

Book Reviews

Morfi, Angelina. *Historia crítica de un siglo de teatro puertorriqueño*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1980. 569 pp.

Durante los últimos cinco años ha surgido interés en la publicación de nuevas historias y guías bibliográficas de la literatura puertorriqueña. Muestra de ello son la *Bibliografía de teatro puertorriqueño* de Nilda González así como la recién aparecida obra de Josefina Rivera de Alvarez, *Literatura puertorriqueña—su proceso en el tiempo*. A estas publicaciones se añade la obra de Angelina Morfi.

Historia crítica de un siglo de teatro puertorriqueño es la disertación doctoral de esta conocida figura del teatro en Puerto Rico, cosa que queda señalada en el "Agradecimiento." La obra consta de ocho capítulos. En el primero de ellos, Morfi resume no la presencia sino la ausencia "significativa" de obras teatrales en los siglos XVI, XVII y XVIII en la isla. En el segundo capítulo se intenta señalar el ámbito cultural del cual habrá de nacer la actividad teatral en el siglo XIX. El planteamiento cronológico del libro—el "siglo" de teatro puertorriqueño—comienza a desenvolverse en los capítulos tercero y cuarto en los que Morfi trata a Alejandro Tapia y Salvador Brau como las figuras iniciales de importancia en el género, y el costumbrismo como la temática inicial del teatro isleño.

Es interesante que Morfi señale la existencia de obras costumbristas que traten el tema del prejuicio racial contra el negro al hablar de los comienzos del teatro. Sus ejemplos de obras que tratan esa temática en el siglo XIX surgen de las obras de Rafael Escalona y Eleuterio Derkes. Este tema va a adquirir mayor resonancia en el siglo XX y la obra de José Luis González, *El país de cuatro pisos*, nos señala la importancia de trazar esa temática dentro de la literatura puertorriqueña ya que en ella se encuentra la base principal de la cultura puertorriqueña.

El capítulo cinco es un aparte en el que trata la influencia de Echegaray en el teatro en la isla, las aportaciones hechas al teatro infantil y las obras de tres mujeres escritoras en el siglo XIX. En el fragmento dedicado a las obras de María Bibiana Benítez, Carmen Hernández Araujo y Carmen Bozello y Guzmán, Morfi juzga el drama de la primera—*La cruz del morro*—en base a los postulados románticos y el uso del octosílabo en la métrica, encontrando la obra fallida en esos aspectos. Sin embargo, entendemos que es precisamente en base al rechazo de la métrica tradicional para la épica y el trato inconcluso de lo amoroso en la obra que ésta debe ser re-leída y evaluada en nuestro siglo.

Los capítulos sexto, séptimo y octavo se ocupan ya del siglo XX. En ellos, Morfi categoriza distintas tendencias temáticas dentro del teatro y en ellas divide las obras de los escritores tratados. Así nos señala la presencia de las tendencias política, proletaria, burguesa, evocativa, histórica, espiritista y experimental en el teatro anterior a 1940. Morfi ve en la generación que surge después de 1940 (Belaval, Rechani, Laguerre, Rosa Nieves) valiosas aportaciones al género pero a las figuras de Arriví y Marqués como la cumbre de la gestación dramática isleña.

Lo que resalta de la lectura del libro es la evolución lineal de ese teatro y la catalogación temática de tendencias dentro del mismo. La cronología de figuras literarias es de importancia ya que muchas de ellas son virtualmente desconocidas en el ámbito literario puertorriqueño, sobre todo las del siglo XIX. La vasta mayoría de sus comentarios de literatura comparada son muy generales y siguen el postulado mayor de agrupar obras en cuanto a características temáticas. En adición no existe un criterio evaluativo innovador al enjuiciar las obras. Por ejemplo, al estudiar *La botijuela* de Ramón Emeterio Betances, Morfi nos indica los orígenes de esa obra en la *Aulularia* de Plauto. Procede entonces a compararla con *El avaro* de Molière con el fin de indicar como postulado último cómo la obra se puertorriqueñiza en manos de Betances, ya que "Busca una realidad antes de Cristo, pero hay unos nombres familiares, unas palabras, unas situaciones que nos van a recordar a Puerto Rico" (p. 151).

Si bien no tengo objeción a la "puertorriqueñización" según planteada, no creo que ella se deba únicamente "a su gran preocupación ideológica" sino a la ruptura lingüística y conceptual con lo clásico, tema que continuará repitiéndose en el siglo XX en las obras de René Marqués y, posterior al "siglo" indicado por Morfi, en las obras de Luis Rafael Sánchez.

En el prólogo a la obra Morfi indica que "es obvio que la mayor parte de las obras estudiadas tienen un mérito escaso" (p. xii). Pese a lo categórico de su comentario, la exposición que hace esta obra de Angelina Morfi nos da atisbos de lo contrario y es una invitación a emprender una nueva lectura de las obras de los tratados en ella. Como historia literaria este estudio es de gran valor. La falla mayor la encuentro en el aspecto crítico ya que existen numerosos resúmenes de tramas y los comentarios sobre obras ocupan menos espacio. Aún quedan por hacerse numerosas revalorizaciones de la literatura puertorriqueña en general y los postulados de Morfi nos ayudan como derrotero o índice hacia esas obras y figuras que necesariamente deben ser redimidas del olvido y el anonimato.

Luz María Umpierre
Rutgers University

Tres dramaturgos rioplatenses. Antología del teatro hispanoamericano del siglo XX. Vol. IV. Ottawa: Girol Books, Inc., 1983. 213 pp.

Esta antología reúne tres obras representativas de tres momentos diferentes de la dramaturgia rioplatense: *Barranca abajo* de Florencio Sánchez, *Saverio el cruel* de Roberto Arlt y *El señor Galíndez* de Eduardo Pavlovsky. Cada

una va precedida de un prólogo que la sitúa dentro de un movimiento o una tradición estética determinada, proporciona datos biográficos y alude al resto de la producción de cada dramaturgo. El volumen contiene además una bibliografía selecta sobre teatro latinoamericano en general, seguida de otra específica a cada uno de los tres dramaturgos. Una final "Nota sobre el voseo" ampliada con bibliografía es útil para iniciar a los neófitos en los vericuetos verbales del habla argentina como apoyo a la lectura de las tres obras.

Barranca abajo cuenta con un breve estudio preliminar de Leon Lyday, quien ubica la obra de Florencio Sánchez dentro de la corriente naturalista por un lado, y del teatro moralista y psicologista de Ibsen, Sudermann y Echegaray por otro. A diferencia de otras obras de corte netamente shaviano (*La gringa*, por ejemplo), en *Barranca abajo* la denuncia de los males sociales y la implícita propuesta de soluciones es reemplazada por el drama más personal del desmoronamiento emocional de don Zoilo, el personaje central, sin que las causas (políticas, sociales o económicas) de dicho derrumbe lleguen a constituirse en el eje motor del drama. La caracterización de don Zoilo como un "Rey Lear gaucho" hecha por Lyday nos parece, en ese sentido, muy acertada.

La antología incluye también la versión original del final de *Barranca abajo*, a partir de la escena 15 del tercer acto. Si bien no hay cambios sustanciales frente a la versión conocida, obviamente ésta última evidencia una economía en el diálogo y un manejo de la tensión dramática de resultados mucho más felices que los de la versión original.

Saverio el cruel lleva una introducción de George Woodyard en la cual se sitúa la dramaturgia arltiana no sólo dentro del contexto estético de su época sino también del espacio temático de su narrativa. Señala acertadamente Woodyard cómo la relativización de categorías de realidad y fantasía y el despliegue de juegos a partir de la percepción de las mismas aproximan a Arlt a una concepción estética tanto cervantina como pirandelliana. Al revelar a través de lo cómico los contenidos más oscuros de la realidad, su teatro encuentra también una filiación en la tradición del grotesco de Goya, Durero o Brueghel padre.

Frente a la obra de Sánchez, *Saverio el cruel* revela la distancia recorrida por el teatro desde una concepción determinista de la realidad y una temática realista, hasta una experimentación escénica que incorpora la fantasía y la ambigüedad. En la obra, un grupo de jóvenes ociosos y deseosos de aventura traman una broma para la cual utilizarán al inocente Saverio, un humilde vendedor de manteca. Fingiéndole que Susana está loca, lo convencen para que acepte participar en el juego de la locura aparentando ser el despótico Coronel quien, según el delirio de Susana, le ha usurpado el poder como reina y la ha desterrado de sus dominios. La culminación de este juego de ilusiones incorpora al espectador mismo, al sorprenderlo con un insólito final. Cuando se creía que Saverio ya sólo vivía dentro de la ficción preparada por Susana y los otros, descubrimos que él ya conocía la naturaleza de la burla y es Susana en cambio quien transforma la supuestamente ficticia representación en una verdad suya: en su finalmente revelada locura, Saverio es para ella el odiado coronel meramente disfrazado de simple mantequero.

El efectismo del desenlace acentúa el carácter de juego esencialmente *teatral* ya anticipado por el de la ficción dentro de la ficción. La reflexión gnoseológica y psicológica se desprenden de lo lúdico, al revelarse la crueldad como una condición esencial de la naturaleza humana, sujeta exclusivamente a lo circunstancial y no a pruritos de personalidad o de ética.

El elemento ritualístico, ya presente con las mencionadas características de juego teatral en Arlt, adquiere dimensiones de psicología social en la tercera y última obra de la antología. La introducción de Frank Dauster a *El señor Galíndez* provee una escueta biografía a la vez que destaca la importancia del psicoanálisis y el psicodrama en la conformación no sólo temática sino también técnica del teatro de Pavlovsky. Esta obra, estrenada en el Teatro Payró en enero de 1973, es la más difundida internacionalmente, entre las suyas.

A pesar de las diferentes filiaciones dramáticas que los críticos atribuyen a la obra de Pavlovsky (psicoanalítica, vanguardia, teatro de la crueldad, etc.) ésta representa, en nuestra opinión, una de las expresiones más acabadas de lo que viene caracterizando al teatro argentino de la última década: el humor negro y lo grotesco. La elaboración de una imagen en la que lo cotidiano aparece depurado de todo cuanto diluya el elemento de familiaridad a partir del cual se devela el contenido de horror y de violencia que conforma dicha imagen—esto es lo que señala el trabajo de Griselda Gambaro, Eduardo Rovner, Guillermo Gentile, Roberto Cossa entre otros.

Reunidos en un cuarto común y corriente en *El señor Galíndez* tenemos a Beto, Pepe, Eduardo y Sara la mucama, ocupados en prosaicas discusiones sobre el trabajo, las mujeres, el fútbol, los estudios de contabilidad y la familia, frecuentemente interrumpidas por las llamadas de Galíndez, el jefe, quien se perfila como una suerte de *deus ex machina* que mueve los hilos de la acción y de la vida de todos desde la misteriosa invisibilidad del teléfono. Los reconfortantes muros de lo familiar que sostienen la escena ceden, sin embargo, cuando con el arribo de las dos prostitutas enviadas por Galíndez para entretener a los muchachos, se comprende la verdadera naturaleza del “trabajo” que les ocupa: la diversión es la picana eléctrica y la habitación es un laboratorio de tortura. La preparación física y mental para la administración del tormento aparece como el verdadero ritual cotidiano que define la realidad y señala su orden. Aunque el acto mismo de torturar nunca se realiza en la escena (una catarsis cuidadosamente evitada e innecesaria por otra parte), el público conoce el referente, especialmente dentro del contexto de la dictadura militar de los años 70. Este doble juego con el público—el de asimilarlo a la escena a través de lo familiar y, acto seguido, golpearlo con lo inesperado dentro de esa familiaridad—posibilita para esta obra, y este tipo de teatro, el carácter de *revelación* de la verdadera naturaleza de una realidad opacada por la imposibilidad de acceso a toda expresión social, personal y política abierta y válida.

La elección de estas tres obras para representar tres momentos de la historia del teatro argentino nos parece acertada. Hubiera sido útil, sin embargo, un prólogo que estableciera nexos entre los tres, incorporando las obras a una perspectiva crítica y/o histórica globalizante. Un esbozo de introducción aparece en la contratapa del volumen. En el caso de *Barranca*

abajo, un glosario que esclareciera los localismos (cuya abundancia ya advierte Lyday en su prólogo) más allá del “voseo,” facilitaría la adopción de esta antología como texto de clase para los niveles medios en los Estados Unidos.

Claudia Kaiser-Lenoir
Tufts University