

W.F. Freire
1972

la más el distinguido autor de
la tan humana Pedagogía de los oprimidos
Paulo Freire con admiración

Bill

FF-PT-01-0081

ERMINIO G. NEGLIA

La "conscientización" de Paulo Freire y su aplicación al teatro

Erminio Neglia

Universidade de Toronto

La concientización, la metodología de la liberación de Paulo Freire, el conocido educador brasileño, se ha divulgado en Latinoamérica y otros países en vía de desarrollo. En ella se estudian metódicamente las distintas fases en que pasa el oprimido en su esfuerzo liberador hacia la toma de conciencia. La popularidad de Freire se debe también a la profundidad con que analiza todos los aspectos de la opresión.

La metodología de Paulo Freire puede también resultar muy útil al crítico de literatura y teatro. Ateniéndose al método y observaciones del educador brasileño el crítico puede señalar convergencias o divergencias en el modo en cómo los autores resuelven los problemas de la opresión.

En nuestro estudio nos proponemos utilizar la teoría de la concientización en el examen crítico de dos piezas del teatro comprometido hispanoamericano. Adhiriendo a las ideas de Freire, recreamos críticamente la realidad del mundo de los personajes y el proceso histórico en que los oprimidos y los opresores (cuando éstos colaboran sinceramente en la lucha por cambiar el estado de opresión) se reconocen y se comprometen.

La concientización, el método pedagógico de la liberación de Paulo Freire, ha alcanzado proyección en Latinoamérica y otras partes del Tercer Mundo. En rigor, siempre ha habido pensadores y educadores que de un modo u otro han propuesto soluciones a los problemas sociales y educativos de Latinoamérica. La importancia de los escritos de Freire se debe más bien al hecho que por primera vez se ha metodizado la teoría de las distintas etapas en que se encuentra el oprimido en su esfuerzo liberador hacia su final toma de conciencia. Si se añade a esto la perspicacia y la profundidad con que el autor estudia todos los aspectos de la opresión, se entiende por qué sus libros han llamado la atención de estudiosos de los problemas de países en vía de desarrollo.

El interés por Freire se manifiesta tanto en la esfera de la educación popular como en investigadores que han encontrado en sus ideas una metodología válida, de más fácil aplicación a la problemática de la opresión. A ellos se debe ya la labor de organizar, sistematizar y aclarar los conceptos a veces

REVISTA CANADIENSE DE ESTUDIOS HISPÁNICOS Vol. V, No 2 Invierno 1981



recónditos de Freire y la de medir su aportación y alcance sirviéndose de casos concretos.[#]

Nosotros creemos que la metodología de Freire puede también resultar útil al crítico de literatura y teatro hispanoamericanos, puesto que hay numerosas obras que plantean problemas de opresión. Ateniéndonos al método y observaciones de Freire podemos señalar convergencias y divergencias en el modo en cómo los autores resuelven tales problemas. Si, por ejemplo, los personajes no logran la transformación necesaria para la libertad, se pueden determinar las causas del fracaso vistas a la luz de las enseñanzas de Freire. Además, adhiriendo a su visión del mundo de los oprimidos, se facilita el estudio de las insatisfacciones sociales, lo que permite una profundización en las estructuras de la sociedad hispanoamericana.

La influencia de Freire se acusa ya en el teatro pedagógico cuya meta es la educación del pueblo y la erradicación del analfabetismo.² Otras manifestaciones teatrales contemporáneas, por sus etiquetas ("teatro de concientización", "teatro de los oprimidos") y su orientación, también muestran influencia de Freire, aunque no se la admita abiertamente. Hay también obras dramáticas de mayor envergadura artística que, aunque se estrenaron antes de que se popularizara la teoría de Freire, coinciden con ella en la preocupación existencial de los autores por los problemas de la opresión. Las coincidencias se deben al impulso colectivo hispanoamericano de plantear cuestiones acuciantes, que son también las de todo pueblo inmerso en un mundo de opresión.

En nuestro estudio nos proponemos utilizar la teoría de la concientización en el examen de dos obras de teatro comprometido. No vamos a efectuar una descripción minuciosa del método, sino llamar la atención en las nuevas posibilidades. Creemos que dicho plan de estudio nos brinda un modo más eficaz de identificar e interpretar la situación opresiva en que se encuentran los personajes en su camino hacia la toma de conciencia.

Case pmer -- p. 164-5
EL OPRIMIDO

Vale advertir que la metodología de Freire no se limita sólo a la educación popular de la masa de marginados. Así lo ve también el prologuista de la edición en inglés del libro de Freire, *Pedagogy of the Oppressed*:

If, however, we take a closer look, we may discover that his methodology as well as his educational philosophy are as important for us as for the dispossessed in Latin America. Their struggle to become free Subjects and to participate in the transformation of their society is similar, in many ways, to the struggle not only of blacks and Mexicans-Americans but also of middle-class young people of this country.³

La metodología liberadora tiene validez para todo ser oprimido, sin preferencia de clase social o edad y la opresión puede no ser económica. Ayudar a recobrar la autenticidad y la integridad del ser es la tarea que se proponen tanto Freire como Francisco Arriví, el autor de una de las dos piezas que vamos a estudiar, *Vejigantes*. En ella el estado de opresión es más de tipo cultural que económico y los personajes no son campesinos analfabetos sino miembros de la clase media portorriqueña.

Antes de pasar al estudio de *Vejigantes* cabe resumir las tres fases de "conscientização" de Freire: la mágica, la ingenua y la crítica. En cada fase, el oprimido antes define los problemas, después reflexiona sobre las causas y finalmente obra, es decir cumple las tareas concretas que supone la realización de los fines liberadores.

En la etapa mágica, el oprimido se siente impotente ante las fuerzas abrumadoras que no puede controlar. No hace nada para resolver los problemas; se resigna a su suerte o espera que ésta cambie. En la fase ingenua, el oprimido fácilmente define los problemas pero sólo en términos individuales. Cuando reflexiona, consigue sólo comprender a medias las causas. No logra entender las acciones del opresor y la totalidad del sistema opresivo. Cuando pasa a la acción, trata de comportarse como el opresor. Dirige su agresión hacia sus iguales (agresión horizontal) o su familia y a veces hacia sí mismo (inrapunición). En la etapa crítica de la concientización,⁴ el oprimido alcanza un entendimiento más completo de toda la estructura opresiva. Al considerar los obstáculos en su afirmación e integridad personal, llega a ver los problemas en términos de toda la comunidad. Logra también entender cómo se produce la colaboración entre opresor y oprimido para el normal funcionamiento del sistema opresivo. Reconoce su propia debilidad, pero en lugar de autocompadecerse, la reflexión lo lleva a tener más estima y confianza en sí mismo y sus iguales y a rechazar la ideología del opresor. La acción que sigue se basa ahora en la colaboración y en el esfuerzo colectivo. El oprimido se convierte en un ser activo que *hace* la historia. La identidad personal y la étnica llenan la laguna dejada por la ideología del opresor.

Ahora bien, es obvio que los dramaturgos no siguen al pie de la letra las tres fases de concientización de la metodología de Freire. El teatro selecciona y condensa en mayor grado que la novela y enfoca los momentos más críticos de la vida de los personajes. En *Vejigantes* el autor se concentra en las fases avanzadas de la transformación de los personajes hacia su liberación final y, sólo en el fondo histórico que nos da en el primer acto, se perciben aspectos de la fase mágica en uno de los personajes.⁵

En *Vejigantes* se plantea el problema racial de Puerto Rico. La obsesión inicial de la mulata Toña por tener hijos más blancos continúa en su hija

Marta y acaba al impedirle el matrimonio de la nieta Clarita con un joven racista del Sur de los Estados Unidos. A Marta no le basta ocultar su pelo crespo bajo un turbante y camuflar su sangre africana en juegos mañosos; llega hasta la extrema indignidad de prohibir a su madre que se deje ver por el norteamericano. Clarita, transformada por los prejuicios del joven pretendiente que la ofenden personalmente, confiesa su verdadera herencia racial, lo que ahuyenta al joven definitivamente, evitando así otro matrimonio infausto. Pasado el peligro, las mujeres deciden abrir su alma; llegan así a la raíz de sus angustias y aceptan la realidad racial portorriqueña.

El prejuicio racial contra la gente de sangre africana, iniciado en la isla por el europeo, no desapareció con la invasión cultural norteamericana. De paso vale enfatizar sin embargo que *Vejigantes* fue concebida y estrenada en los años cincuenta antes de que se consolidaran los movimientos emancipadores de los negros norteamericanos. Freire describe así la invasión cultural: "penetración en el contexto cultural de los invadidos, imponiendo a éstos su visión del mundo . . . , conduce a la inautenticidad del ser de los invadidos."⁶ La visión que Bill, el joven norteamericano, y otros como él, imponen es que la mezcla de razas es detestable y que el negro es inferior. Es una visión que contradice en parte la experiencia portorriqueña.⁷

Marta representa la portorriqueña inauténtica que acepta esa visión aunque le causa muchos sinsabores. Freire añade que "cuando más se acentúa la invasión, alienando el ser de la cultura de los invadidos, mayor es el deseo de éstos por parecerse a aquéllos" (p. 200). Marta manifiesta ese deseo. Quiere que su hija pase por blanca y pueda vivir como tal entre los blancos de los Estados Unidos donde quiere que vaya a establecerse con Bill, borrando así todo vestigio de su raza y su herencia cultural. Marta ha alcanzado la fase ingenua de concientización. Puede definir los problemas pero sólo en sus propios términos y en los de su familia. Su entendimiento de las causas es sólo fragmentario. Para ella la solución al problema racial es acelerar el proceso de "blanqueamiento." Dirige su agresión hacia su madre humillándola al pedirle que no se deje ver por el norteamericano, y hacia sí misma al llevar turbante para ocultar su pelo crespo y al tener la casa a oscuras para que la luz del sol no ponga de relieve su tez morena (agresión intrapunitiva). Acusa a los portorriqueños por su modo de ser (agresión horizontal). Su deseo básico es ser blanca o, por lo menos, que lo sean su hija y sus nietos. Todo esto quiere decir que ha aceptado la ideología del opresor. Quiere asemejarse a él rechazando su cultura y su raza.

Su madre, Mamá Toña, en cambio, ha llegado a la etapa de concientización crítica. Puede señalar como causas de los problemas que aquejan a su familia los errores pasados y el seguir pensando que la solución es sólo casar a Clarita con un blanco. Cuando Marta le asegura que todo se arreglará al casarse Clarita, exclama: "Y su conciencia? El matrimonio con tantas caretas puede

amargar más que el pasote."⁸ Mamá Toña colabora con Clarita en la acción liberadora del final del drama y el consejo a Marta comprueba su toma de conciencia:

Marta, hija ... si quieres casar a Clarita con un americano, comienza con probar su decencia, que algunos, como pasa con muchos puertorriqueños, no la tienen. Si los colores de la piel le sofocan el alma, hazle la cruz, porque alguien se ocupará de venderle el secreto del turbante ... (p. 302)

Sin embargo, es Clarita la que más directamente revela el proceso de liberación enunciado por Freire. Su primer choque con la realidad acontece en la escena de la playa de Luquillo cuando Bill pone de manifiesto sus prejuicios no solamente contra los de sangre africana sino también contra la cultura portorriqueña que no permite segregación racial:

Bill. – Veo muchos blancos mezclados con negros ...
Esa mezcla echa a perder el encanto ...

Clarita. – Lo siento, Bill. Si piensas de ese modo, la playa de Luquillo se ha perdido para tales turistas. el pueblo puertorriqueño la disfruta desde hace años y no permitirá que lo excluyan. (262)

Ofendida en su dignidad de portorriqueña, siente que Bill es distinto de lo que pensaba. Esta primera confrontación la ayuda a plantearse los problemas personales, su futuro en los Estados Unidos y su vida inauténtica, aunque a este punto todavía le falta el valor de decirle a Bill que ella tiene sangre africana. Luego, empieza a reflexionar sobre la causa de sus problemas: el haber aceptado la ideología opresora de la superioridad del blanco. En el último acto de la pieza, Clarita, transformada por la reflexión, confiesa a Bill que su madre tiene sangre africana. Después de la salida precipitada de Bill de la casa, Clarita siente la necesidad de descubrir más, de llegar al fondo de sus angustias. Para eso hacen falta el diálogo y la sinceridad: "Hablemos tranquilamente ..., sin caretas ..., con el fondo de nosotras mismas ... (p. 304). "vamos a estudiar esta situación desde el principio" (p. 306). En esta búsqueda recibe la ayuda de Mamá Toña: "Pues la historia comienza con esta pecadora en combinación con aquel oso de Galicia" (p. 306). De la historia de su familia Clarita pasa a la suya:

De esos males nació yo, más blanca que todas. Pronto sufrí la pena de una vida rota por secretas fugas. Luego descubrí torturas parecidas en mucha gente portorriqueña ... Un día me encariñé con un blanco ... Alimenté una esperanza a medias ... Apenas palpé el encanto lo vi convertirse en furia ... en la monstruosa fealdad del odio irracional contra la piel ... Me convencí entonces cuánto se me hacía imposible vivir

contra ustedes ... Es que nos pertenecemos ... una savia común pasa de conciencia a conciencia ... Aquí estamos para siempre (pp. 307-308).

Esta toma de conciencia coincide con la etapa crítica de la metodología de Freire. En esta fase, reiteramos, el oprimido alcanza un entendimiento más profundo de la situación opresiva. Clarita reconoce que sus complejos coadyuvaban a la perpetuación de una ideología enajenadora. Tanto su madre como ella misma colaboraban con el opresor (todo representante del racismo blanco) para perpetuar los prejuicios. Considera imposible y deshumanizadora esta situación y busca la solidaridad de su familia y de su pueblo. La canción "Joyalito," de origen africano y el flamboyán, el árbol nativo de la isla, serán los símbolos de la liberación conseguida por las tres mujeres:

Clarita. - (Señalando hacia los flamboyanes.) Aquí se junta la sangre de todos los hombres en la flor de los flamboyanes ...

Marta. ... se dirige lentamente a la radiola. Sube el volumen a un punto de gran sonoridad:
Joyalito, ay, Joyalito ...
... Se lleva las manos a la cabeza y se desabrocha el turbante. (pp. 324-325)

Freire sintetiza así la búsqueda que conduce al conocimiento crítico y a la libertad:

La libertad, que es una conquista ... exige una búsqueda permanente ... que sólo existe en el acto responsable de quien la lleva a cabo ... La necesidad de superar la situación opresora ... implica el reconocimiento crítico de la *razón* de esta situación, a fin de lograr, a través de una acción transformadora ... la instauración de una situación diferente, que posibilite la búsqueda de ser más. (pp. 43-44)

Se necesita una búsqueda profunda e intensiva y una fuerte dosis de análisis crítico para llegar a la conciencia de la negritud, históricamente reprimida. Clarita tuvo que escudriñar su propia alma y la historia racial de su familia para poder evaluar críticamente su propia situación. Bill, enfatizamos, más que el opresor en el sentido literal de la palabra es el catalizador que produce la reacción para la transformación liberadora y la vuelta a la autenticidad e integridad portorriqueña. Las sombras y la mudez del mundo cerrado en que vivían las tres mujeres y que deformaba su vocación de "ser más", al fin desaparecen al abrirse una nueva era de amor y solidaridad en el crisol racial de la isla.

EL OPRESOR

Hasta cuando nos enfrentamos con el proceso de conciencia del opresor,

Freire puede ser útil, aunque sea tal proceso más complejo y no tan bien definido en sus escritos como el del oprimido. Por ejemplo, no se puede menos de reflexionar sobre las muchas consideraciones que Freire hace sobre la mentalidad del opresor, cuando se analiza una obra como *Los invasores* (1963) del chileno Egon Wolff. En ésta nos proponemos detenernos ahora.

Freire considera de suma importancia la actitud de los opresores cuando se adhieren a la lucha de los oprimidos por la liberación. Reconoce también que su proceso de transformación no es fácil:

Al pasar de explotadores ... al polo de los explotados ... casi siempre llevan consigo ... las huellas de su origen. Sus prejuicios. Sus deformaciones, y, entre ellas, la desconfianza en el pueblo. Desconfianza en que el pueblo sea capaz de pensar correctamente. Sea capaz de querer. De saber Es indispensable que aquellos que se comprometen artísticamente en el pueblo, revisen constantemente su acción. (p. 61)

La "huella de su origen," los prejuicios y deformaciones dificultan la toma de conciencia de Meyer, el rico industrial de la pieza de Egon Wolff. No logra vencer la lucha interna de su conciencia por dar al traste con las falsas nociones sobre los oprimidos, los pobres "del otro lado del río" que, en su pesadilla, aparecen como "invasores" de su casa y su mundo.

La obsesión de Meyer por poseer más, su preocupación por mantener su posición privilegiada ("la eterna preocupación por conservar lo adquirido,"⁹ como él mismo admite), y sus referencias al peligro que los pobres representan, concuerdan con la siguiente visión de Freire de la conciencia del opresor:

De ahí que la conciencia opresora tienda a transformar en objeto de su dominio todo aquello que le es cercano ... En esta ansia irrefrenable de posesión, desarrollan en sí la convicción de que les es posible reducir todo a su poder de compra. De ahí su concepción estrictamente materialista de la existencia ... Y dado que los oprimidos son "malagradecidos y envidiosos" son siempre vistos como enemigos potenciales a quienes se debe observar y vigilar. (pp. 58-59)

El concepto que Meyer tiene de los "invasores" es también deformado por su materialismo: "Una vez saciado su instinto, se irán. Son ellos los primeros en sentirse mal en este ambiente ... Tendrán ansias de volver a la promiscuidad" (p. 162). Según Meyer, si no es el hambre que los lleva a "invadir," es la venganza de los rencorosos, "una sucia venganza de los frustrados" (p. 178), o un pretexto de los líderes de las masas, "no hay tal pueblo hambriento y con sed de justicia. Es sólo un pretexto de ese Chino, que los incita contra mí" (p. 183). De todo esto se desprenden el desprecio y la desconfianza en el pueblo.

El nuevo orden establecido por los "invasores" es visto por Meyer como

otra "opresión." Aquí también Freire puede ayudarnos a comprender su actitud:

Con la instalación de una nueva situación ... por los oprimidos que se liberan ..., los opresores de ayer no se reconocen en el proceso de liberación. Por el contrario, como si realmente estuviesen siendo oprimidos. Es que para ellos, "formados" en la experiencia de los opresores, todo lo que no sea su derecho antiguo de oprimir significa la opresión. (p. 57)

Meyer se resiste a sentirse parte del proceso de liberación que se está realizando a su alrededor. Su formación de opresor lo ha condicionado a ver la realidad social en términos de la dicotomía opresor-oprimido, en lugar de verse ya como colaborador en el proceso. "Lo importante es que nada ha pasado" (p. 190), afirma con alivio cuando se da cuenta que todo ha sido un sueño. Meyer no va a cambiar; la lucha de su conciencia, atormentada por un sentido de culpabilidad, no ha sido suficiente para hacerle evaluar críticamente la realidad en que vive para que colabore en la obra de reconstrucción de la sociedad en bases más justas. En otras palabras, no ha podido alcanzar la fase crítica de concientización que conduce a la liberación.

En realidad muchas son las obras que, como *Vejigantes* y *Los invasores*, pueden estudiarse a la luz de la metodología de la concientización de Freire y de su visión profunda de la contradicción opresor-oprimido. En *Las manos de Dios* de Carlos Solórzano, por ejemplo, la opresión es de tipo socio-económico. El pueblo está inmerso en la "cultura del silencio." Sin embargo, Beatriz, el personaje central, alcanza la fase crítica de concientización. ¿A qué se debe su transformación? Y en otra obra hispanoamericana, *El robo del cochino* de Abelardo Estorino, ¿cuáles son los factores que contribuyen a la toma de conciencia de Juanelo? ¿En qué grado de concientización se encuentran los tres hermanos en *La noche de los asesinos* de José Triana? Creemos que la metodología de Freire puede ayudarnos a encontrar respuestas a estas y otras preguntas.

En este estudio nos propusimos sólo mostrar la posibilidad de aplicación de la teoría de Freire al teatro comprometido hispanoamericano y esbozar el camino para ulteriores investigaciones. Valiéndonos de esa teoría podemos recrear críticamente la realidad del mundo de los personajes y analizar el proceso histórico en que el oprimido (o el opresor que quiere cambiar la sociedad) se reconoce y se compromete.

PALABRAS FINALES

Cabe poner de relieve que la pauta interpretativa que ofrece Freire es de más fácil aplicación en obras en las cuales el significado parece basarse en gran parte en el contexto; es decir en obras en que prevalece la función referencial

de la comunicación. Sin embargo, es fácil caer en la trampa de subrayar los valores extraestéticos y hacer poco caso de los estéticos. Esto es quizás el peligro que acecha a toda crítica sociológica. Es preciso, en cambio, considerar todos los componentes de una obra y en el teatro esto quiere decir estudiarla en su totalidad lingüística y escénica.

Por otra parte, hay que reconocer que lo extraestético puede desempeñar un papel importante en la estructura de la obra.¹⁰ Al entretener la trama el dramaturgo dispone el material en cuadros, escenas, actos, punto crítico, climax, desenlace, etc., e intercala símbolos y otros recursos estilísticos. La trama sin el esfuerzo estético de embellecimiento y proporción, de acuerdo con un plan de volición estética, no tiene validez en una obra artística. Por lo tanto, interpretar su desarrollo a través de la transformación de los personajes implica un acto estético inconsciente del lector y espectador. Estos reciben la comunicación no caóticamente sino en dosis y proporciones que forman un todo armónico, informativo y estético a la vez.

Se colige de todo lo dicho que la interpretación del desarrollo de los personajes según la pauta de Freire coadyuva indirectamente a la apreciación del diseño total de la obra.

University of Toronto

NOTAS

- 1 Para una explicación detallada de la concientización de Paulo Freire, véanse los siguientes estudios: William A. Smith, *The Meaning of Conscientização: The Goal of Paulo Freire's Pedagogy* (Amherst, 1976). William A. Smith and Alfred S. Alschuler, *How to Measure Freire's Stages of Conscientização: The C Code Manual* (Amherst, 1976).
- 2 Véase Augusto Boal, "Teatro del oprimido: una experiencia del teatro educativo en el Perú," en *Popular Theater for Social Change in Latin America* (Los Angeles, 1978), pp. 292-311.
- 3 Richard Shaull, "Foreword." en Paulo Freire, *Pedagogy of the Oppressed* (New York, 1970), p. 10.
- 4 Smith y Alschuler en su libro arriba citado nos dan un resumen del estado crítico de concientización: "Critically conscious individuals perceive the "System" as in need of transformation. No mere patching of the relationship between oppressor and oppressed will change the basic reality that the system, a coercive set of norms which govern both oppressed and oppressor, is the cause of oppression. The process of transformation begins with a rejection, a casting out of the oppressor's ideology and leads to an increased sense of self-worth and peer power. Thought is scientific and extends beyond the immediate examples of oppression to the macro-socio-economic sphere where events are placed in a global context. Critical individuals begin a process of seeking new role-models, relying on self and community resources, boldness, risk-taking, and independence of the oppressor. This new approach to problem-solving, an approach in which dialogue with peers replaces polemics, allows the oppressed individual to formulate actions from which true liberation, true transformation can result" (p. 43).

- 5 La eficacia de la aplicación de Freire es más evidente en obras autobiográficas como la de Domitila Barrios de Chungara, *'Si me permiten hablar ...': Testimonio de Domitila, una mujer de las minas de Bolivia* (México, 1977). El Profesor Lawrence Alschuler de la Universidad de Ottawa analizó la gradual transformación de la mujer del pueblo en su elocuente ponencia, "The Conscientização de Domitila: A Woman's voice from the Tin Mines of Bolivia," presentada en la Reunión de la Asociación Canadiense de Estudios Latinoamericanos (CALAS) en Ottawa, abril 1978.
- 6 Paulo Freire, *Pedagogía del oprimido* (Barcelona, 1971), pp. 198-199. Las citas de este libro se indican con el número de página que corresponde.
- 7 La mezcla racial es un hecho irrefutable en la historia de la isla. Sin embargo, rechazamos la idea de que Arriví quiera mostrar que la fusión de razas en Puerto Rico fuera en el pasado espontánea. Toña, al dejarse seducir por el gallego, cobijaba la esperanza de casarse con un blanco y tener hijos más blancos que ella. Aunque no se puede desconocer que hubo una atracción física mutua, el deseo de Toña de una prole más blanca le facilitó la conquista al español. Cuando Caballero le preguntó qué había soñado, Toña contestó: "del almíbar nació una niña más blanca que yo" (p. 223). Este sueño se convirtió en realidad al nacer Marta, más blanca que ella. Aunque los españoles mostraron menos repugnancia en la unión con mujeres de sangre africana, no siempre era esta unión consagrada por el matrimonio. Se siguió relegando a la mujer a un estado de inferioridad. Lo que no hubo en la isla después de la abolición de la escavitud fue la segregación racial en el mismo grado en que se practicó en el Sur de los Estados Unidos.
- 8 *Teatro puertorriqueño* (Barcelona, 1968), p. 241. Las citas de esta antología se indican con el número de página a la que pertenecen.
- 9 *Teatro hispanoamericano contemporáneo* (México, 1964), Tomo 1, p. 144. Las citas de este libro se indican con el número de la página.
- 10 Jan Mukařouský reconoce la importancia del valor extraestético dentro de la estructura de una obra: "Los valores extraestéticos ... actúan también como componentes de la estructura artística. Por ejemplo, el valor moral o social puede ser un modo de determinar las relaciones entre los personajes y la graduación de su importancia en la obra épica ... Un valor extraestético puede también servir de resorte en el despliegue de la trama, por ejemplo, en las obras en las cuales 'triumfa el bien' "(*Il significato dell'estetica* [Turín, 1973], p. 251. La traducción es mía.) Lo dicho vale también para el teatro comprometido.