

Inversiones, niveles y participación en *Absurdos en soledad* de Myrna Casas

Luz María Umpierre

Myrna Casas pertenece a la generación que los críticos han llamado del sesenta en la literatura puertorriqueña. Dentro de su generación literaria, Casas se destaca no sólo por su labor creadora, sino por ser directora y productora de obras teatrales. Sin embargo, quizás sea Luis Rafael Sánchez el dramaturgo de esa generación que más atención ha llamado a los críticos. Estos se han ocupado también de la obra de Gerard Paul Marín relegando al olvido la producción de Casas. Fuera del obstáculo inicial de ser mujer en medio de una historia de la literatura puertorriqueña orientada hacia el hombre, sus obras han sido juzgadas únicamente bajo los cánones del teatro del absurdo y el existencialismo.¹

El estudio cuidadoso de la obra de Myrna Casas a la luz de la crítica feminista radical² y la semiología³ sitúa su producción en una posición de vanguardia en el género teatral de su país. Una obra suya, *Absurdos en soledad* (1963), ejemplifica el tratamiento radical que la escritora utiliza en la elaboración y exposición de signos. En esta obra en particular, se cuestiona inicialmente el signo "mujer" y las connotaciones que han sido ligadas a él a través de los años, para luego acercarse a otros signos y ver cómo éstos se relacionan con el mismo.⁴

A través del análisis de *Absurdos* . . . nos proponemos señalar que mediante el uso de dos niveles de comunicación en la obra y la inversión del orden normal que se tiene en la percepción de trazas y signos, Casas lleva al espectador y/o lector a cuestionar signos tradicionales dentro del teatro y la sociedad puertorriqueña partiendo de una aproximación no tradicional.

Es el signo "mujer" la "fábula compleja" en *Absurdos* . . . que Tomaszewskij menciona como eje al cual recurre la estructura dramática con frecuencia.⁵ Para que ese eje se vea lleno de acción, es necesaria la introducción de uno o varios hilos—diferentes tramas paralelas. Estas sirven para ilustrar, contrastar o integrarse a la fábula principal.⁶ La división básica que existe en este drama (seis secciones llamadas "absurdos" precedidas individualmente por secciones correspondientes en número llamadas "soledad-

des'') que tiene como objetivo primordial cuestionar el significante "mujer" en las soledades e ilustrar, contraponer o integrar otros signos en su relación con éste en los absurdos, ejemplifica lo anterior.

Todas las soledades tienen como personajes únicos a una niña y una actriz—trazas distintas del signo mujer.⁷ Todos los absurdos tienen como personajes a objetos inanimados que usualmente forman parte del escenario o mobiliario de una obra teatral, o a personajes innominados. La pieza crea un entrelace de soledades y absurdos que hace que el espectador y/o lector se percate de la existencia de dos niveles de significado—el primero que cuestiona signos teatrales, y el segundo que cuestiona signos a nivel de la sociedad en que surgen.⁸ Con ello se efectúa lo que Segre menciona al indicar que el escenario es tanto espacio real como simbólico.⁹ Estos niveles surgen de la presentación de las trazas separadas de sus correspondientes signos. El espectador y/o lector se ve precisado entonces a reajustar su perspectiva en relación al significante omitido. Ello le lleva a una revisión de valores y supone una manera distinta de llegar a la crítica social ya que el espectador y/o lector no se enfrenta directamente con ella.¹⁰

Para explicar con mayor precisión el polisistema que hemos venido señalando como existente en esta obra, nos proponemos analizar cada soledad y absurdo individualmente. Ello nos llevará a emitir juicios en conjunto luego de finalizado nuestro análisis de los fragmentos.

PRIMERA SOLEDAD

Como hemos señalado, las soledades examinan el signo mujer mediante la interacción en escena de dos trazas—actriz, en vez del nombre propio de un personaje, y niña, en vez de la palabra mujer o un nombre propio femenino. Esta sección ya señala la división que habrá de existir en las perspectivas de estos personajes. La actriz defenderá la realidad que circunda a ambas como perteneciente al teatro. La niña insiste en que lo que las rodea forma parte del mundo extra-teatral. La confrontación es observable en el siguiente diálogo,

NIÑA—¿Qué teatro?

ACTRIZ—A éste.

NIÑA (ASUSTADA)—Esto no es un teatro.

ACTRIZ—No llores, que te oye la gente.

NIÑA (ATERRADA)—¿Qué gente?

ACTRIZ—Esos que están ahí. (Señala al público)¹¹

Los niveles teatro y sociedad aparecen también señalados ya mediante las posturas de los dos personajes.

De importancia en esta soledad es el hecho de que cuando la actriz decide subir al escenario para demostrarle a la niña que están en una sala teatral y no en un parque, una persiana (objeto que aparecerá empleado como personaje en la obra) le impide la entrada. La persiana ciertamente que alude al teatro, pero el observador y/o lector infiere en un segundo nivel la entrada al gran escenario de la sociedad puertorriqueña. La actriz se ve imposibilitada de entrar al mundo del que surge—el teatro—y ello la lleva a tener que desempeñarse fuera del escenario en su interacción con la niña. El hecho de que sea una persiana quien le impida la entrada es de importancia ya que,

como veremos en el primer absurdo, éstas se interponen con el fin de separar antes que siempre han estado ligados para obligarlos a observar y explorarse. La persiana en esta soledad no percibe la presencia de la niña: "Oiga," le dice a la actriz, "ahí no hay ninguna niña . . ." (p. 14) Ciertamente que allí no hay ninguna niña sino una mujer como observaremos al final de la obra.

Esta soledad, en resumen, sienta las bases del conflicto de visiones—teatro y sociedad, actriz y niña—y señala mediante la expulsión de la actriz del escenario el comienzo de la indagación referente al signo "mujer."

PRIMER ABSURDO: "A PERSIANA ABIERTA"

Los absurdos, según venimos señalando, contrastan o ilustran lo tratado en las soledades. En ellos, el lector y/o observador infiere que el signo "hombre" desempeña un papel de importancia aunque no aparezca indicado de esa forma.

En este absurdo, aparecen como personajes cinco persianas, un hombre y una mujer. Es ésta la única ocasión en la cual aparecerán los signos hombre y mujer en vez de trazas de ellos. Desde el comienzo de la escena, notamos que el tema del amor ha de tener importancia en el mismo, cosa observable en las palabras de la mujer:

MUJER—Esta es la historia de un amor cualquiera. (p. 17)

El planteamiento del tema en el absurdo parece seguir, al principio, características tradicionales, tanto para el teatro como para la sociedad, ya que señala la asociación felicidad/amor vista en la unión hombre/mujer. La mujer desea asumir la responsabilidad por la felicidad del hombre:

MUJER—Te enseñaré a ser feliz. (p. 26)

El diálogo entre las persianas, sin embargo, señala desde el principio que lo observado y/o leído tiene un significado más profundo:

PRIMERA (PERSIANA)—Está aquí para ver. Por éso se llama persiana.

ULTIMA—Pero, yo quiero oír también.

TERCERA—Eso es mucho pedir.

CUARTA—Demasiado.

QUINTA—Con ver basta y luego repetir lo que se ha visto.

CUARTA—*Y lo que no se ha visto.*

TERCERA—Precisamente. (p. 18)¹²

Es a ese nivel de lo 'no visto' que el lector y/o espectador llega con su participación.

Las persianas entienden que su labor radica en hacer que la mujer cuestione la felicidad/amor y que para ello deben separar lo que siempre ha sido designado para estar unido—el hombre y la mujer.

ULTIMA—Por fin he podido oír. (Con alegría) ¿Quién es feliz?

PRIMERA—El.

ULTIMA—¿Y ella?

PRIMERA—¿Es feliz?

PRIMERA—*Eso dice.*

ULTIMA—No podemos permitirlo.

PRIMERA—Shh.

ULTIMA—*Pero, para eso hemos venido.* (p. 25)¹³

Al interrumpir la conversación cercana entre hombre y mujer intreponiéndose, las persianas hacen que la postura de la mujer cambie. Al hombre decir ahora “Recuerdo un parque . . .” (p. 30), es ella quien dirá “Sin árboles, ni hombres, sin raíces, sin risas” (p. 30) La inversión de perspectivas tiene como propósito llegar a lo que las persianas infieren de las palabras de la mujer: “Ha dicho sin amor” (p. 30).

La separación ha llevado a que la mujer rechace la postura aceptada anteriormente. Las constantes menciones al comienzo del absurdo por ella y el hombre a un parque, con árboles, donde encontrar el amor, son ahora interpretadas como referencias al paraíso terrenal (cosa que se verá con mayor precisión en otros absurdos). Cuando la mujer le dice al hombre “Si quieres te canto una canción” (p. 29) como manera de que él llegue al conocimiento del amor que ella posee, el hombre se niega alegando que “Pueden oírte. Además, yo no podría escucharte. No puedo. Es demasiado tarde” (p. 29). La referencia se entiende de la siguiente forma. El hombre (Adán), una vez escuchó a la mujer (Eva), hablarle de amor en el parque (el paraíso), bajo un árbol (de la sabiduría).

Tomando en cuenta lo anterior, el cambio de perspectiva en la mujer, provocado por las persianas, supone el rechazo de esa versión de la historia bíblica a la vez que la ruptura del mito amor/unión hombre-mujer. Este absurdo ya indica el hecho de que la mujer debe quedarse en soledad para comprender su historia y asumir una postura distinta a la que tradicionalmente ha sido obligada a asumir.

SEGUNDA SOLEDAD

Aquí encontramos a la niña haciendo muñecas de papel. En un primer nivel, las muñecas se asocian con el papel de la mujer en el teatro como muñeca de guión. Además, la labor de la niña puede ser ligada a la de la dramaturga. El observador y/o lector infiere además un segundo nivel de significado en el cual se percata de la visión social de la mujer como juguete (muñeca) y procreadora (la labor de la niña). El diálogo gira en torno a lo visto en la primera soledad—el conflicto teatro, sociedad. Al final de la escena, la niña le pide a la actriz que juegue con ella y le da unas muñecas,

NIÑA—Siéntate. Quiero jugar.

ACTRIZ—Ahora no . . . ahorita . . . después que lo encuentre.

(Se va y deja las muñecas)

NIÑA—No te vayas. (La sigue con las muñecas) Te olvidaste las muñecas (triste). No las quiso. (p. 35)

El hecho de que la actriz no acepte las muñecas indica en un nivel la negación de su propia existencia dentro del teatro ya que como actriz es una muñeca de papel, de manuscrito, de guión. En otro nivel, el rechazo indica la negación de las perspectivas actriz/niña según vistas en la primera soledad. Es la niña quien hace muñecas de papel, cosa que señala hacia la realidad teatral,

mientras que la actriz es quien rechaza esa visión teatral al negarse a sí misma olvidando las muñecas. Notamos entonces, debido a ello, cómo los mundos de ambas se van entretrejiendo, cosa que tendrá una importancia significativa hacia finales de la obra.

SEGUNDO ABSURDO: "NADIE LE CANTA AL NIÑO"

El absurdo se inicia con la figura de "la Abuela" cantando una canción en la que iguala al amor con ". . . un árbol con un pajarillo a cuestas cantando muerte sin parques . . . sin parques . . ." (p. 29). La Abuela representa otra de las posiciones asociadas a la mujer—la de transmisora de la tradición oral de la familia. La canción de la Abuela, semejante a las palabras del primer absurdo, no es del agrado de "Él," un hombre joven. El hecho de cantar aquí una canción cuya letra es bastante semejante a lo visto en el primer absurdo, indica un acto de rebelión de la Abuela. Por ello, el hombre no puede escuchar la historia cantada.

La Abuela muere cuando "Ella," una mujer joven, cuenta su historia. La labor de la Abuela ha sido heredada por ésta. Es interesante notar que la historia que narra Ella es una analepsis que se convierte en prolepsis.¹⁴ El tiempo en la escena no es diacrónico y ello, unido a lo dicho anteriormente, hace que el observador y/o lector llegue a un segundo nivel en donde infiere que las posturas del hombre y la mujer son las mismas ayer y hoy y que continuarán siéndolo a menos que algo ocurra. El cuarto personaje del absurdo es "El de verde." Es reconocible al eterno casanova o don Juan en el nombre de éste. Existe un entrecruce de edades o generaciones en esta escena que apoya lo dicho en cuanto a las posturas de ambos sexos a través de los tiempos. Cuando la Abuela muere, Ella continúa; cuando El sale entra El de verde, cosa que señala hacia la división mujer vieja/hombre joven; mujer joven/hombre viejo. Al final del absurdo, quedan el pasado (El de verde) y el presente (Ella) en el escenario. El de verde teme que Ella reciba el contagio o la rebeldía de la Abuela:

EL DE VERDE—No debe quedarse aquí con ella.

ELLA—¿Por qué no?

EL DE VERDE—Puede ser contagioso.

ELLA—No me importa. Esperaré.

EL DE VERDE—Bueno, será su entierro.

Al final de la escena, ella se queda sola y las acotaciones indican que "llega al círculo de luz y mira hacia arriba y hacia afuera . . ." (p. 50). Nuevamente, el énfasis cae en que la mujer debe quedarse en soledad ya que desde ella podrá verse a sí misma y observar bajo una nueva luz lo que le rodea.

TERCERA SOLEDAD

En esta soledad la niña llama a las muñecas que ha estado haciendo "de sangre y hueso." La actriz intenta corregirla indicándole que el refrán popular es "de carne y hueso." La insistencia de la niña en lo primero lleva lo dicho a un segundo nivel en donde la mujer es utilizada como objeto (muñeca) para la propagación de la sangre, y desde el comienzo de la historia fue

señalada como dependencia del hombre—hecha del hueso o la costilla de Adán. La omisión de la palabra “carne” lleva al observador y/o lector a inferir un significado mayor—el placer de la carne no es asociable tradicionalmente con la mujer, pero el dolor de la sangre es patrimonio femenino.

Esta soledad es el *clímax* de estas escenas ya que la actriz acepta la percepción de las muñecas brindada por la niña. En adición, decide abandonar, momentáneamente, la búsqueda del teatro y explorar la postura señalada por la niña.

La percepción que el lector y/o observador tiene al final de esta soledad sobre la mujer ha sido lograda mediante el diálogo sobre muñecas entre la niña—una muñeca de sangre y hueso—y la actriz—una muñeca de papel.

TERCER ABSURDO—“CUATRO HOMBRES Y UNA PALABRA”

En este absurdo encontramos como personajes a cuatro hombres de épocas distintas, cosa que conocemos por el vestuario, que no tienen nombres propios sino números. El conflicto de los personajes se encuentra en que uno de ellos desea una palabra:

PRIMERO—Por favor, permaneceré callado. Pero que alguien diga algo. Tan sólo una palabra. Prometo quedarme callado después. Tan sólo quiero una palabra, Tan sólo una palabra. Por favor . . . prometo quedarme . . . permaneceré quieto . . . después . . . ¡Una Palabra!
(p. 59)

Es evidente que la palabra que busca es *paz* ya que, como dice el tercero, “Estamos en tiempo de guerra” (p. 59). Mediante el diálogo entre estos cuatro hombres, se construye la historia de la humanidad indicando que aunque el hombre habla de amor, fraternidad, y, supuestamente, desea recibir la *Palabra*, ha construido su historia a base de la guerra y la incomunicación. La importancia de este absurdo es que mediante la diatriba de primero, segundo, tercero y cuarto, el espectador y/o lector adquiere en un segundo nivel una nueva visión de la historia de la humanidad dirigida hasta ahora por el hombre. La mujer no participa de la historia, cosa que vemos claramente por la ausencia de personajes femeninos en la escena. Sin sermones ideológicos ni personajes históricos reconocibles, la obra presenta el diálogo de cuatro trazas del signo “hombre” para llevar al observador y/o lector a percatarse de que éste dice que busca la paz y el entendimiento común cuando en realidad lo que siempre desea y crea es la guerra y la incomunicación.

SOLEDAD CUARTA

En esta soledad, la niña procede a indicarle a la actriz que ella tiene muchos papás y que su madre los deshecha cuando llegan a viejos. La actriz responde:

ACTRIZ—Pero Nena, ¿Cómo puede deshacerse tu mamá de sus esposos así . . . ?

a lo que la niña aclara,

NIÑA—No son sus esposos, son mis papás (p. 63).

La distinción entre padres y esposos es de importancia ya que describe dos papeles distintos—amante y procreador. La misma adquiere una importancia mayor mediante la inversión de los hechos a que Casas nos tiene acostumbrados en la obra.

Por oposición asociamos estos roles con los que corresponden a la mujer: santa madre y puta amante. La disparidad connotativa es enorme ya que la sociedad acepta que el hombre sea esposo, padre o ambos (léase promíscuo y marido), mientras que exige de la mujer que sea madre.

El hecho de que la madre de la niña se deshaga con facilidad de los hombres señala por inversión lo que ocurre en la sociedad—es al hombre a quien se le permite tratar a la mujer como objeto desechable. La presentación de lo opuesto lleva al lector y/o observador a reconstruir el orden social. Al hacerlo, llega a percatarse mejor de lo representado que si el problema hubiese sido expuesto directamente.

CUARTO ABSURDO—“A QUIEN A BUEN”

Este se encuentra construido alrededor de la imagen de un árbol como símbolo fálico. El árbol, además, supone el árbol de la sabiduría bíblico. Los personajes, “El pequeño” y “El grande,” y el uso de los términos “subir” y “bajar” representan la sexualidad que siempre se ha connotado pero no denotado del pasaje bíblico sobre la caída de Adán y Eva. El personaje llamado “El del árbol,” expulsa a El pequeño y a El grande ya que pretenden ocupar un lugar o tener una rama del árbol. Nuevamente, el observador y/o lector se ve precisado a cuestionar por inversión el incidente bíblico en el cual la culpa cayera sobre Eva. La expulsión de los hombres varía esa versión de los hechos y podríamos decir que señala a la Biblia como documento propenso a la narratividad y la ficción.

QUINTA SOLEDAD

Esta soledad se reduce a la acción. La actriz sube al escenario y la niña grita “No.” La actriz atraviesa la cortina y la niña murmura un “Ay” doloroso. Esta acción puede interpretarse en dos niveles. Primeramente, la subida al escenario significa la reanudación de la lucha de la actriz por ser aceptada en el lugar al que pertenece. En otro nivel, la entrada simboliza el fin del dominio del mundo de la niña y sus percepciones. La entrada y el “Ay” doloroso también simbolizan la pérdida de la virginidad y el señalamiento del papel de mujer/madre a la niña, cosa que la obra ha evitado hasta ahora. Si aceptamos esto último, entonces podemos concluir que la niña no existe ya que se ha convertido en mujer. La transformación de la actriz y la niña en un sólo ente—la mujer—ha resultado en esta soledad.

QUINTO ABSURDO—“OH, CUANDO EL SOL . . .”

Habiendo traído a escena la historia bíblica con su “El del arbol” todopoderoso, la historia de la humanidad mediante la supuesta búsqueda de la paz cuando la realidad es la guerra, la historia oral transmitida por la Abuela, la historia del amor como algo existente tan sólo en la unión mujer-

hombre, la obra pasa a cuestionar la ideología política. El quinto absurdo aparece representado mediante las figuras opuestas de tres izquierdas, tres derechas, la actriz y El. Si observamos que existía en el absurdo cuarto un El del árbol todopoderoso, aquí encontramos un El político. Si el propósito de esta obra es cuestionar signos mediante la presentación de trazas, la naturaleza emblemática de la ideología política es rico caudal del cual extraer connotaciones.

Este absurdo cuestiona en un nivel el teatro como institución limitante—sus izquierdas, derechas, salidas, entradas, al traer al terreno medio (el escenario) el problema. En el segundo nivel las mismas trazas sirven para cuestionar los partidos emblemáticos de la izquierda, derecha y el centro. Este segundo plano queda, nuevamente, a nivel del observador y/o lector. “El” en este absurdo sugerimos que puede ser el director de teatro en un nivel y en otro el líder carismático del partido del centro en Puerto Rico—Luis Muñoz Marín—y el Partido Popular Democrático, que aparece siempre con un emblema rojo y blanco,

(El aparece. Trae una sombrilla roja con lunares blancos.)

Primera izquierda—Y podría preguntarle ¿cuál es el color de su sombrilla?

EL—Es roja con lunares blancos . . . ¿Qué pasa? Bueno, es una sombrilla roja . . . (p. 93)

Es importante notar en este absurdo también que la actriz intenta entrar en escena y es expulsada por la segunda izquierda:

“Usted está de más. Haga el favor de salir inmediatamente” (p.89).

En un nivel, se le niega la entrada a la mujer al escenario teatral al que pertenece por ocupación. Pero en otro nivel, se le niega la participación en la lucha política que ocurre en el escenario convertido en patria. Todas las posturas políticas en Puerto Rico aparecen representadas en escena. La expulsión de la actriz en el nivel teatral indica la poca importancia que se le otorga a ésta en el género. La acción de negarle a la actriz la participación en la escena política supone el rechazo de la mujer por parte de todas las posturas ideológicas.

El absurdo termina con la destrucción de “El” por todos los otros. En ambos niveles, desaparece entonces la figura que ejercía el poder absoluto—sea el director o el líder político. Esta destrucción lleva entonces a un enfrentamiento más claro entre izquierdas y derechas—el teatro con lo teatral, el político con lo político—al desaparecer la muralla de contención que el centro representaba. Nótese, sin embargo, que la mujer ha sido excluida de toda lucha y rechazada por las dos posturas.

SIXTA SOLEDAD

Nuevamente, el diálogo gira en torno a las muñecas. La actriz confirma que fue expulsada del escenario. La niña le explica que en el escenario no la aceptaron porque:

NIÑA—Ahí no quieren nunca a nadie, a menos que no seas de carne y hueso. (p. 99)

Regresamos a la aseveración de que para poder adentrarse en el mundo de los hombres, la mujer tiene que poseer *sus* características o condiciones; una de ellas siendo la de ser muñeca de carne y hueso. La niña ahora le indica a la actriz que ella (la actriz) es de lluvia y papel (p. 100). Entendemos por ello que la actriz es una muñeca de papel, en un guión, dedicada a derramar lágrimas. La niña decide, entonces, llevar a la actriz al lugar en donde ella cree que corresponde—a su casa de muñecas, lugar que no es sino el escenario. La asociación casa de muñecas y teatro queda establecida. El ser ficticio que es la actriz pertenece a aquel lugar. La niña, entonces, desaparece de la escena. Aunque la asignación de la actriz a la casa de muñecas podría tener connotaciones negativas, al final de la obra veremos el propósito que ello ha tenido. No se nos escapa el hecho de que *Casa de muñecas* es el título de una obra de Ibsen en la cual Nora, el personaje femenino central, para no seguir siendo tratada como a una niña, escapa de su casa/escenario. Sobre ésto hablaremos en nuestras conclusiones.

SIXTO ABSURDO—¿EL ENTIERRO DE QUIÉN? (¿ÚLTIMO ABSURDO?)

Este absurdo es de gran importancia ya que en el vemos la técnica utilizada por Casas en la obra *laying bare*.¹⁵ Dos personajes: “Este” y “El de la bufanda,” conversan sobre el hecho de que Este debe presentarse ante el público y decir una palabra obscena. Sin embargo, se salva de pronunciarla pidiéndole al público que la imagine. La relación con esta obra de Casas es clara. A través de ella, hemos venido observando una postura que niega signos reconocibles: la Biblia, Dios, los partidos políticos, y sólo se han utilizado trazas en el escenario para que el espectador y/o lector extraiga la obra de lo puramente ideológico temático o incidental y de lo económico-social dejando que ese nivel interpretativo quede en la mente del que observa o lee.

Tres “nenas” aparecen como personajes en este absurdo. sin embargo, se manifiestan como desarrollo invertido de la mujer. En vez de ser niñas en vías a ser mujeres, son mujeres en vías a ser niñas. Vale notar que en Puerto Rico el hombre tiende a llamar a su amada, mujer o novia, “nena” en lo que se ha tomado como muestra de cariño. Sin embargo ello indica que cuando la mujer llega al momento de ser adulta, se ve a-signa-da por el marido o el padre a ser “nena” lo que indica una regresión en su crecimiento.

Cuando aparecen en la escena Este, El de la bufanda y las nenas sólo lo hacen para anunciar que su labor ha concluído. De hecho, tradicionalmente todo ha terminando ya que las mujeres—niña y actriz—son nenas. La obra cumpliría con las normas del teatro del absurdo al terminar en el absurdo. Pero la actriz, que había entrado en escena al finalizar el absurdo, se queda sola y comienza a narrar la historia de una niña que, en realidad, es su historia. Actriz y niña se unen en la mujer que narra. La mujer se ha encontrado a sí misma, ha sobrepasado los absurdos—las visiones del hombre y la coexistencia—y se encuentra en soledad. Cuando la niña llevó a la actriz al escenario/casa de muñecas, ello hizo que dos mundos y posturas se unieran:

actriz y niña que ahora son la mujer que narra, y teatro y hogar que son la soledad. El título *Absurdos en soledad* pasa a entenderse como referencia a la transformación de ese proceso—de convertir los absurdos en soledad. La historia que la actriz relata en escena hace que la obra concluya de forma inteligible y, por ello, es una negación del teatro del absurdo y de la salida o huída de la mujer del escenario hogar como solución final a su búsqueda de identidad, según era el caso de la obra de Ibsen. En el plano extra-teatral se niega la convivencia con el hombre (matrimonio, unión) como única solución para la mujer.

Nos parece claro el rechazo que la obra presenta al teatro del absurdo—la obra no termina en el absurdo, en lo incomprensible, como tampoco termina en una sección llamada absurdo. Por otra parte, supone una postura feminista radical ya que insiste en la exploración del signo “mujer” y termina indicando la ruptura completa de la convivencia con el hombre como solución para ella. Sugerimos que la obra pertenece al teatro épico ya que convierte al observador y/o lector en partícipe, mediante los argumentos empuja las sensaciones a nivel de percepciones y se ve el mundo distanciado como proceso, siendo por ello el modelo ideal para el teatro hispanoamericano de denuncia social. La denuncia que la obra ha presentado es clara—las connotaciones del signo “mujer” en el teatro y en la sociedad.

Esta obra es, en conclusión, una “revisión” del teatro del absurdo y de la postura de Ibsen presentada en *Casa de muñecas*. Al contrario de esta última, la mujer no se marcha del escenario/casa sino que sube a él y desde la soledad comienza a narrar y crear su historia. Por otra parte, es una obra de crítica social ya que lleva a una re-definición de la mujer en la sociedad.

La complejidad de la obra aquí discutida ciertamente que llama a una revalorización de la obra de la puertorriqueña. Si susodicha revalorización se une a una historia de la literatura puertorriqueña que incluya y estudie a la mujer escritora isleña, veremos como surgen otras escritoras marginadas u olvidadas por la crítica. Myrna Casas nada tiene que envidiar y sí mucho que enseñar sobre creatividad literaria a los escritores de su patria.

Rutgers University

Notas

La autora desea agradecer el apoyo del National Research Council en este proyecto tanto como la ayuda de Andrew Debicki (U. of Kansas), Muriel Jeanne Finlayson Schueler (U. of Syracuse) y Aida M. Beupied (Yale U.).

1. Ver en Josefina Rivera de Alvarez, *Diccionario de la literatura puertorriqueña*, Tomo 1 (San Juan: Instituto de Cultura, 1970) las secciones pp. 253-260, 485, 527-531. Manrique Cabrera, autor de una de las más divulgadas historias de la literatura puertorriqueña, excluye a Casas (Río Piedras: Cultural, 1971), así como Cesáreo Rosa Nieves y Esther Melón en *Biografías puertorriqueñas* (Connecticut: Troutman Press, 1970).

2. Esta definición toma como base la expuesta por Adrienne Rich en “When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision,” y cito: “A radical critique of literature, feminist in its impulse, would take the work first of all as a clue to how we live, how we have been living, how we have been led to imagine ourselves, how our language has trapped as well as liberated us, how the very act of naming has been till now a male prerogative and how we can begin to see and name—and therefore live-afresh.” Adrienne Rich, *On Lies, Secrets and Silence* (New York: Norton and Company, 1979), p. 35. Un resumen valioso de la crítica feminista hasta el presente lo ofrece Gabriela Mora en *Theory and Practice of Feminist Literary Criticism* (Michigan: Bilingual Press, 1982).

3. Para una introducción en castellano a la semiología, ver Jeanne Martinet, *Claves para la semiología* (Madrid: Gredos, 1973). También *Semiología del teatro*, Selección de José Díez Borque y Luciano García Lozano (Barcelona: Planeta, 1975).

4. El género teatral es el medio perfecto para el cuestionamiento de signos dada su naturaleza heterogénea. En cuanto a la complejidad que ofrece el género para ello, Shoshana Avigal y Shlomith Rimmon-Kennan mencionan en su artículo "What do Brook's Bricks Mean?" (*Poetics Today*, Vol. 2, No. 3, Spring, 1981, p. 12) que el teatro se caracteriza por 1) la multiplicidad de códigos o sistemas semióticos y 2) por la multiplicidad de niveles de comunicación envueltos en el proceso de transmitir mensajes. Añaden ellos que el proceso de significación puede describirse como un polisistema.

5. Tomashevskij en Cesare Segre, "Narratology and the Theatre," *Poetics Today*, Vol. 2, No. 3 (Spring, 1981), 101.

6. El comentario de Tomashevskij es ampliado por Cesare Segre en "Narratology . . .," p. 101.

7. Lo que llamamos "traza" en nuestro estudio puede recibir el nombre de "indicio." Ver en Martinet, pp. 56-108.

8. Sobre estos niveles, en el teatro ver "Space and Reference in Drama," por Michael Issacharoff, *Poetics Today*, Vol. 12, No. 3 (1981), y "El signo en el teatro . . ." Tadeusz Kowsan en *El teatro y su crisis actual*, Ed. Teodoro Adorno, Tadeusz Kowsan et al (Caracas: Monte Avila, 1969), p. 30.

9. Segre, p. 99.

10. El cambio ocurre en el "horizonte de expectativas" del lector y/o observador; ver Jauss, "Literary History as a Challenge to Literary Theory," *New Literary History*, 2 (1970), 7-37.

11. Myrna Casas, *Absurdos en soledad* (San Juan: Cordillera, 1964), p. 12. En lo sucesivo el número de la página en que aparezca la cita estará en el cuerpo de nuestro estudio.

12. El énfasis es mío.

13. El énfasis es mío.

14. Los términos "analepsis" y "prolepsis" están tomados de Gerard Genette, *Narrative Discourse* (Ithaca: Cornell University Press, 1972).

15. Laying bare—its use without the motivation which traditionally accompanies it is an indication of the literariness of the literary work, something not unlike the play within a play, that is, a dramatic work in which the spectacle is presented as an element of the story . . . Boris Tomashevskij, "Thematics," *Russian Formalist Criticism*, Lemon and Reis, translators (Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1965), p. 84.