

## Plays in Performance

### *Rita* en Miami

Dentro de la nutrida programación de teatro en español que se presentó en la ciudad de Miami, Florida, en 1982 se destacó la comedia musical *Rita*, escrita por el conocido libretista cubano Alberto González y dirigida por Ramón A. Crusellas, quien había dirigido obras en Cuba desde 1945. Este espectáculo fue montado por primera vez en marzo de 1982 y desde entonces hasta su última presentación en septiembre de 1982 recibió calurosa acogida por el público asistente al Teatro Cuba.

La obra trata sobre la vida de la cantante y estrella cubana Rita Montaner; los conflictos que sufrió la gran artista en su primer matrimonio para continuar adelante su carrera; sus éxitos en EE.UU., España, Francia, México y Argentina; los problemas de discriminación que sufrió al comprar una casa en un barrio aristocrático de La Habana en donde se impedía la presencia de personas de la raza negra; su actuación en diferentes papeles a lo largo de su carrera y por último su prematura muerte en el apogeo de su éxito en 1958.

El diálogo es ocurrente y en su mayoría chispeante, pero sin acudir a ese mal gusto que, por desgracia, preside en buen número de vodeviles que ocupan las carteleras teatrales en Miami. En *Rita*, por el contrario, se resalta plenamente la comicidad, como también se hace constar con gracia y emoción interesantes situaciones en la vida de Rita Montaner. Difícil se hace describir la originalidad de dicha manifestación cómica-musical que, al tiempo que admiración e interés por su lección histórica, provoca carcajadas y espontáneos aplausos.

Gran acierto, a nuestro juicio, representa la figura del narrador, tan brillantemente interpretado por la gran dama de la radio, la televisión y el teatro de Cuba, Mary Munné, quien a los 87 años de edad todavía mantiene su cálido timbre de voz. Munné personifica el papel de "la abuela" en la pieza, y sirve ésta no sólo de eje central de la obra al unir los hilos de las diversas secuencias de la vida de Rita, sino también de puente, de voz histórica, entre la generación de cubanos que vivió el momento histórico de la pieza, y la nueva generación de cubanos-americanos residentes en EE.UU., para quienes tal época resulta no suya, lejana y remota. Irene Farah, por su parte, incorpora magníficamente a Rita. Las composiciones musicales del maestro Ernesto Lecuona, que popularizó mundialmente Rita Montaner, las recita Farah con dinamismo y soltura. La oportunidad de los numerosos

musicales, con sus estilizados cuadros coreográficos, eleva la alegría que respira la escena, contribuyendo también a ello la destreza con la que Farah interpreta los diálogos, que por la presentación y forma de expresarse, provocan las carcajadas del alegre público y dejan constancia de su variado arte escénico.

*Rita* es testimonio de un renovado esfuerzo por presentar obras de más calibre artístico en Miami, como se demuestra, además, en otras piezas actualmente en cartelera en esa ciudad, y entre la que sobresale *Las niñas ricas de Camagüey*, una adaptación de *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca.

Daniel Zalacaín  
*Seton Hall University*

## Book Reviews

### Las memorias escénicas de Vicente Leñero

Un relato gana en eficacia si se lo diversifica en muchas historias menores, internas; es la "peripezia nutrida" de una gran novela, es la "salsa" con que se adereza el plato principal. Vicente Leñero conoce esta verdad de la literatura y la utiliza para estructurar un volumen de memorias sobre el teatro: *Vivir del teatro* (México: Joaquín Mortiz, 1982, 256 páginas), donde son muchos los personajes convocados, al estilo de sus propias piezas. En su excelente ensayo "Condiciones y límites de la autobiografía" Georges Gusdorf reflexiona sobre la inevitable presencia de los "otros": nadie cuenta una experiencia propia como si estuviera aislado en el mundo sino en estrecha comunicación con la comunidad en que se vive. Y para hablar de esto toma en préstamo precisamente la metáfora teatral: "La vida comunitaria se desenvuelve como un gran drama, con sus momentos climáticos originariamente establecidos por los dioses y repetidos de una época a otra. De modo que cada hombre aparece encarnando un papel ya desempeñado por sus ancestros y que aún han de desempeñar sus descendientes." No hay duda de que la experiencia teatral es colectiva; la célebre polémica entre el teatro de *autor* y el teatro de *director*, estéril como todas las polémicas parciales, no cancela la presencia de una colectividad, de una sociedad, de un 'mundo' en torno a cualquier representación: tramoyistas, músicos, actores, iluminadores, escenógrafos, etc. Cada uno de ellos, es claro, representa un papel. De ahí que al relatar los *entretelones* de las puestas en escena de sus diversas obras (*Pueblo rechazado*, *Los albañiles*, *Compañero*, *La carpa*, *El juicio*, *Los hijos de Sánchez*, *La mudanza*, *Alicia tal vez*, *Las noches blancas* y *Las visitas del ángel*), sean muchos y diversos los personajes recreados por Leñero para componer un relato ágil, vivo, lleno de momentos dramáticos, de decepciones y alegrías. Como en toda vida, como en la vida de un escritor teatral.

Se trata de un libro de memorias *sui generis* porque Leñero no se dispone a rescatar momentos pretéritos ya pulidos totalmente por el tiempo; al contrario, nos habla del presente, de obras que por poco el lector aún encuentra en cartelera. Fiel a la concepción documental de su literatura dramática (lo que desde hace tiempo se denominó *teatro documental*) pero que también puede encontrarse en una novela como *Los periodistas*, el propósito se relaciona más con lo vigente que con lo pasado. Y no en vano los "personajes" de este nuevo libro viven en su mayoría, están en plena actividad artística o política. Dicho en otros términos, Leñero no se ha puesto tanto a reflexionar sobre una obra

hecha, como quien la contemplanse *in mezzo del cammin di nostra vita*, sino a testimoniar su experiencia personal de hombre de teatro cuya función no acaba en el punto final de la escritura de una pieza y más bien se continúa en la aventura de llevarla a cabo, de realizarla sobre el escenario. En consecuencia son múltiples las batallas que librar por el desarrollo del teatro en México, y poner las obras propias es un modo de hacerlo. *Vivir del teatro* contiene las dos dimensiones señaladas. Nos confiesa las aspiraciones y sueños de un escritor: ver puesta su obra, paladear la dicha que trae la fama, difundir su teatro más allá de las dos terribles fronteras (la del Distrito Federal y la del país, dos fronteras que rara vez vence un dramaturgo). En este sentido, el recuerdo se retrotrae a la infancia en un brevísimo capítulo de "primera llamada," y también a las inquietudes y legítimas envidias del joven que empieza a escribir y, mientras está en el teatro, imagina sus propias obras en el escenario. Si ésta es la dimensión íntima o personal, bordada en todo el libro por la mención de las expectativas puestas en cada estreno, por las referencias reiteradas a su mujer como apoyo moral, también está la otra dimensión que se despega del yo individual y nos deja—no importa si con mucha voluntad de hacerlo o no—un testimonio sobre las dificultades de diversa índole que entraña la realización teatral en el México moderno.

Un ejemplo de lo último: la empresa teatral, por colectiva que sea, implica riesgos innegables. Colocada sobre los hombros de gente de vocación, nunca ha sido negocio para quienes se dedican al teatro artístico. No hay verdadero apoyo oficial, ni siquiera una política cultural, y en cambio sí mil y una trabas burocráticas y políticas. Que si la obra contiene un lenguaje "obsceno y procaz" (*Los albañiles*) o todavía estremece políticamente (*El juicio*), lo cierto es que el estado, encargado de velar por la sana vida comunitaria, antepone indirectas vías de censura: es preciso contar con diversas autorizaciones para que la obra finalmente llegue a su público. Aún venciendo estos resabios burocráticos de un autoritarismo paternalista que no condice con el liberalismo y la democracia en otros órdenes, la puesta en escena supone un entramado de voluntades, de talentos diversos y también de debilidades humanas, entre estas últimas la famosa vanidad que parece encontrar su mejor caldo de cultivo en el teatral más que en otros ámbitos artísticos.

Empleando todos estos elementos como pivotes del relato, Leñero saca jugo a su experiencia para narrar episodios y saldar cuentas con diversos personajes. Lo que resulta difícil en teatro se hace cómodo en el libro y presuntamente llega al mismo público o a un público semejante. De hecho, *Vivir del teatro* toma en cuenta este rasgo aunque no reflexiona sobre él: Leñero nunca tuvo problemas para publicar sus obras, las mismas que debían librar batalla para alcanzar la escena. El teatro y el libro son dos entidades con diversos grados de libertad. Y en un escritor versátil como Leñero, quien a menudo ha insistido en llevar las mismas historias a diversos medios (teatro, novela, guión cinematográfico), no resulta extraño que ahora emplee otro género aún (las memorias) para referirse a los contextos de los mismos temas y obras que lo han preocupado. Es como si buscara diferentes cajas de resonancia para el mismo sonido, y que en esa forma tenaz quisiera probarlo hasta agotar sus últimos significados.

Entre lo que ahora puede hacer en libro y acaso no pudo del mismo modo cumplir en teatro o en la vida diaria, está el referirse a estas dos últimas experiencias como espíritu de reparación personal frente a varias frustraciones. Un ejemplo entre muchos los proporciona su relato de cómo *Los hijos de Sánchez* (su adaptación teatral) estuvo a un paso de llevarse al cine cuando Anthony Quinn compró los derechos de la obra de Oscar Lewis. Por medio del antropólogo norteamericano y, una vez muerto éste, por medio de su mujer Ruth, más tarde por medio de un insólito personaje llamado aquí con seudónimo "Manolo Metralla," todo parecía favorable para que su versión fuese utilizada por Quinn alcanzando así una dimensión internacional de otro modo imposible. Quinn leyó la adaptación pero nunca retribuyó el gesto comunicándose con Leñero; finalmente, cuando Quinn llegó a México para solicitar los permisos y filmar la película en el país, Leñero sufrió todas las antesalas y demoras humillantes que se supone han de padecerse para acceder a un "actor importantísimo." Ni siquiera un diálogo abierto: la prepotencia llegó por vía telefónica. "Ronca, potente, la voz de Anthony Quinn sonó por el auricular. Se oía malhumorado y no mostraba la menor intención de verme cara a cara. Sí, Ruth Lewis le había hablado de mi adaptación. Sí, había recibido el libreto y lo había leído. No le interesaba. Mi tratamiento no daba suficiente importancia a Jesús Sánchez [que Quinn iba a interpretar]. El tenía una idea muy distinta de la que debería ser la película. ¿Me entiende usted? Punto. Quinn colgó de golpe sin darme tiempo a que le mintiera un gracias. Yo también colgué y me fui del hotel Presidente." Y Leñero añade como epílogo reparador: "Tuve que esperar ocho años pero al fin me sentí vengado cuando vi en el cine Insurgentes *Los hijos de Sánchez* con Anthony Quinn, Dolores del Río, Ignacio López Tarso, etcétera."

*Vivir del teatro* abunda en estos ejemplos y los hace también más filosos cuando narra las entrevistas políticas (con Octavio Sentíes, por ejemplo, para gestionar el permiso de llevar a escena *El juicio* sobre el asesinato de Obregón, o con Griselda Alvarez cuando se trataba de escenificar *Los hijos de Sánchez*). O en el ejemplo de empresarios exitosos como Manolo Fábregas, que lo hace trabajar inútilmente durante varios meses en una obra musical y luego empieza a esconderse y nunca da la cara para decir que no o para pagar el trabajo encargado. Pero de pronto una reflexión y una duda legítimas pueden también apoderarse del lector de este libro: entre actores y actrices cuya vanidad les lleva a rechazar papeles que no son suficientemente "importantes" para su personal exhibición, o que abandonan una obra en mitad de temporada con total irresponsabilidad profesional; entre promotores o productores que se esfuman después de haber prometido todo el dinero del mundo, a escasos días del estreno; entre directores que inventan pretextos porque son incapaces de decir que una obra no les gusta o bien los supera; entre burócratas que con palmadas en el hombro y sonrisas hipócritas ponen trabas al teatro por intereses políticos o chambistas y ninguna preocupación por el arte o la cultura; en fin, entre colegas que en el estreno lo palmotean y felicitan para comenzar, una vez vuelta la espalda, a criticar ferozmente, entre todos ellos la imagen de Leñero acaba siendo la de un cruzado del teatro nacional, la de un justo acosado por demonios mezquinos. ¿Se trata de un disfraz de la vanidad? ¿Ha empleado Leñero el género memorioso para enaltecerse? Lo

cierto es que sus atributos de buen narrador desvanecen estas sospechas paso a paso y a medida misma que las crean, nos convencen de su razón y nos confirman lo que ya es *vox populi*: que nuestra realidad cultural está plaga de ineficaces, lo cual es doblemente peligroso cuando estos mismos detentan los mecanismos del poder, ya sea éste el cultural o el político ya que de todos modos coinciden en crear más dificultades que facilidades al desarrollo de la expresión y la cultura.

Es curioso, pero la sospecha de vanidad, dicho este término en el común sentido de juzgar el mundo desde una perspectiva sólo personal, estrechamente individualista, se disuelve en el ejemplo de Leñero por la insólita franqueza con que habla tanto de pequeños o grandes triunfos como de pequeñas o grandes derrotas. Ante un albañil que en un teatro-forum sobre *Los albañiles* le increpa por haber denigrado a sus compañeros de oficio, por haber cometido un "atentado contra los nobles trabajadores de la mezcla y la cuchara"; ante un policía que le da el alto en un nocturno y solitario estacionamiento para decirles que los policías no son "hijos de la chingada" como él los pinta; ante quienes—mujeres indignadas o machistas satisfechos—le reclaman o felicitan porque *Alicia, tal vez* es una obra "antifeminista," Leñero no se arredra ni se justifica; simplemente señala que otra es su perspectiva, ni reaccionaria ni antifeminista, pero tampoco oculta (como pudo haberlo hecho en un libro de memorias que "selecciona" los datos de la realidad) que otros expresen opiniones diferentes y discordantes. En todo caso esas opiniones encontradas servirían—aunque el autor no lo dice ni siquiera lo sugiere—para señalar que sus obras movilizan, sacuden, generan respuestas.

Leñero no ha sido desafortunado como autor teatral, y su *Vivir del teatro* no pretende dejar esa imagen como tampoco la opuesta, la del triunfalismo. Diría, mejor, que encarna e ilustra una suerte común a los dramaturgos mexicanos, preteridos y discriminados por el generalizado prejuicio que reniega de lo nacional y acepta encandilado los éxitos de Broadway y Off-Broadway, pero cuyo tesón los lleva finalmente al encuentro con el público. Diría incluso que Leñero ha sido mucho más afortunado de lo común y que su renombre como novelista le ha ayudado a suavizar el duro camino hacia las tablas. Joven aún pero consciente de que otras generaciones de dramaturgos ya se hacen conocer y les pisan los talones a sus mayores, Leñero parece entregar este *Vivir del teatro* como un recuento abierto de experiencia que le servirá a los otros como sirve toda experiencia de un autor valioso que ya ha andado parte de su camino. Muestra, ejemplo de insistencia y fe y también de incertidumbres, *Vivir del teatro* exhibe precisamente lo que señala el título: lo difícil que es vivir de un arte pero al mismo tiempo cuántas satisfacciones puede llegar a tener para todos aquellos que componen la colectividad a que me refería antes.

Por esto último, *Vivir del teatro* es un libro testimonial, nunca doctrinario. Poco sabemos de él, si no vamos también al conocimiento directo de las obras, sobre la idea del teatro en Leñero. Ni teoría ni concepciones de la dramaturgia, ni siquiera una discusión sobre los problemas del "teatro nacional," elementos que sin duda habrían enriquecido el libro y que hacen advertir su ausencia. Leñero se constriñe a narrar la experiencia y la desnuda de toda otra consideración como si los hechos valieran por sí mismos, como si la historia

poseyera una elocuencia *per se* y sustituta de toda elocuencia teórica o conceptual. En este sentido, *Vivir del teatro* es fiel a la idiosincrasia del autor e incluso a ciertas inseguridades personales (de acuerdo a cómo las refiere en su libro, así cuando escribe *La mudanza* para darle oportunidad a la “imaginación, la maldita loca de la casa” dejando de lado por el momento el teatro documental), que en buena parte de su producción literaria han hecho enmascarar su mundo tras la fachada de historias ajenas. Pero esto último, lo sabemos, no es cierto: el mundo de Leñero, la suma de valores, temas y preocupaciones, puede rastrearse en novelas y en obras dramáticas, y su obsesión formal por continuar investigando sus historias en géneros diversos no indica otra cosa que la búsqueda de significados en una realidad humana densa, donde la literatura es un signo al mismo tiempo de exhibición y ocultamiento, de transparencia y opacidad, de trampa y de liberación.

Jorge Ruffinelli  
*Universidad Veracruzana*

Khéde, Sonia Salomão. *Censores de pincenê e gravata; dois momentos da censura teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Codecrí, 1981. 204p.

Censorship is a cultural fact of life in Latin America, and it results both in the unique pattern of worth at different times in the various countries and in the more abiding problem of self-censorship: an unconscious or deliberate silencing or distortion of one's expression “just to be on the safe side.” Censorship exists as a permanent backdrop as the result of prevailing moral standards even in countries that have a considerable freedom of sociopolitical opinion, and this affects both the representation of American and European material and the adherence by local writers and artists to such models. And, of course, censorship exists sporadically to one degree of intensity or another as the attempt of particular political factions in power—typically, although not necessarily, right-wing military dictatorships—to control public opinion and to stifle dissent.

Although the confiscation and banning of books, magazines, and newspapers may be the most repeated manifestation of censorship, it has more categorical repercussions in the case of artistic spectacles: the former may circulate in underground versions, but the latter often disappear completely because of the greater technical coordination required for cinema, theatre, and dance. Thus, Argentina's once thriving film industry was virtually destroyed in the 1970's, and only in the last five years has there been a revival of the distinguished dramatic tradition for which Chile was known in the decade before the Pinochet coup.

Despite these considerations, censorship in Latin America had remained virtually unstudied, apart from editorial reports (the PEN club has made contributions in this regard). Khéde's monograph is impressive because it takes on this vast topic with deference to one of Latin America's great cultural traditions, the theatre, in one of its truly original countries, Brazil. Pursuing both the analysis of archival material and the articulation of a critical stance toward the desultory effect of censorship, she examines two distinct periods:

the period 1930-1960, when the Conservatório Dramático Brasileiro assumed a stranglehold over what was to be considered artistically permissible and what was to be banned, and the depression of all forms of critical dissent after the brutal coup of 1964. The fact that Brazilian culture has moved out of the period of totalitarian repression to become, relatively speaking, one of the most open societies in Latin America, is what makes this book possible. The latter half is devoted to testimonies and interviews of post-1964 theatrical censorship. Lamentably, many of the issues and problems discussed there continue to be applicable to the vagaries of the survival of dramatic expression in many parts of the continent.

David William Foster  
Arizona State University

Hurtado, María de la Luz, Carlos Ochsenius and Hernán Vidal, eds. *Teatro chileno de la crisis internacional. 1973-1980. (Antología crítica)*. Minneapolis: University of Minnesota Latin American Series and Santiago de Chile: Centro de Indagación y Expresión Cultural Artística, 1982. 339 pp.

“Muéstrame el teatro de tu país y te diré cómo es tu país.” El proverbio francés que casualmente yo escuchara de niño a través de la puerta de un camerino, después de una acalorada discusión entre un crítico y un actor, fue lo primero que vino a mi mente al comienzo de la lectura de *Teatro chileno de la crisis institucional: 1973-1980*. El teatro siempre ha sido, es y será, sino igual o más que cualquier otra manifestación artística, un reflejo auténtico de la realidad político-socio-económica que vive un pueblo en un tiempo y espacio determinado. Vale decir: toda creación acusa de manera directa o indirecta las necesidades de su creador, y detrás de las urgencias de éste, las de todo un pueblo. Basta una mirada itinerante por los diferentes escenarios de ciudades y culturas distintas para determinar cuán disparejas son las necesidades del hombre y que tñ estrechas están de su *modus vivendi*.

Señalo esto a manera de introducción a la reseña de un estudio que lo deja ver insistentemente. En éste, el camino del teatro chileno va de la mano con el acontecimiento histórico de Chile. Es el suceso, el acontecer, la historia quien alumbró la ruta del teatro chileno hasta antes de 1973. Luego será también la historia con la dictadura y su reconocida represión quien lo deje a oscuras. Y tendrá que ser el mismo teatro y sus cultores quienes busquen la rearticulación en penumbras para dar respuesta contingente a su momento. Dado a los muchos y veloces procesos vividos por el pueblo chileno en sus últimas décadas, María de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius han precisado establecer periodizaciones con definidos momentos cronológicos para encarar las transformaciones acaecidas en el país y tomadas sensiblemente por el quehacer teatral. De esta manera ellos vierten opiniones en un valiosísimo primer estudio (de los dos presentados en este libro) intitulado “Transformaciones del teatro chileno en la década del 70.”

De un modo muy cuidadoso en su ordenamiento este trabajo comienza con todo lo respectivo a antecedentes, lo cual ellos mismos denominan “El teatro chileno al 10 de septiembre.” Se remontan en la historia—y valga el

galicismo—desde el movimiento teatral universitario, es decir a partir de 1940, trayendo su estudio en tres avenidas paralelas: en una, el acontecimiento histórico, el hecho teatral en la otra y en una tercera, el análisis.

Antecedentes inmediatos a 1973 como lo fue el teatro chileno durante los procesos de cambio hacia el socialismo. Una sociedad que llega a ser puntal para un momento de renovación en el medio teatral. Un realismo épico de autores nacionales que deja testimonio de las condiciones de vida, ubicado en una posición de fuerza y esperanza para sectores populares organizados. Autores, obras, creaciones colectivas y compañías que se transforman en grupos alrededor de proyectos ético-estéticos desfilan en este estudio para desembocar en el anuncio de la crisis: 1972-73.

La importancia que tuvieron esas experiencias en el pretérito decrece ante una lucha política frontal ya generada. Mientras por un lado obreros, campesinos, estudiantes, y realizadores teatrales profesionales o aficionados se ligaban más a la contingencia política, los sectores medios y la burguesía, ya no miraban con la misma complacencia el teatro crítico y reflexivo que apoyaran en el pasado anterior. Es así como el teatro de la Universidad Católica y de Chile pierde casi todo contacto con su público tradicional que no lo sigue en sus innovaciones post-reforma.

La segunda mitad de este primer estudio es denominada “El teatro chileno bajo el autoritarismo: 1973-80.” Encierra minuciosamente el curso seguido por el quehacer teatral desde las angustias del oscurantismo o ceguera total hasta su rearticulación heroica y comprometida para finales de la década. Esto se desarrolla en tres etapas:

La primera, entre 1973 y 1976, deja en evidencia la casi completa inactividad teatral. El cuerpo herido de las instituciones por los violentos cambios (autoritarismo político y liberalismo económico) afectaron con fuerza al teatrero y éste se destina al resguardo de su seguridad personal y a la lucha por la subsistencia económica dejando a una mínima continuidad su oficio.

En la segunda etapa 1977-80, viene a ser el movimiento teatral independiente quien indaga críticamente en la realidad nacional. Surgen nuevos grupos y talleres de investigación a los cuales se suman dramaturgos en busca de la orientación global de su quehacer. Es a partir de aquí que el movimiento teatral chileno va en busca de su personalidad; vale decir, la rearticulación para entonces es un hecho. De acuerdo a los múltiples enfoques que permite el teatro, María de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius escogen el suyo y en base a éste, establecen cuatro diferentes características: a) teatro testimonial de la contingencia; b) develación de la lógica autoritaria; 3) teatro de comprensión histórica y 3) teatro desmitificador.

Una tercera y última etapa es 1980. Despega una nueva década y ya se puede vislumbrar las transformaciones con respecto al pasado. El plebiscito que confirma los poderes del Gral. Pinochet, la televisión que desata una fuerte producción de telenovelas nacionales y una sociedad de consumo institucionalizada marcan un movimiento de vivir; autores en busca del mejor lenguaje para develar en forma profunda problemas de la realidad nacional.

El segundo estudio de este libro, intitulado “Cultura nacional y teatro chileno profesional reciente,” fue llevado a cabo por Hernán Vidal. Vidal realiza su estudio indagando desde categorías analíticas el concepto de

Cultura Nacional para desmenuzar profundamente las características del "Teatro chileno profesional reciente."

Dicho estudio, con o sin finalidad, se aleja del hecho puramente histórico para mirar desde perspectivas filosóficas e ideológicas esta disyuntiva con el enfoque de Nils Castro en *Tareas de la cultura nacional*, donde los conceptos de estado y cultura han permanecido orgánicamente relacionados a través de la historia. Señala que sólo con la posibilidad de formar, estabilizar y consolidar un estado-nación es que se puede hablar de cultura nacional. Desarrollando su objetivo, Vidal toma la creación de conjuntos por teatristas chilenos a la espera de agentes sociales de democratización. Desde la distancia indaga en la organización de estos grupos, en sus urgencias, en el subtexto de lo literario para concluir—a pesar de las diferencias existentes entre ellos—a puntos claves comunes, tales como totalizar la conciencia de la cultura chilena bajo el autoritarismo mediante el experimento artístico, sobrevalorar la contingencia social como materia prima de su arte, y la tendencia antidiscursiva como consecuencia de la censura.

Penetrando más allá de lo implícito en un texto teatral, Vidal selecciona "su" lectura, de las múltiples posibles, recogiendo seis obras para ser tratadas, clasificadas y agrupadas según su análisis. En un "Teatro antinaturalista" han sido ubicada las siguientes: *El último tren* de Gustavo Meza y Teatro Imagen; *Cuántos años tiene un día* de ICTUS y *Tres Marías y una Rosa* de David Benavente y el Taller de Investigación Teatral (TIT). Esta lucha antinaturalista, según se desprende del estudio, se ha caracterizado por la preocupación de la fragmentación de la familia y la exploración del trabajo como manera de reconstituirla con formas alternativas.

Por el "Teatro antigrotesco" tenemos: *Lo crudo, lo cocido y lo podrido* de Marco Antonio de la Parra y *Baño a baño*, creación colectiva de Vega, Pardo y de la Parra. En este camino hacia la derrota del grotesco, las obras tratadas por Vidal le permiten deducir que no se buscan aperturas de renovación, sino la clausura de modos de ser como satánicos o viciados. En evidencia, esta clausura histórica es un ataque satírico contra los detentadores del poder social en Chile y para ello se les presenta como seres míticos, privados de historicidad.

En un "Teatro afirmativo" está *Una pena y un cariño*, de José Manuel Salcedo y Jaime Vadell. Por razones explícitas a través del estudio y respecto al perfil teórico, Vidal le da un tratamiento aparte a esta obra. Lo que se podría llamar "un teatro afirmativo" pone el sello; por cuanto, además de la denuncia que niega la legitimidad del autoritarismo como poder político, intenta una limitada exploración de la forma en que surgirá una fuerza democratizadora en el tejido social.

En síntesis, esta extraordinaria edición que reúne 339 páginas, dedica 99 a los estudios e investigaciones de los autores y el resto es copia del original de cada uno de los textos mencionados con anterioridad.

Concluida la reseña de este libro, no puedo acallar mis reflexiones consecuentes en términos globales a lo que teatro chileno concierne. Lamento de acuerdo a la amplitud, exactitud y valor real de los estudios reseñado como fracción/parte de un libro cuyo título es—nada más y nada menos que—*Teatro chileno de la crisis institucional: 1973-1980* no encontrar el capítulo corres-

pondiente al quehacer teatral en el exilio. Ni siquiera una vaga alusión del material existente. Y digo lamento, por cuanto éste (el exilio), es consecuencia directa de la Crisis institucional 1973 y, por lo tanto, sus manifestaciones artísticas presentan indiscutibles raíces chilenas, muy a pesar de la desilusión óptica que caracteriza al exilio, muy a pesar de la presencia cultural influyente del país que cobija al exiliado, muy a pesar de todo eso y muchísimo más, resultaría una aberración esférica excluirlo.

Alzo mi voz, como autor nacido y en desarrollo fuera de la patria, para preguntarme. . . ¿debe entenderse el exilio chileno y su cultura como porción erosionada y desprendida del terreno cultural nacional? . . . ¿Es que se cristaliza la visión de dos culturas diferentes? Tomando un patrón de justicia las respuestas deberían ser ¡No!

Alzo mi voz, sin ánimos de reproche, y es voz entre tantas otras de dispersados autores y teatristas, por sobretodo con el propósito de aupar y alentar al equipo de investigadores que hizo posible este estudio, a proseguir tras la cara quizás más oscura de la Crisis Institucional, como lo es el exilio. Es necesario, si no urgente, plantearse la inpostergable tarea de recopilar el trabajo teatral realizado fuera de Chile y ubicarlo en su merecida posición dentro del teatro chileno. Si sólo fuera por hacer mención de los ya reconocidos valores, entre tantos otros que permanecen en el anonimato por su condición de apátridas, señalaría: Sergio Arrau (Perú), Antonio Skármeta (RDA), Merino (España), Oscar Castro (Francia), Teatro El Angel (Costa Rica), Compañía Los Cuatro (Venezuela). Todos ellos, de una u otra forma, nos dejan un vívido testimonio de la cultura chilena en el exilio y son al menos parte indudable del teatro chileno de la crisis institucional.

Jaime Miranda  
Caracas, Venezuela

Dauster, Frank and Leon F. Lyday, eds. *En un acto. Diez piezas hispanoamericanas*. 2nd ed. Boston: Heinle & Heinle, 1983. 217 pp.

*En un acto. Diez piezas hispanoamericanas* is a new edition of *En un acto. Nueve piezas hispanoamericanas*, first published in 1974 by D. Van Nostrand. Besides the change in publisher and number of offerings, the second edition differs little from the first. Editors Dauster and Lyday have made only one major change, which is the deletion of Wilberto Cantón's *El juego sagrado* and José Triana's *El Mayor General hablará de teogonía*. Instead, the editors offer three new plays which, in their opinion, "afford the anthology added variety in theme and type": *Una mariposa blanca* by Gabriela Roepke, *Estudio en blanco y negro* by Virgilio Piñera, and *Historia de un flemón* by Osvaldo Dragún. A lamentable consequence of this change is the considerable number of typographical errors in the text of the new entries.

The format of the anthology remains basically the same. The plays have been slightly reordered in accordance with their linguistic complexity. The introduction, lengthened to include information concerning current dramatic trends and conditions, offers the novice a concise background. In addition, each play is preceded by a brief but informative introduction to the author and

his/her works. The three new entries, however, are conspicuously up-to-date in contrast to those prepared for the 1974 edition. The editors should, in future editions, make more of an effort to update the earlier entries. As it stands, readers may assume, for example, that Jorge Díaz still resides in Chile, that Aguilera Malta is a living author, and that the remarkably prolific Carballido has not written a major work since 1966. The scholar or advanced student will wish for more recent information regarding the writings and activities of these authors. Each play is followed by a set of exercises—Preguntas, Temas, Modismos y Expresiones—all geared toward the intermediate Spanish class. The Temas, in particular, are thought-provoking, challenging, and extremely useful in classroom discussions.

The editors state in the preface that “the plays have been selected for their literary merit,” yet a closer look at the works reveals a consciousness of thematic and stylistic variety, as well as of artistic value. The ten pieces represent seven Latin American countries and various dramatic trends, including absurdist theatre, existentialism, epic theatre, comedy, and meta-theatre. They range in date of composition from 1955 (*El tigre*) to 1965 (*El génesis fue mañana*), thereby offering a representative sample of the drama written during that decade.

Serious role playing is the basis for Sergio Vodanovic’s *El delantal blanco*, wherein a bored aristocrat and her lower-class servant exchange white apron and bathing suit at the former’s insistence. What begins as a cruel game at the maid’s expense evolves into a disturbing disclosure of the superficiality and fragility of class distinctions.

An existentialist view of life and death is expressed allegorically in Carlos Solórzano’s *Los fantoches* by explosive puppets, the capricious Niña (Death), and El Viejo (the indifferent Creator). The play alternates between La Niña’s whimsical destruction of the puppets and the survivors’ quest for the meaning of their existence.

Antón Arrufat’s *La repetición* is a fine example of the pre-absurdist “teatro bufo” or music-hall comedy. The tragicomic, stereotypical portrayal of two generations and attitudes is accomplished through role playing and a cyclical structure, which combine to communicate an existence doomed to solitude, poverty, and endless repetition.

In *El censo*, Emilio Carballido affords a comical interpretation of the Mexican bureaucracy. The dialogue, peppered with slang and misunderstandings, matches perfectly the portrayal of a young, naïve census taker who encounters mistrust and stiff resistance in a lower-class household. Created expressly for a course in directing and acting, *El censo* is excellent material for amateur productions.

Gabriela Roepke’s *Una mariposa blanca* is a poignant psychological study of a group of office workers, whose humdrum existence is permanently changed by a little old woman who comes to the Lost and Found in search of a lost memory. The employees ultimately realize that her apparent insanity is indeed wisdom, as she opens their eyes to the emptiness and solitude of their bureaucratic and routine lives.

The jungle setting, lack of visible action, and symbolic imagery set Demetrio Aguilera Malta’s *El tigre* apart from the other nine pieces. Realistic

technique and symbolism merge when a young mangrove worker's fear of the tiger becomes representative of the invisible fears that haunt and stalk all men.

Virgilio Piñera's *Estudio en blanco y negro* is a very short play in the absurdist tradition, in which nameless characters stage a heated verbal battle over the choice of *blanco* or *negro*, a battle only "resolved" when a third party enters shouting *amarillo*. The colors themselves are meaningless yet, at the same time, symbolic of the arbitrariness and irrationality with which man often defends his beliefs.

In *Juicio final*, José de Jesús Martínez offers an existentialist interpretation of the final judgment after death, in which a judge and civil servants perform the roles traditionally assigned to God and his angels. Unable to identify himself beyond his actions and reputation, *El Hombre* is left alone on a large, empty stage, condemned to eternal nothingness.

Osvaldo Dragún's *Historia de un flemón* tells in Brechtian fashion the tragicomic story of an impoverished street vendor with an abscessed tooth. Multiple role changes and direct communication between the actor and the spectator allow the latter to distance himself emotionally from the stage as he witnesses human suffering in a materialistic and indifferent society.

In Jorge Díaz's *El génesis fue mañana*, the paradox of the title characterizes the entire play as the author combines and confuses Genesis and Apocalypse, creation and destruction, youth and old age, innocence and evil, love and hate. The absurdist influence, most evident in the play's dialogue and structure, combines with religious symbolism to produce a highly complex and thought-provoking piece.

Overall, the typographical infelicities and outdated introductions are minor problems and could be easily amended in later editions. One might also hope to see more works by female dramatists, an even wider range of nationalities, and increased representation of current trends and contemporary playwrights. The second edition has improved upon the first by including one woman playwright, yet the rapidly increasing number of such dramatists warrants further representation in the collection. Likewise, the editors might reduce the number of Chilean authors, which now stands at three, and substitute dramatists from Colombia and/or Venezuela, two countries with a high degree of theatrical activity yet no representation in the anthology. At the present, *En un acto* leans heavily in the absurdist direction and could be better balanced by the addition of another light comedy or socially-committed piece, or an example of the currently popular theatre of cruelty. These observations are, however, only suggestions and are not intended as criticism. *En un acto* continues to be a unique and invaluable tool for scholars of Latin American theatre and for teachers of intermediate Spanish, Hispanic literature, and theatre arts. The pieces are all short enough to be enacted in the classroom, as an aid to language learning or on the stage as an exercise in acting and performance. The editors are to be commended once again for their continuing effort to promote Latin American theatre and to make it more accessible to the North American audience.

Jacqueline Eyring Bixler  
Virginia Tech