujuria, la codicia y la violencia desenfrenadas. La actuación de Alberto Isola, en un papel bastante difícil, es admirablemente sostenida a través de la pieza; se desplaza con la gracia de un payaso de circo y

sus modulaciones faciales y vocales, casi hacen superfluas las palabras. El timbre de su voz fluctúa desde la afectación afeminada hasta el de un matón a la vez violento y cobarde. La intención es desmitificar la idea del hombre poderoso y temible que se tiende a asociar con los caciques represivos. Los otros personajes son estereotipos. Perojo, el demócrata tradicional; el capitán Ronco, violento, ignorante e inescrupuloso; Urraca, ministro de finanzas, etc. Los potentados extranjeros, Mr. Pick, representante de la compañía bananera y Mr. Pock, embajador de los Estados Unidos, se mencionan a través de la obra, pero se les ve solamente a media luz, de espaldas y en sesiones secretas, sugiriendo las componendas que se llevan a cabo detrás de las bambalinas. Con la excepción de Papá Ubú y de Mamá Ubú, todos los personajes desempeñan varios papeles. Mamá Ubú instiga y lanza a Ubú en su carrera de déspota, para retirarse después a ocupar el papel tradicional de administradora doméstica del palacio y de líder de la sociedad una vez que Ubú se hace presidente. Mamá Ubú incluso llega a reprocharle sus excesos cuando Ubú manda asesinar a Ronco, su fiel secuaz, al exigirle éste que le otorgue la finca prometida.

El lenguaje utilizado es uno de los rasgos más sobresalientes de la pieza; es coloquial, de lugar común, pero salpicado de peruanismos y neologismos que se prestarían a un estudio lingüístico interesante. Tal es el caso del descubrimiento por parte de Ubú del factor "bolcebiche" —en vez de "bolchevique"— que utiliza como pretexto para destruir a sus enemigos; además del efecto cómico que produce esta inversión, se logra trasuntar los clichés trillados del lenguaje político y capturar la atención del espectador.

Tanto la escenografía como la utilería son muy imaginativas, dadas las limitaciones del local (un depósito, en la parte posterior del Museo de Arte, convertido en teatro).<sup>2</sup> La escalera de la sala se aprovecha para situar "la sede" del palacio presidencial y se construyó un pasillo elevado para separar del espacio central las escenas que suceden en el extranjero, en la cárcel o en alta mar. La utilería consiste en una hamaca, utensilios de cocina, una cabeza de plátanos, escobas que hacen las veces de fusiles, etc. El vestuario da colorido especial a la pieza. Al llegar a Chipaltenango, provenientes de un clima más frío, Ubú y sus secuaces se cambian de ropa. Mamá Ubú se coloca pechera y posterior exuberantes que la convierten instantáneamente en una matrona obesa y Papá Ubú cambia su abrigo y pantalones por unos shorts tropicales. El público rodea el espacio escénico y ni siquiera hay graderas. Esto ha requerido destreza técnica de parte del director para crear distanciamiento, por un lado, y la ilusión de la cuarta pared, por el otro. La iluminación, con sus claroscuros, contribuye a sostener la ilusión. Ya que el público está tan cerca del espacio escénico, tal vez sería ventajoso anular la sensación de la cuarta pared, haciendo que los espectadores participen en alguna forma. Esto contribuiría a realzar el distanciamiento brechtiano y a acentuar el rechazo de las artimañas ubescas.

Se ha señalado la extensión de la pieza como defecto; dicen que originalmente duró tres horas; el día en que la vi tomó dos horas y media y podría ser recortada una media hora más. Otro defecto, relacionado con el anterior, es la abundancia de parlamentos explicativos. Esto no quiere decir que el diálogo deje de ser explícito, lo que es esencial a la obra. Por ejemplo, Mamá Ubú es bastante explícita al instigar a Papá Ubú a lanzarse en su carrera de

violencia, pero éste luego explica en detalle sus planes. Sus estratagemas tendrían mayor efecto si sólo fueran vistas, sin beneficio de los parlamentos explicativos.

En la entrevista en *El Comercio* arriba mencionada, Larco, Peirano e Isola atribuyen el éxito de la pieza a la colaboración entre los tres y a la reformulación continua del proceso de representación para llegar a una versión final. Cuando esto ocurra, el TUC habrá logrado una obra de primera calidad que podría ser presentada con éxito en cualquiera de los festivales de teatro, en Europa y América.

## Notas

1. Ver Roberto Hozven, *El estructuralismo literario francés* (Santiago: Universidad de Chile, Ediciones del Departamento de Estudios Humanísticos, 1979), p. 126.

2. Jean Rottmann comenta acerca de los inconvenientes del local en su columna teatral en *Contacto*, No. 67 (Octubre, 1980), 11.

Nora Eidelberg  
*University of Texas at San Antonio*

## *Yo también hablo de la rosa* at Washington University

A cast of twenty-four undergraduate Spanish students presented Emilio Carballido's *Yo también hablo de la rosa* March 5, 1981, at Washington University in St. Louis. Many of the sound and lighting effects necessary for



Pola, Toña and Maximino in *Yo también hablo de la rosa*

the technically sophisticated play were used. The scenery, however, was kept to a minimum. The role of the enigmatic Intermediaria was enhanced by varying Carballido's text in order to emphasize the mystery: she opened the play by entering through the audience in complete darkness, carrying a lamp. She then entered the last scene with the same lamp. Slides were used to show the pictures of Toña and Polo (who became Pola in this production) when their newspaper pictures were mentioned (scene between Señor and Señora), and a series of slides accompanied the Locutor's final explanation of the rose near the end of the play. One of the most successful scenes was the reenactment of the initial wreck according to the Freudian Professor's version. The major roles were played by Micaela Alfano, Rebecca Haidt, Phil Keefer and Amy Finkel. The play was presented before a full house of approximately 200 in an informal setting.

Raymond L. Williams  
Washington University

### *The Octopus* at The University of Kansas

On April 29, 1981, the Teatro de la Esperanza presented *The Octopus* at the University of Kansas. The presentation is the product of a constantly-evolving *creación colectiva*. A Chicano company, the Teatro de la Esperanza is based in Santa Barbara, California. It combines politically committed themes with intense concern for the dramatic craft. The group's presentation of *The Octopus* was bilingual; non-Spanish speaking members of the audience indicated, however, that this did not interfere with their appreciation of the work.

*The Octopus* is a three-act play dealing with political and moral corruption and revolution in Latin America. The center from which all this corruption emanates is the Octopus, a ravenous, spiteful woman-beast, whose tentacles of influence infiltrate the lives of the employees of a city cabaret and the peasants of a country village which supplies the Octopus' ever-increasing demands for food. The vision of the city's mayor as a ventriloquist's dummy—or the general who must give equal time to his women and his *coup d'état*—are caricatures which underscore the play's themes.

The group employs a variety of Brechtian techniques in its staging of *The Octopus*. A small number of actors (six) play a much larger number of roles. The minimal scenery and props and raucous music are purposefully distracting. Finally, the characters employ mime and dance to signal the non-realistic nature of the work.

The result was positive, if not a resounding success. The political commentary was overstated, always a danger in socially conscious theatre. The production as a whole, however, emerged as a success. Humor joined with serious intent to tone down the force of the latter. With no intermission, the play was quite long, but the actors kept the pace moving quickly. As actors serious about their craft, they invited the audience to criticize, comment, and join in a dialogue with them after the performance. This, as much as the performance itself, opened the lines of communication between the two groups.

Credit goes to the performers: Evelina Fernández, Ruperto Reyes, José Luis Valenzuela, Rubén Castro Ilizaliturri, Anna Olivárez, and Jorge Piña. These six actors and actresses have created and performed a powerful work, conscious of its message and of the manner in which it should be staged. The Teatro de la Esperanza's production of *The Octopus* marks a professional approach to Chicano theatre.

Cathy Larson  
*University of Kansas*

### Teatro universitario en español

El departamento de lenguas modernas de la Universidad de Northern Iowa puso en escena la obra *El mancebo que casó con mujer brava* en abril de 1980. Fue dirigida por el Dr. Adolfo Franco y contó con la actuación de los alumnos de dicho departamento. En vista del éxito logrado, están programando nuevas representaciones para el año en curso.

La clase de Taller de Teatro Hispánico de California State University, a cargo del distinguido director argentino Rodolfo Tosto Mazzini, marcó el quinto año de existencia del Teatro Universitario en Español con la representación de una obra de Sastre. La pieza escenificada fue *Muerte en el barrio*, los días 6, 7 y 8 de marzo de 1981.