

tradicional, y la obtención del volumen sin claroscuro que Picasso inaugura con *Les Femmes d'Alger*. Asimismo hubiera sido conveniente mostrar en la obra de Huidobro como en la de otros vanguardistas los equivalentes poéticos de principios pictóricos como el de la simultaneidad.

No coincidimos con la afirmación de que "El uso de los ideogramas importa una confesión de derrota." (p. 47) No se trata de aceptar que "los vocablos por sí mismos no pueden expresar algo", sino potenciarlos no sólo en la habitual dimensión del tiempo, sino en la nueva del espacio.

En el capítulo dedicado al creacionismo y ultraísmo, Caracciolo Trejo establece en forma apropiada la relación entre estos movimientos, y en gran medida lo arbitrario de la separación. También la importancia de Ramón Gómez de la Serna como precursor de las literaturas de vanguardia en lengua española.

Por último, en "Huidobro y el surrealismo", el crítico considera las diferencias entre las doctrinas de Breton y la interpretación que Huidobro hizo de ellas.

El capítulo final, en el que se analizan los últimos poemarios de Huidobro, se orienta más hacia un estudio temático, sin aludir a los rasgos vanguardistas muy evidentes en algunas poesías como "Canción de la muervida", o "Panorama encontrado o revelación del mundo", entre otras.

En síntesis, el libro de Caracciolo Trejo resulta muy útil en cuanto a llenar un vacío en la hasta ahora bastante limitada bibliografía sobre Huidobro.

La aproximación a las escuelas de vanguardia es correcta, y el libro aporta, con las correspondientes traducciones al español, fragmentos significativos de los principales manifiestos vanguardistas.

La relación entre la obra de Huidobro y los movimientos de vanguardia queda establecida con bastante certeza aunque la ilustración de la misma en la producción del chileno diste mucho de ser completa.

En conclusión, un libro de provechosa consulta, pero limitado, y que no responde a la amplitud del marco de investigación que el título presupone.

State University of New York at Buffalo

MIREYA CAMURATI

CUATRO ANTOLOGÍAS DE TEATRO HISPANOAMERICANO: LILIAN TSCHUDI. *Teatro argentino actual*, Buenos Aires: Fernando García Gambeiro, 1974. MATIAS MONTES HUIDOBRO. *Persona, vida y máscara en el teatro cubano*, Miami: Ediciones Universal, 1973. *Selected Latin American One-Act Plays*, editado y traducido por Francesca Colecchia y Julio Matas. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1973. *The Orgy: Modern One-Act Plays from Latin America*, editado y traducido por Gerardo Luzuriaga y Robert Rudder. Los Angeles: UCLA Latin American Center, Latin American Studies--25, 1974.

Los cuatro libros que aquí comentamos responden, de distintas maneras, al reciente reconocimiento del teatro hispanoamericano como disciplina merecedora de estudio serio y divulgación. Dos son de índole crítica: *Teatro argentino actual* por Lilian Tschudi y *Persona, vida y máscara en el teatro cubano* de Matías Montes Huidobro. Tienen en común estos dos volúmenes la investigación de un movimiento teatral nacional, pero parten de supuestos raigalmente opuestos: el de Montes Huidobro es libro total, apasionadamente valorativo, que se ahonda en la obra y en el proceso buscando su significado más profundo. El libro de Tschudi evita todo concepto de valoración, se mantiene fuera de la obra tratando de encasillarla en categorías a priori.

El libro de Montes Huidobro pretende analizar todo el proceso del teatro cubano desde la época del teatro bufo del siglo pasado. Llegando hasta las manifestaciones recientes del teatro castrista. La actitud del autor se basa en el rechazo de la neutralidad o la objetividad; no se propone un planteamiento racional o lógico, sino intuitivo. Se intuyen como bases del teatro cubano de todo momento ciertas actitudes y obsesiones: una actitud incestuosa familiar, el complejo de Martí, aceptación de la magia como parte cotidiana de la vida, el teatro dentro del teatro como técnica y como manera de ver la vida, la esquizofrenia como actitud nacional. . . A base de estas intuiciones de lo que son para él los elementos fundamentales del teatro y la vida del cubano, teje su interpretación. Reconoce el mismo autor que a veces produce problemas este tipo de planteamiento. Por ejemplo, sostiene que "El cubano es un actor cuyo personaje favorito se llama Martí, quién sabe si hasta un Martí que nunca ha existido." (121) Es decir, ve una especie de culto a la simulación, a la retórica convertida en sistema de vida, pero reconoce que tal

formulación es polémica, cuando menos.

Como salta a la vista, el enfoque del libro es rigurosamente freudiano. Como ejemplo, al señalar el fenómeno de la desintegración de la familia como tema fundamental de gran parte del teatro cubano, Montes Huidobro atribuye este enfoque a la naturaleza esencialmente incestuosa de la relación familiar cubana. Para él, toda la historia cultural cubana conduce a una familia incapaz de funcionar, con su retahíla de parricidios, castraciones e incestos, ya en plano metafórico, ya en plano literal. Le pasa igual con la patria; para Montes Huidobro, "Cuba es básicamente mujer y en la relación incestuosa con la patria hay una venganza en contra del padre opresivo, temible, autoritario." (78) Huelga decir que este tipo de especulaciones puede conducir a veces a intuiciones verdaderamente sorprendentes; puede ayudar a la comprensión del fenómeno de la insistencia en el teatro cubano moderno en la figura del notorio chulo Alejandro Yarini.

Pero el problema es que a través del libro esta metodología se aplica con rigor de mano de fierro. Todo se resuelve en complejos, en una rigidez que no deja ver otros puntos de vista ni otros tipos de interpretación. Son a veces intuiciones claves, pero al erigirse en sistema, impiden la percepción de otras intuiciones. Como resultado, no percibe Montes Huidobro las estructuras rituales de algunas obras de Triana o Arrufat, por ejemplo. Tiende a convertir en costumbrismo toda obra de resonancias sociales. Realmente, en el fondo, este libro es más bien político que otra cosa, en el mejor de los sentidos. Es la tentativa de llegar al meollo, a la savia de la patria para comprender cómo y por qué se perdió. ¿No está haciendo Montes Huidobro lo mismo que los dramaturgos a quienes tanto critica? ¿No están todos buscando la más profunda comprensión del trágico proceso político cubano?

Ahora bien, el libro de Montes Huidobro es también decididamente partidario, y aquí está el problema. Si está convencido de que todo se fue a pique, le resulta imposible admitir que algo se haya salvado. O sea, que los juicios de dramaturgos que optaron por quedarse en Cuba son hostiles en extremo: representan el lado negativo del terrible conflicto familiar que ve el autor en el fondo del ser cubano. Como resultado, un libro indudablemente útil y frecuentemente fascinante se debilita porque un acercamiento fértil se aplica de un modo demasiado riguroso y exclusivo.

Si el libro de Montes Huidobro es partidario y apasionado, el de Lilian Tschudi está hecho con toda deliberada frialdad. Busca aplicar al teatro argentino del período 1960-1972 las técnicas lingüísticas que tanto nos han ayudado a percibir nuevas capas de significado y forma en otras áreas de la creación estética. Se analizan las obras a base de tres niveles: el sintáctico (diálogo), el de la fábula, y el de la representación teatral (estilos de representación, imagen o palabra, focos de la comunicación). Curiosamente, este enfoque produce poco nuevo, mientras que lo valioso del libro lo mismo podría haberse descubierto empleando una metodología más tradicional. Así, por ejemplo, hablar de la boga de la recreación del sainete como "teatro sobre teatro", o la observación de que en el teatro argentino reciente se emplean formas ajenas para darles un significado local, o el carácter notablemente experimental de la época: todo esto nada tiene que ver con la metodología que pregona Tschudi (dedica dos capítulos a explicarla). Más, cuando su método produce algo, como el descubrimiento del eje patio/habitación en el teatro de Juan Carlos Ghiano, Tschudi no sigue la pista para llegar al descubrimiento de otras parejas estructurales. A veces el método parece aplicado desde afuera en vez de ser la columna dorsal que dé cuerpo al libro.

Por otra parte, algunos descubrimientos aquí nada tienen de nuevo, y otros necesitan cierta aclaración: si la obra de Cossa, Rozenmacher y otros es "teatro de reportaje", lo es en un sentido bastante especial. En el fondo, este libro es una tentativa de clasificación, y las categorías suelen ser demasiado rígidas y demasiado literales. Decir que "Un atributo describe y cierra un sustantivo; del mismo modo, las piezas dramáticas de este plano de intención trasuntan idéntico fin: describir un personaje, un acontecimiento o una situación en tanto argentinos" (37) parece una comprensión sumamente limitada de la naturaleza del teatro. A veces este literalismo conduce a descubrimientos o comentarios sorprendentes: es realmente chocante leer que "El origen de Adolfo corresponde, tal vez no por azar, al de Calandria de Leguizamón, pero también al de Osvaldo Dragún, combinación de interesante superposición, o ejemplo de introducción directa del autor a su obra." (61) Realmente, si la crítica va a conducir a este tipo de descubrimiento de la Luna, más vale no ejercitarla.

Este libro no alcanza el valor que debiera tener porque su autor aplica su método sin reconocer plenamente que el teatro no es exactamente lo mismo que una estructura exclusivamente verbal, con un exceso de celo y literalismo. Hay que añadir que resulta no muy sorprendente toparse con un Ernst Hemingway (54), pero sí con un Miguel de Asturias (39). Y un comentario final: el libro está escrito en un castellano realmente árido, a veces punto menos que impenetrable, no por el vocabulario crítico que maneja, sino por un estilo innecesariamente enrevesado e impreciso.

En los últimos años está creciendo el interés por el teatro hispanoamericano en Estados Unidos, y por fin comenzamos a contar con un cuerpo respetable de traducciones. Vienen a enriquecerlo *Selected Latin American One-Act Plays*, editado y traducido por Francesca Colecchia y Julio Matas y *The Orgy: Modern One-Act Plays from Latin America*, editado y traducido por Gerardo Luzuriaga y Robert Rudder. Las dos colecciones son de positivo interés: la de Colecchia y Matas es acaso más tradicional, en sentido de que han seleccionado obras por dramaturgos más conocidos: Villaurrutia, Dragún, Garro, Solórzano, Andrade Rivera, Montes Huidobro, Luisa Josefina Hernández, Chalbaud, Matas y Jorge Díaz. Así se ofrece una selección de algunas de las mejores obras en un acto escritas en Hispanoamérica en lo que va de siglo. Por otra parte, si algunas de las más recientes son algo estridentes y rechazan la forma, demuestran una de las más importantes corrientes del teatro actual.

La selección de Rudder y Luzuriaga es más sorprendente: al lado de dos obras de Benavente, dos de Dragún, una de Solórzano (felizmente, "La crucifixión", obra maestra no muy conocida) y otra de Díaz, tenemos dos de Marco Denevi, y aparecen con una obra José Martínez Queirolo, Alvaro Menén Desleal y Alberto Adellach. No se busca dar un panorama general sino sencillamente presentar obras de interés. A veces son derivaciones quizá obvias del teatro europeo o piezas de intención más literaria que dramática—Denevi, por ejemplo—pero ofrece la colección bastantes valores, incluso una introducción bien informada en cuanto a movimientos de última hora. En los dos libros las traducciones son buenas. Da la casualidad de que en los dos aparece "Historia del hombre que se convirtió en perro", de Dragún, y en las dos versiones se nota que la de Colecchia y Matas es más literaria, la de Luzuriaga y Rudder más viva, más cerca del idioma hablado. Pero las dos colecciones son de interés y tendrán importancia para cursos de literatura hispanoamericana en traducción.

Rutgers University

FRANK DAUSTER

JULIO ORTEGA, *Ceremonia y otros actos*. Lima: Libros de Postdate, 1974.

La mayoría de estas piezas - once en total - fueron publicadas en Teatro de Julio Ortega (1965) y han sido estudiadas por Robert J. Morris en *Latin American Theatre Review* (June 1, 1973). Son obras de vanguardia teatral, "esquemáticas" en su planteo de situaciones y en su empleo de actores-fichas. En general, Ortega aporta al teatro peruano las modalidades del teatro internacional de nuestros días, una gama de temas y procedimientos familiares al público de Jorge Díaz en Chile o Griselda Gámbaro en la Argentina.

Las dos piezas que parecen publicarse por primera vez en un libro son *Ceremonia* y *Mesa Pelada*. *Ceremonia* trata del cumpleaños del hijo Martín, y las preocupaciones, discusiones, incertidumbres asociadas con tan señora "ceremonia" en la vida de uno. Es una ceremonia a la que atribuimos una gran importancia: por un día uno se convierte en el centro del mundo (o, al menos, de su núcleo familiar). Partiendo de esta pequeña curiosidad de nuestra sociedad, la obra indaga la naturaleza efímera de la personalidad humana, la identidad de uno que es halagada y premiada con el motivo de su cumpleaños. Hablan los padres, los hermanos, los amigos en varios niveles de tiempo y contacto con Martín. En suma, es una obra de teatro que, como tantas otras "ceremonias" dramáticas, es un signo de nuestra existencia precaria.

*Mesa Pelada* es una obra política en el sentido que trata una circunstancia de índole documental. No sé si la muerte del guerrillero Luis de la Puente es o no un hecho histórico. Sin embargo, el drama la trata como si lo fuera. Es decir, como si su base inmediata fuera documentos/informes documentales, como lo es la base del teatro documental de Vicente Leñero. En realidad, no importa si la base es o no documental; lo que importa es la ilusión de que lo es. La obra se divide en un prólogo, cuatro "ensayos" y un epílogo. Hay cuatro actores que hablan, asumiendo diferentes identidades según exige el argumento; son, no cabe duda, "actores" en el sentido semiológico de la palabra, y no personajes con identidad y personalidad fijas. Los actores hablan en una forma que casi se asemeja al verso libre. Es más, el parlamento de cada uno siempre es breve y raras veces pasa de dos o tres renglones/versos.

Después del prólogo, que presenta el "hecho" de la emboscada, captura, tortura y muerte de De la Puente, los cuatro ensayos recrean cuatro perspectivas de los acontecimientos: 1) la versión de un soldado provinciano, a quien en realidad no le importa mucho qué sucede, siempre que pueda descansar un rato después con su cigarillo; 2) un viejo campesino, tío de un joven universitario comprometido con las actividades de guerrilla; el viejo es uno de los contactos de De la Puente y termina siendo obligado por los militares a conducirlos al campamento del guerrillero; 3) otro soldado provinciano, "Un hombre del pueblo/ Un licenciado del ejército", que trata de olvidar, de enterrar en su subconciencia los acontecimientos de los en que fue obligado a tomar parte, "Un hombre que no disparará más/ contra los suyos: -- es, en fin, un hombre concientizado por lo que vio, pero asimismo un hombre que no ve ninguna salida para lo que siente; 4) otro soldado, hijo bien de una familia pudiente, también obligado a la fuerza a tomar parte en la operación de persecución y enfrentado, por la primera vez en su frívola vida despreocupada, con la realidad sombría de su país. El epílogo, como es de esperar, abre la posibilidad, primero, de la multiplicación de estos ensayos, y, segundo, de la permanencia de la experiencia y el sentido que representan.

Los cuatro ensayos, a diferencia del procedimiento que asociamos con *Rashomon*, donde las múltiples perspectivas se contradicen con el fin de subrayar cómo la realidad es inabisa y no conocible, *Mesa Pelada* se vale de los diferentes puntos de vista para sugerir el impacto que puede - y que debe - tener en la experiencia de cada uno el haber tenido que ver con tal operación "patriótica":