

ANTOLOGÍA DE TEATRO PUERTORRIQUEÑO DEL SIGLO XX. ESTUDIO PRELIMINAR

José Luis Ramos Escobar

Universidad de Puerto Rico

El teatro dramático en Puerto Rico comenzó en nuestro país a principios del siglo XIX. No es hasta finales de dicho siglo que puede hablarse de un verdadero teatro puertorriqueño. En los siglos anteriores no existió una tradición dramática y sólo se registran ocasionales escenificaciones de autos sacramentales en las iglesias y comedias en las plazas, especialmente a la llegada de algún personaje importante o para celebrar acontecimientos históricos de España.¹

El teatro indígena es inexistente en Puerto Rico. En cuanto a representaciones, los indios taínos que habitaban en Boriquén en el momento de la conquista sólo participaban del areyto, un «bailar cantando», como lo llama Gonzalo Fernández de Oviedo en su *Historia general de las Indias*.² Esta ceremonia, que incluía pantomima, además del baile y la música, para representar las creencias e historias de los indios, carecía de desarrollo dramático, dado que los elementos señalados se quedaron en el ámbito ritual y no adquirieron la configuración teatral que los transformase en drama. El rápido exterminio de los indios impidió que en los siglos siguientes el areyto influyese en el devenir del teatro en la isla.

El lento desarrollo social junto con el aislamiento geográfico y político contribuyeron a retrasar la actividad teatral en el país. Es cuando empieza a definirse la personalidad puertorriqueña a finales del siglo XVIII, cuando las condiciones sociales y culturales van a propiciar el inicio de un teatro nacional.

II. Primeros intentos dramáticos

El primer texto del cual tenemos constancia histórica es un fragmento de dieciséis páginas de una comedia de autor desconocido. El texto lo encontró el investigador Emilio J. Pasarell en la encuadernación a la rústica del *Manifiesto al pueblo de Venezuela* escrito por el Comisionado Regio don Ignacio Cortabarría, residente en Puerto Rico. Debido a que el manifiesto fue impreso en San Juan alrededor de 1811 por don Valeriano San Millán, podemos ubicar en la primera década del XIX la redacción y representación de esta obra.³ Recuérdese que la imprenta llegó a la isla en 1806. Del fragmento encontrado podemos aventurar varias deducciones: se trata de una comedia que sigue los parámetros de la comedia dieciochesca en España, con ecos moralizantes; su autor puede ser español, dado que el protagonista, Fulgencio, no sólo es un español

que está de paso por la isla, sino que se refiere a Puerto Rico como «este miserable puerto»; la intriga, basada en la bigamia de Fulgencio, casado con Casimira en Puerto Rico y con Adelaida en España, y el posterior encuentro de las dos esposas, aunque situación manida en el teatro español anterior; provee los elementos básicos para el desarrollo de la trama. No podemos establecer cómo se resuelve el conflicto pues el fragmento termina justamente con la llegada a Puerto Rico de Adelaida, la primera esposa de Fulgencio. Este fragmento nos muestra una estructuración dramática a base de los sentimientos que será común a muchas obras puertorriqueñas del siglo XIX, en clara concomitancia con el romanticismo imperante en Europa.

En 1824 se produce la segunda obra escrita en el país, esta vez de autor conocido. Se trata de *Triunfo del trono y lealtad puertorriqueña*, de Pedro Tomás de Córdova, quien se desempeñaba como secretario de Gobierno y Capitanía de Puerto Rico. Esta obra es producto de una reacción política de este funcionario español del gobierno colonial ante la entrada clandestina a Puerto Rico de la obra *Rafael del Riego o la España en cadenas*, del cubano Félix Mejías. Este hecho tiene importancia, no por la calidad de la obra de Córdova, de la que carece, sino porque inaugura dos tendencias que influirán en el desarrollo del género teatral en Puerto Rico. En primer lugar, establece la relación con el teatro de Cuba, relación que cobrará nuevos ímpetus con la llegada de los bufos cubanos a Puerto Rico en 1879 y que culminará en 1899 con la obra *La entrega de mando o fin de siglo*, del cubano Eduardo Meireles, cuya representación tuvo repercusiones políticas similares a las causadas por la obra de Félix Mejías. En segundo lugar, la obra de Córdova marca el inicio de una dramaturgia de claro corte colonial en defensa de la «madre patria» y del sometimiento de los criollos al trono español. Este tipo de obra de corte ideológico subordina la forma al contenido y convierte al género teatral en un vehículo al servicio del sistema imperante.

La creación en 1811 de la Sociedad Económica Amigos del País y la llegada de nuevos colonizadores, en especial corsos y mallorquines, impulsados por las prebendas que ofrecía la Cédula de Gracias de 1815, y las oleadas de inmigrantes que huían de las luchas de independencia en Hispanoamérica van alterando el ambiente cultural. Como evidencia de la apetencia de los recién llegados por formas de entretenimiento tenemos que para la tercera década del siglo XIX varias compañías teatrales peninsulares visitaron la isla. Se destaca entre éstas la del andaluz Santiago Cándamo, quien llegó a adaptar algunos de sus sainetes al ambiente local. Esto junto con la inauguración en 1832 del Teatro Municipal, hoy Teatro Tapia, creó un ambiente propicio para el desarrollo del teatro. De las obras escritas durante este período se destacan los títulos *Mucén o el triunfo del patriotismo* (1833), de Celedonio Luis Nebot (?), y la tragedia china en tres actos *La arrogante Gullerón, reina de Nangán* (1834), de José Simón Romero (1815-1875), esta última aún perdida. Gracias a la labor incansable de Roberto Ramos Perea se logró localizar la obra *Mucén o el triunfo del patriotismo*, texto que será publicado por el Ateneo Puertorriqueño con un prólogo explicativo de Ramos Perea. Gracias a este descubrimiento, se han desechado varias afirmaciones críticas sobre el autor y su obra. En primer lugar, el autor no es valenciano, sino puertorriqueño, como él mismo reclama en la portada del libro. En realidad se trata del hijo de Celedonio Nebot, valenciano que llegó a Puerto Rico aparentemente como parte del regimiento de Granada. La obra se desarrolla en Silistria, ciudad turca bajo dominio ruso. El enfrenta-

miento entre Mucén, Bajá de Silistria y Kraswski, general ruso, provee el conflicto de la obra. Aunque podría situarse esta obra dentro de la corriente historicista del teatro puertorriqueño, el énfasis sobre el patriotismo y la afirmación final: «O muerte o libertad, o patria o muerte», abren un abanico de posibilidades interpretativas sobre esta primera obra encontrada de autor puertorriqueño.

III. Alejandro Tapia y Rivera (1826-1882) y el teatro institucional

En el periódico *El Fénix* del 30 de mayo de 1857, un año después del estreno de la primera obra de Tapia, *Roberto D'Evreux*, aparece delimitada la función que se le adscribía al teatro:

El teatro es una escuela social donde además de purificar nuestra habla, pulimos las maneras e instruimos el corazón y el entendimiento, odiando el vicio y la grosería y aprendiendo a ser gentiles.⁴

Esta función didáctica que se le asignaba al teatro tenía claros vínculos con el teatro neoclásico español del siglo XVIII y principios del XIX. En las obras de Tapia esa finalidad pedagógica cobra forma a través de una visión romántica estructurada por conflictos fundamentalmente sentimentales, un gusto por temas y personajes del pasado y caracterizaciones idealizadas. Aunque para 1850 el movimiento romántico en Europa comenzaba a ceder terreno ante el realismo, en Puerto Rico recién comenzaba a manifestarse en la literatura y el teatro. En Tapia, el romanticismo se mezcló con el idealismo en la creación de caracteres como hijos de una naturaleza esencializada. En sus conferencias sobre estética y literatura, Tapia afirma:

En el mundo real, casi todo es variable y contingente en las personas, porque éstas obedecen generalmente a la irregularidad y diversidad de móviles, con frecuencia extraños y contradictorios; en el mundo del arte no cabe sino lo permanente, bajo el punto de vista de lo esencial.⁵

Así creará en sus obras personajes idealizados que no se parezcan «a lo fútil y deleznable de las cosas humanas y terrenales». Esa evasión de la realidad, sin embargo, podría tener relación con la existencia de la censura en el país. Desde los comienzos de la colonización, el gobierno español puso trabas a la libre circulación de textos y obras. En las disposiciones legales de 1532 y 1543 «se prohibió para todas las colonias la circulación de obras de imaginación». En pleno siglo XIX, las restricciones a la prensa ejemplifican el ambiente dominante. Por ejemplo, el 20 de julio de 1848, el gobernador Juan Prim suprimió el periódico *El Imparcial* por hacer honor a su nombre. Palabras como *independencia*, *libertad*, *tiranía* y *despotismo* eran censuradas. En el campo artístico y literario valga recordar que el libro *El gíbaro*, de Manuel Alonso, fue retenido por las autoridades porque contenía «palabras de rebeldía». A Daniel de Rivera lo encarcelaron gracias a su poema «Agueybaná el Bravo». Y el propio Tapia sufrió la censura a través de su carrera literaria y dramática. En 1848 la primera versión de *Roberto D'Evreux* fue censurada por humanizar a los reyes. En 1878, el censor Francisco Bécquer tachó en el libreto de *La cuarterona* la palabra *coloniales* y concluyó que la obra podría representarse si se sustituía la palabra por

sociales. Existía pues una censura meticulosa que obstaculizaba la creación dramática y la representación de las obras. Aunque hubo períodos de mayor libertad, como los constitucionales de 1812-1814 y 1820-1823, la censura se mantuvo a lo largo del siglo XIX.

No parece demasiado arriesgado afirmar que de tal ambiente represivo se generase en los autores dramáticos una búsqueda de temas y formas expresivas que pasasen el ojo vigilante del censor. En Tapia, los personajes idealizados que huyen de lo humano podrían ser consecuencia no sólo de sus preferencias sino del ambiente de suspicacia creado por la censura a sus reyes «humanizados» de *Roberto D'Evreux*. La evasión del presente y el desarrollo de obras sobre personajes extranjeros que descollasen por sus virtudes inaugura una tendencia escapista que perdurará a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX.

Tapia escribió seis dramas y un monólogo trágico: *Roberto D'Evreux* (1856), *Bernardo de Palissy o el heroísmo del trabajo* (1857), *La cuarterona* (1867), *Camoens* (1868), *Hero* (monólogo, 1869), *Vasco Núñez de Balboa* (1872) y *La parte del león* (1878). Cuatro de estas obras muestran la preferencia de Tapia por el drama histórico, de clara filiación romántica. Aunque varían de obra en obra, los conflictos estructuran la acción mediante oposiciones entre las aspiraciones de los protagonistas y el ambiente hostil que obstaculiza su logro. Utiliza asimismo recursos técnicos muy del teatro romántico: descubrimientos en virtud de forzados encuentros accidentales, de conversaciones escuchadas desde el anonimato o en estereotipados bailes de máscaras, obstáculos al amor de los protagonistas motivados por el interés pecuniario de los padres (recurso que también utiliza en *La cuarterona*), visiones alucinadas, desvanecimientos repentinos, muertes emocionales...

Por otro lado, Tapia sintió la necesidad de tratar temas pertinentes a su época y por eso escribe *La cuarterona* y *La parte del león*. Aunque sitúa estas obras fuera de Puerto Rico, la primera en Cuba y la segunda en Madrid, los problemas planteados eran fácilmente reconocidos por el público isleño. Al acercarse a situaciones contemporáneas, Tapia le confiere a sus obras una visión artística que le permiten caracterizaciones más completas, diálogos en prosa más ágiles y estructuras más balanceadas.

La tendencia historicista se extiende diacrónicamente a lo largo del siglo XIX a dramaturgos tales como: Carmen Hernández de Araujo (1824-1877), María Bibiana Benítez (1793-1875) y Salvador Brau (1842-1912). Aunque hay críticos que plantean que Carmen Hernández de Araujo escribió *Los deudos rivales* (1846, publicada en 1866) a los catorce años de edad, Myriam Borges descubrió que la fecha de nacimiento fue en 1824 y que la autora era expósita, descubrimiento que le ha permitido reinterpretar las obras de Hernández de Araujo de una manera innovadora y pertinente. Su estudio saldrá publicado próximamente. *Los deudos rivales* se desarrolla en el 219 a.C. en Esparta y sigue la estructuración dramática romántica de intrigas amorosas, secretos que afloran en momentos críticos y las consabidas muertes violentas y suicidios. Igual trayectoria tiene *La cruz del morro* (1862), de María Bibiana Benítez, aunque esta obra se desarrolla en el Puerto Rico de 1615 cuando los holandeses intentaron apoderarse de la capital. Además de su afiliación romántica, esta obra resulta significativa por la exaltación del sentimiento patriótico español, convirtiéndose así en heredera de *El triunfo del trono y lealtad puertorriqueña*, de Pedro Tomás de Córdova. Es el deber ante España lo que mueve los hilos dramáticos de esta obra. Por su parte, Brau desarrolla temas históricos en *Héroe y mártir* (1871) y *Los horrores del triunfo* (1887). En la primera sitúa la acción en el siglo XVI, en el momento de la

rebelión de los comuneros en contra de Carlos V. En la segunda, la acción ocurre en 1282, cuando los sicilianos se rebelaron en contra del dominio francés.

En un claro eco de la dicotomía de Tapia, Salvador Brau escribe obras de mayor vinculación a su época. *La vuelta al hogar* (1877) se desarrolla en el litoral suroeste. En ella encontramos claros ribetes realistas en la descripción de la escenografía, en el negocio de contrabando y en la corrupción de los agentes del orden público. No obstante, aparecen en la obra los temas y motivos románticos por excelencia: el tema del pirata, la rebeldía ante todo tipo de imposición, los instintos desenfrenados, el desengaño y, claro, la solución final ante una vida apesadumbrada: la muerte. La finalidad de la obra es moralizante, lo que dominará al teatro puertorriqueño de la últimas dos décadas del siglo XIX.

De la superficie al fondo (1874) es catalogada por Brau como un juguete cómico moralizante. El acercamiento al tema se produce mediante una situación muy cotidiana: una familia de clase media que quiere aparentar riqueza se enfrenta al vicio del juego del padre, que los está llevando a la ruina, con la planeada boda de la hija con un hombre adinerado como posible salvación. A pesar del afán moralizante, la obra se nutre de la observación de costumbres y tradiciones familiares de la época y el lenguaje se populariza con refranes y modismos propios del habla popular. Este acercamiento realista vincula esta obra de Brau con una comedia poco discutida por la crítica teatral, *La juego de gallos o el negro bozal*, de Ramón C. F. Caballero (1820-?).

Caballero publicó su obra en 1852 como parte de su libro *Recuerdos de Puerto Rico. Producciones literarias en prosa y verso* (Ponce, 1852). Del autor no existen muchos datos, excepto que algunos críticos afirman que era de nacionalidad venezolana, aunque en el prólogo a su libro él afirma que es puertorriqueño. Caballero desarrolla su obra con elementos muy similares a los usados posteriormente por Brau: el vicio del padre que lleva a la familia a la ruina (en este caso, el vicio de apostar en las peleas de gallos), el matrimonio de la hija con un rico industrial como salvavidas ante el naufragio económico y el amor de la hija por un joven galán. Abundan en la obra los cuadros de costumbres, basados sobre todo en la vida de las clases acomodadas, y temas del ambiente criollo de mitad de siglo. Resulta evidente que esta obra pertenece a la tradición literaria de afirmación criollista que marcó el inicio en la isla de los diversos géneros literarios con publicaciones tales como: *Aguinaldo puertorriqueño* (1843), *El álbum puertorriqueño* (1844) y *El gíbaro* (1849). Lo importante de la obra de Caballero es la inclusión de personajes típicos, tales como el jíbaro Ño Epifanio y los esclavos Nazaria y José, lo que permite un desarrollo dual de la trama mediante las relaciones amorosas de los criollos blancos y las de los esclavos. Aunque la caracterización de los negros parte de los prejuicios en boga y busca provocar la risa, la obra presenta asimismo el ansia de superación de éstos y el trato miserable que recibían. La creación de estos personajes inaugura una tendencia en Puerto Rico que, unida a la influencia del bufo cubano, será de vital importancia para finales del siglo XIX y principios del XX. El cambio de enfoque que significa este acercamiento a la realidad social repercutirá en la estructuración dramática de las obras. El resultado será una bifurcación del naciente teatro nacional puertorriqueño en una corriente institucionalizada, representada fundamentalmente por Tapia y Brau, y una corriente popular que se manifiesta en las obras de los artesanos Manuel Alonso Pizarro y Arturo Más Miranda, las obras criollistas de Ramón Méndez Quiñones y Eleuterio Derkes y las piezas de negros catedráticos de Rafael Escalona.

IV. El teatro de raigambre popular

Ramón Méndez Quiñónez (1847-1889) es el dramaturgo más conocido de la corriente popular del teatro puertorriqueño del siglo XIX. Fue actor, productor y dramaturgo. Escribió *Un jíbaro* (1878), *Los jíbaros progresistas o La feria de Ponce* (1882), *La vuelta de la feria* (1882) y las piezas inéditas *Una jíbara*, *La triquina*, *Un casamiento*, *Un bautizo*, *Un comisario de barrio* y *¡Pobre Sinda!* Estas obras han sido catalogadas por los críticos como costumbristas, estableciendo como antecedentes las múltiples representaciones que se hicieron en Puerto Rico de las obras de Ramón de la Cruz, José Cañizares y Bretón de los Herreros, así como los sainetes que Cándamo escribió y representó para el público puertorriqueño a principios de siglo. Angelina Morfi señala que Méndez Quiñónez muestra la voluntad de arraigar sus obras en lo autóctono frente a una producción de evasión y desarraigo.⁶ No hay duda de que estas obras se centran en la realidad puertorriqueña del momento y toman como protagonista al personaje del jíbaro. Desfilan asimismo ante el espectador cuadros de costumbres referentes a comidas, vivencias, el cuidado de animales, ceremonias... Sin embargo, estas costumbres aparecen subordinadas al afán moralizante del autor, quien continúa la tendencia didáctica del teatro puertorriqueño.

Las obras de Méndez Quiñónez, al igual que las del bufo cubano, traen a escena tipos populares que hasta el momento habían sido marginados del escenario. De igual manera puede señalarse que ambos rompen con el esquema melodramático imperante y utilizan un lenguaje populachero que separa el código lingüístico del Caribe de los lineamientos de la lengua española. Pero contrario al bufo cubano, el teatro de Méndez Quiñónez se inscribe dentro de la moralidad dominante y no parodia las instituciones coloniales. Veamos la huella que dejó el teatro bufo cubano en el teatro puertorriqueño de corte popular:

Los Bufos Habaneros llegaron a Puerto Rico en 1879, pero ya para 1873 se representaron en la isla obras bufas del cubano F. Fernández.⁷ De manera que el contacto con esta forma de teatro burlesca y desacralizadora había comenzado casi inmediatamente de que ésta se apoderara de la escena cubana en 1868. Cuando los Bufos Habaneros estuvieron en Puerto Rico representaron obras bufas puertorriqueñas, en particular *Amor a la Pompadour* y *Flor de una noche*, ambas de Rafael E. Escalona. Inclusive actores y actrices puertorriqueños se incorporaron a la compañía cubana, destacándose Agustina Rodríguez, Europa Dueño y con realce especial Isabel Velazco. Y hasta es probable que la reina del bufo cubano, Elvira Meireles, sea familia de Eduardo Meireles, el autor cubano que estremeció la escena puertorriqueña con su obra *La entrega de mando o Fin de siglo*. Resulta innegable la importancia del bufo cubano para el teatro puertorriqueño. Rine Leal argumenta al respecto:

El hecho de que el bufo cubano prendiese en Puerto Rico demuestra, más que influencias pasajeras, que el género respondía a la descomposición colonial y sólo crecía con lozanía en las últimas posesiones españolas de América.⁸

Este género se injerta de manera decisiva en el teatro puertorriqueño a través de las obras de Rafael E. Escalona y, en menor grado, de Eleuterio Derkes, y crea un ambiente propicio para las obras de los artesanos Manuel Alonso Pizarro y Arturo Más Miranda, además de tener concomitancia en su variante campesina con el teatro de Méndez Quiñónez, como ya hemos discutido.

Rafael E. Escalona tomó del bufo cubano la variante catedrática para desarrollar sus obras. Tanto en *Amor a la Pompadour* (1879) como en *Flor de una noche* (1881) los personajes negros son caricaturizados por el lenguaje «catedrático» que usan. La burla surge del afán de estos personajes de imitar el lenguaje de los blancos, en lo que ha sido denominado como un salto clasista típicamente colonial.⁹ Estas obras carecen de desarrollo dramático y su finalidad es provocar risas por el lenguaje y actitudes de los personajes. En este sentido, Escalona, probablemente por ser blanco, se queda en la superficie del género bufo y no logra dirigir la parodia y la sátira hacia el contexto social de los personajes.

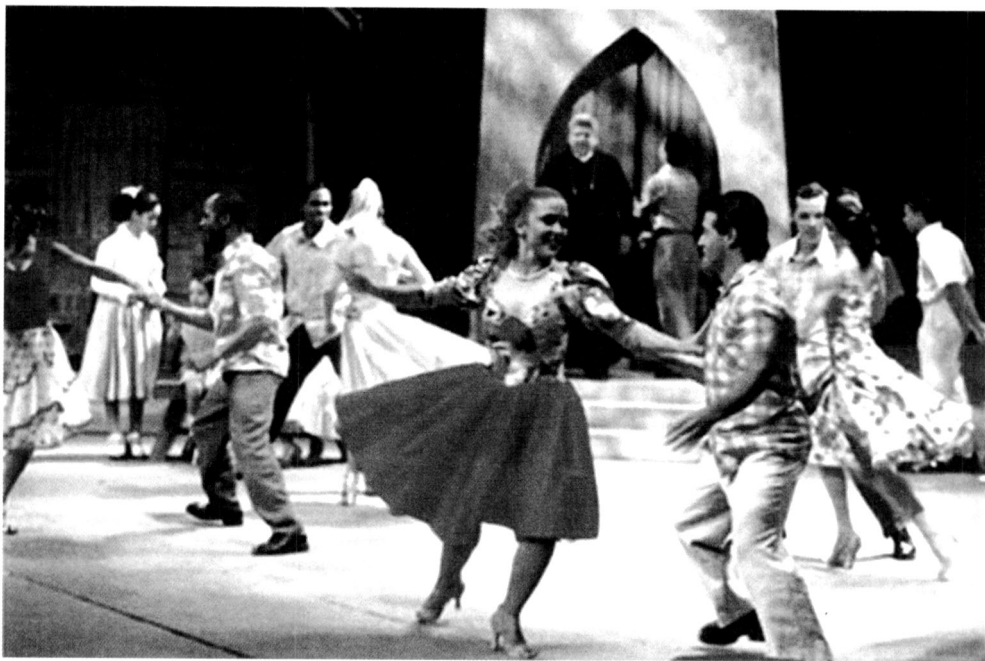
Eleuterio Derkes (1836-1883) escribió cuatro obras: *Ernesto Lefevre o El triunfo del talento* (1872), *La nieta del proscrito* (desaparecida y sin fecha), *Don Nuño Tiburcio de Pereira* (1877) y *Tío Fele* (1883.) Estas obras participan del dualismo antes señalado con relación a Tapia y Brau. Por un lado se remontan a situaciones históricas como en *Ernesto Lefevre o El triunfo del talento*, que se desarrolla en París en 1815, y por otro se acerca con ojo avizor a su época y estructura sus obras con conflictos del contexto social puertorriqueño, como en *Don Nuño Tiburcio de Pereira*, pieza cómica que se desarrolla en el Mayagüez de 1877 teniendo como eje la figura del rico honrado frente a la imagen de avaro y miserable que tiene el pueblo sobre él. Ese dualismo cobra una significación adicional en su última obra, *Tío Fele*, que por un lado muestra el trasfondo pedagógico del autor, tanto en la finalidad de la obra como en los múltiples cultismos que usa en el diálogo, y por otro presenta un alegato, aunque algo tenue, sobre la igualdad racial. Y es que *Tío Fele* fue escrita cuatro años después de la llegada a la isla de los Bufos Habaneros, lo cual podría sugerir que Derkes está reaccionando a la visión estereotipada del negro que presentaban algunas obras bufas, en particular las de Rafael E. Escalona. El negro irrumpe en la escena de Derkes en un reclamo de dignidad y reconocimiento porque el autor no distorsiona la personalidad del negro en busca de risas, sino que lo sitúa en medio del torbellino social, marginado y atacado, pero con capacidad para establecer su valía.

El teatro bufo cubano creó, además, un ambiente propicio para las obras de los artesanos dramaturgos. Si el bufo cubano representaba la historia de las gentes sin historia, con más intención social que afán literario, los artesanos Manuel Alonso Pizarro y Antonio Más Miranda trajeron a escena a los trabajadores y plasmaron sus aspiraciones, contradicciones y conflictos, en un tono jocoso, satírico y caricaturesco.

Manuel Alonso Pizarro (1859-1906) escribió cinco obras: *Me saqué la lotería* (1887), *Cosas del día* (1892), *Fernando y María* (1892), *Los amantes desgraciados* (1894) y *El hijo de la verdulera* (1902.) *Me saqué la lotería* fue escrita expresamente para la Sociedad de Artesanos Unión Borinqueña de Mayagüez, pueblo en el cual se estrenó el 10 de octubre de 1886. Es decir, es un teatro escrito desde y para el grupo social de los artesanos. Cobra significación este hecho al encontrar en las obras de Alonso Pizarro una sátira en contra de las clases dominantes y una defensa de los derechos de los desposeídos. Aunque Alonso Pizarro era negro, el tema racial no cobra preponderancia en sus obras, aunque es mencionado esporádicamente. Pesan más para sus obras la procedencia social y la ubicación de los artesanos en los medios de producción, de manera que las mismas estructuran de manera incipiente los conflictos clasistas de la sociedad puertorriqueña. Esto convierte a Alonso Pizarro en precursor del teatro obrero de principios de siglo xx.

Arturo Más Miranda es otro artesano que intenta escribir obras de corte clasista. Se han localizado dos obras suyas: *Ante Dios y ante la ley* (1889) y *La víctima de los celos* (1897). Como artesano, Más Miranda intenta servir de portavoz de sus compañeros y desarrollar su visión de mundo en el escenario. Sin embargo, el afán moralizante prima sobre los conflictos principales de la trama, cediendo el desarrollo dramático a apariciones sensacionales y secretos gastados. La visión de mundo de los artesanos no incluía la comprensión cabal de las clases sociales como elementos estructuralmente opuestos en la dinámica comunitaria. Habrá que esperar hasta principios del próximo siglo para que aflore el teatro obrero al calor de las luchas sindicales.

La influencia y relación creadora con el teatro bufo cubano continuó a lo largo de la última década del siglo XIX con obras tales como *Conflicto monetario* (1894), de Eugenio Bonilla Cuevas (1865-1910), obra que estrenaron los Bufos Habaneros en Mayagüez, *Vivir para ver o Los monopolios* (1895), «pasillo bufo cómico casi inverosímil» de Modesto Cordero Rodríguez (1858-1940), y culmina con la obra *La entrega de mando o Fin de siglo* del cubano Eduardo Meireles (1865-?). Esta revista cómico-lírico-crítico-musical tuvo su única representación el 8 de julio de 1899 en el Teatro Municipal de San Juan, pues fue suspendida inmediatamente por orden del alcalde Luis Sánchez Morales, lo que provocó una airada reacción del público capitalino. Esta obra entronca con la intención satírica y crítica del bufo cubano al representar el nuevo coloniaje en Puerto Rico, esta vez bajo el naciente imperio de los Estados Unidos de Norteamérica.



El bombón de Elena, de José Félix Gómez. Una producción de Teatro del Sesenta.

Meireles presenta en deliciosa mezcla ecléctica personajes abstractos, tales como el siglo XIX, el futuro siglo XX y la república, con personajes estereotipados por su función social, tales como el cura, el político, el jíbaro y el omnipresente caballero gringo, que domina gracias a sus dólares. Luego de representar el legado del siglo XIX y las tenues posibilidades del XX, Meireles resalta la figura de Ramón Emeterio Betances y su ideario independentista, culminando la obra con una exhortación a luchar por la libertad de la patria en voz de otro personaje abstracto, Boriquén. De este modo, la historia del país se convierte en protagonista del teatro de finales del siglo XIX y los dramaturgos reclaman desde el escenario una definición nacional y social, definición que constituirá el tema central del teatro puertorriqueño del siglo XX.

V. De la generación del trauma al teatro obrero 1900-1930

Francisco Manrique Cabrera denomina a la primera generación del siglo XX como la generación del trauma debido a que fue la primera en recibir la repercusión de la invasión norteamericana y la continuación del coloniaje, esta vez bajo un sistema cultural anglosajón.¹⁰ Ese hecho quizás explique la fragmentación que sufre el teatro puertorriqueño durante las primeras décadas del siglo XX. Proliferan tendencias políticas, históricas, espiritistas, éticas y proletarias, sin que haya un rumbo claro de hacia dónde se dirige el teatro puertorriqueño. Como reflejo de la situación del país, el teatro se fracciona de acuerdo con los intereses de los diversos grupos sociales. Veamos algunas de estas tendencias.

Escasas son las obras que pertenecen a la vertiente histórica del siglo anterior. Siguiendo las pautas de Tapia y Brau, Rafael Matos Bernier (1881-1939) desarrolla su obra *Deshonra y muerte o El rescate del honor* (1905). Matos Bernier se remonta a los reinados de Carlos V y Cromwell para presentar su pieza histórico-moral, que no logra trascender a las obras que le antecedieron.

En términos estrictamente ideológicos, podemos señalar tres variables en las obras de los primeros treinta años del siglo XX: a) la pro-española, b) la pro-estadounidense y c) la de afirmación puertorriqueña. En la variable pro-española encontramos obras tales como *Tres banderas* (1912), de Eugenio Astol (1868-1948), en la cual el autor se lamenta mediante el simbolismo de las banderas de la sustitución de la cultura española por la estadounidense. El reclamo de la identidad perdida se representa sentimentalmente, sin que se desarrolle un verdadero conflicto dramático.

Aun cuando las obras se ocupen de situaciones y personajes del momento, el sentimiento pro-español sigue siendo motor de las acciones. Tal es el caso de *Moncho Reyes* (1923), escrita por Gonzalo O'Neill (1867-1942), para satirizar al gobernante de turno Montgomery Reilly. La trama se urde en torno a los políticos incondicionales del sistema y la corrupción de los gobernantes, pero es la nostalgia por las bienandanzas del gobierno español la que motiva la actitud crítica del dramaturgo. Se sintetiza esta actitud en la frase que el personaje abstracto Borinquen pronuncia: «España tuvo que abandonarnos por causas ajenas a su voluntad y a su noble cariño».¹¹ Lo mismo sucede con la obra *Don Pepe* (1913), de Jesús M. Amadeo Anton-

marchi (1856-1927), en la cual aparece como personaje el Tío Sam para mostrar de manera fehaciente la presencia norteamericana en la isla. En ambas, el afán expositivo entorpece el desarrollo de la trama y la intención doctrinaria impide una adecuada estructuración dramática.

En la variable pro-estadounidense encontramos la solitaria figura de Juan B. Huyke (1880-1961), quien fue presidente de la Cámara de Representantes de 1918 a 1920 y comisionado de Educación de 1921 a 1930. Fue precisamente durante su incumbencia como comisionado de Educación que escribió todas sus obras: *Dolor* (1925), *El batey* (1926), *La sentimental* (1926), *Mañana de prueba* (1927), *Niños sin padre* (1927), *Las pequeñas causas* (1928), *Día de Reyes* (1929) y *Abuela y nieta* (1929). Estas obras fueron impresas por el Negociado de Materiales Impresos del gobierno y distribuidas a través de las escuelas del país con un claro intento propagandístico. Ninguna logra rebasar el nivel del panfleto político y todas carecen de personajes caracterizados y de desarrollo dramático. Abundan los estereotipos y los prejuicios en contra de la mujer, las interpretaciones tergiversadas de la historia de Puerto Rico y las loas a la gran obra de los norteamericanos y a las ventajas de asimilarse al coloso del norte. El teatro es para Huyke más que medio excusa para su ideario colonialista.

La tercera variable es la de afirmación puertorriqueña. Aquí encontramos una variación del teatro histórico del siglo XIX, enraizada esta vez en la historia de Puerto Rico y con mayor énfasis en aquellos sucesos que fueron forjando la personalidad nacional. S.A. Giordani escribió *Tragedia taína* (1906), José Ramírez Santibáñez (1895-1950) y Carlos Noriega Carreras (1895-1959) escriben *Juan Ponce de León* (1929) y Luis Lloréns Torres (1878-1944), el gran poeta de Collores, escribe *El grito de Lares* (1914). Esta obra tiene el mérito de ser la más representada de todas las que se escribieron en este período. Lloréns desarrolla su obra tomando como eje el levantamiento en armas que ocurrió en Puerto Rico en 1868. Este fallido intento por proclamar la independencia se dramatiza a lo largo de tres actos, tomando como protagonista al legendario Manolo, el Leñero. Aunque padece de serios defectos estructurales y de un lirismo desbordado que a menudo entorpece el progreso de la acción, la obra logró un éxito inusitado porque cala hondo en la fibra nacionalista del puertorriqueño y representa la renovación del compromiso con la lucha por la patria.

Matías González García (1865-1938) escribió en 1929 *Por mi tierra y por mi dama*, obra que pertenece a esta variable de afirmación puertorriqueña, aunque se aleja de los temas históricos al ubicar la acción en la tercera década del siglo XX. La trama tiene un desarrollo dual, como anuncia el título: Pablo, joven puertorriqueño de clara conciencia nacional va a luchar por denuedo por defender los tesoros de su vida, la tierra y su amada Margarita. Ésta pertenece a una familia burguesa que favorece la asimilación de Puerto Rico a los Estados Unidos. Para patentizar la lucha del puertorriqueño por su cultura y su país, González García crea un triángulo amoroso con el norteamericano Mr. Robert como el novio oficial de Margarita. La obra tiene un desenlace feliz pues Pablo logra casarse con Margarita luego de descubrirse que Mr. Robert era un vividor profesional. En apariencia, la obra afirma la puertorriqueñidad mediante el triunfo de Pablo, lo cual correspondería a la tesis del autor, ya expresada en el título de la obra. No obstante, hay un elemento que condiciona el desenlace. Pablo ha tenido que irse a Estados Unidos para desarrollar sus potencialidades y cuando regresa viene como representante de la corporación norteamericana que quiere monopolizar sus tierras. Es decir, para rescatar su dama y su

tierra, Pablo se ha asimilado al poder imperial y se ha convertido en su intermediario. Aunque el final de la obra es forzado y para muchos críticos constituye una claudicación ideológica y una violación de la autonomía de los personajes, no hay duda que representa la visión de un sector de la población que poco a poco fue asimilándose al *american way of life* como forma de mantener sus privilegios y defender sus intereses de clase.

Veamos ahora la vertiente proletaria. Al calor de las luchas sindicales de principios de siglo germinó un teatro obrero de raigambre popular. Eran los tiempos de las primicias de la organización sindical en la isla. Entre los obreros puertorriqueños comienza a escucharse la prédica socialista de Ramón Romero Rosa, Eduardo Conde y José Ferrer y Ferrer. Con la llegada a la isla en 1896 del carpintero español Santiago Iglesias Pantín cobró impulso la lucha proletaria hasta culminar en la fundación del Partido Obrero Socialista el 18 de julio de 1899 y la Federación Libre de Trabajadores, primera central obrera del país, el 22 de octubre del mismo año. La tarea de ambas organizaciones era organizar a los obreros y campesinos, quienes se encontraban a merced de los patronos debido a que carecían de una organización sindical que los representase y defendiese. Como muestra de su situación, valga señalar que los campesinos recibían un jornal de treinta a cuarenta centavos al día, y los trabajadores urbanos, de treinta y cinco a sesenta.

Como parte de las campañas de sindicalización, los dirigentes de la Federación Libre de Trabajadores y del Partido Obrero Socialista incluyeron la representación de obras de teatro para concienciar a los obreros y motivarlos a organizarse. Las obras las escribían los miembros de los sindicatos con una clara intención proselitista. En consecuencia, éste era un teatro popular pues se representaba en los centros de trabajo y en las comunidades, y las obras se estructuraban, en su mayoría, de acuerdo con la ideología proletaria y en defensa de los intereses de los espectadores.

La primera obra de la cual tenemos constancia es *La emancipación del obrero* (1903), de Ramón Romero Rosa (1863-1907), quien era secretario del Partido Obrero Socialista y escribía con el seudónimo R. Del Romeral. Se había distinguido Romero como escritor propagandístico de las nuevas ideas promovidas por su organización. Sus escritos teóricos sobre la mala distribución de la riqueza encontraron su contraparte artística en el drama alegórico en un acto *La emancipación del obrero*. Esta obra desarrolla el enfrentamiento entre los obreros y el sistema capitalista utilizando la forma del auto sacramental. Los personajes son todos prototipos sociales con claros ecos bíblicos. Termina con una exhortación directa al público para que se una a la Federación Libre de Trabajadores, resaltando su finalidad propagandística e ideológica.

José Limón de Arce (1877-1940), quien firmaba con el seudónimo de Edmundo Dantés, es el autor del drama *Redención* (1906.) En esta obra la redención moral y económica del obrero aparece unida al tema amoroso. Limón de Arce desarrolla la trama de manera que los espectadores se identifiquen sentimentalmente con los personajes y acepten más fácilmente la ideología proletaria que la obra transmite. En este sentido, el tema amoroso cumple en *Redención* la misma función que la alegoría cristiana utilizada por Romero Rosa en *La emancipación del obrero*.

En su obra *Futuro* (1911), Enrique Plaza desarrolla nuevamente el tema de la lucha entre el capital y el trabajo. Aunque la obra es, en apariencia, de tema proletario, no aparece en ella ningún personaje obrero, y el final, cuando el dueño de la hacienda accede a compartir su

riqueza, parece indicar que la obra estaba dirigida a un público de hacendados a quienes se les intenta crear conciencia sobre su papel de explotadores. La bondad ingenua de los personajes parece provenir del idealismo del autor, para quien la lucha de clases se resuelve con explicarles a los explotadores que están actuando mal.

Luisa Capetillo (1879-1922), una de las figuras más importantes de esta actividad teatral y del momento que reseñamos, escribió varias obras de teatro popular que recogió en su libro *Influencia de las ideas modernas* (1916.) El tema proletario se une al de la liberación femenina en obras tales como *En el campo, amor libre, Matrimonio sin amor, consecuencia, el adulterio y La corrupción de los ricos y la de los pobres*. En la obra que dio título al libro, *Influencia de las ideas modernas*, Luisa Capetillo persigue la misma finalidad de la obra *Futuro*, a saber, crear conciencia al patrono de su papel de explotador.¹² Para lograr el cambio en los propietarios, Capetillo utiliza las ideas de León Tolstoy. La renuncia a los privilegios por parte de los patronos hace que la comunidad los reciba con regocijo y celebre la libertad de la nueva mujer liberada que Angelina, la protagonista, representa.

Finalmente encontramos en esta promoción de dramaturgos a Magdaleno González, quien publica en 1920 su libro *Arte y rebeldía*. En él incluye cinco obras: *Una huelga escolar, Los crímenes sociales, Una víctima de la actual sociedad, Pelucín, el limpiabotas o La obra del sistema capitalista y La prohibición en Puerto Rico*. Lo interesante de estas obras es que se apartan del tema sindical para incluir en su cuestionamiento del sistema capitalista otros temas de la sociedad del momento, tales como la educación como privilegio, la represión policial y los marginados. Sin embargo, el uso de diálogos en verso le resta verosimilitud a las obras.

De las obras producidas podemos deducir que, al igual que en la producción dramática de los artesanos, a menudo los autores simplificaban las estructuras dramáticas con miras a hacer la significación más asequible al público obrero. Asimismo, los diálogos utilizan vocablos y construcciones de aceptación generalizada, buscando hacer patente el significado de las acciones, sin dejar lugar para ambigüedades o sutilezas. El teatro se convierte así en un vehículo para una finalidad ideológica, característica que podemos extender a la mayoría de la producción dramática de 1900 a 1937.

Culmina así esta etapa del teatro popular en Puerto Rico. A medida que el Partido Socialista movió sus miras al campo electoral, fueron desapareciendo las obras de tema proletario y popular. No es hasta 1936 que se produce otra muestra de teatro popular, aunque bajo circunstancias muy diferentes.

Bajo los auspicios de la Puerto Rico Reconstruction Administration, conocida en el país como la PRRA, establecida en 1935, el doctor Morton Royce ofreció en 1936 el curso *Workers Education*.¹³ Este curso, que se reunía en la Universidad de Puerto Rico, incluía lecciones de economía, historia y teatro. Fue como parte del curso que organizó un grupo de teatro para llevar obras a los trabajadores. Integraban el curso Manuel Méndez Ballester, Fernando Sierra Berdecía y los profesores Rafael Cordero, Vicente Geigel Polanco, Nicolás Noguerras, padre, y Francisco Manrique Cabrera. Este grupo se llamó Teatro para Trabajadores y montó obras de tema sindical, casi siempre traducidas del inglés. Visitaban los centros de trabajo del país a invitación de los sindicatos, en especial los de la industria azucarera. Su trabajo se basaba en la experiencia que Manrique Cabrera había traído desde España, donde Federico García Lorca lleva-

ba su grupo La Barraca por las provincias españolas. No existen libretos de las obras que montó este grupo y la evidencia nos señala que no se escribió ninguna original sobre los problemas en Puerto Rico. Sin embargo, el grupo fue de vital importancia para el teatro puertorriqueño pues del mismo surgieron los principales dramaturgos de la llamada generación del treinta.

Finalmente encontramos en estas primeras décadas del siglo xx un grupo reducido de obras de tema ético-social, pero con un enfoque crítico. Entre estas obras está *Despunta el alba* (1917), de Luis Muñoz Marín (1898-1980), *Lo mejor es quererse* (1928), de José Manuel Pérez Morris (1906-1964), *Un hombre de cuarenta años* (1928), de Antonio Coll Vidal (1898) y, la más significativa, *El héroe galopante*, de Nemesio R. Canales (1878-1923.) Esta obra fue estrenada en San Juan el 25 de septiembre de 1923 como homenaje póstumo a Canales, quien había muerto once días antes. Resalta en esta comedia en un acto el humorismo de Canales, quien con fina ironía subvierte los conceptos del honor y del héroe de la sociedad de su época. Sandoval, el protagonista de la obra, es un héroe de guerra admirado por sus proezas en batalla, quien, sin embargo, emprende rauda y veloz huida ante el ataque de Paco Regúlez, su feroz enemigo. Sandoval no se siente avergonzado de su acción; al contrario, pregona que el verdadero héroe es el que se enfrenta a la vida, aunque ese enfrentamiento consista en huir. Postula, además, un nuevo código de Honor. Al respecto resulta iluminador el siguiente diálogo:

DON MIGUEL: A mí no me vengan con esas pamplinas... A mí, el que carece de honor...

SANDOVAL: ¿Qué dice, don Miguel?

DON MIGUEL: Digo, ¡caramba!, que quien ante una ofensa moral no se levanta y vuelve por su honor... ¡me caso con Cristóbal! No es caballero.

SANDOVAL: Muy cierto. ¿Yo caballero? Dos requisitos esenciales son precisos para ser caballero: uno, vivir de rentas. ¿Concibe nadie a un perfecto caballero condenado a trabajar para vivir como cualquier mortal? Y otro, a disentir de la opinión, y quien disiente, quebranta la costumbre, y quien quebranta la costumbre, viola el código de honor. Yo falto a los dos requisitos; luego no soy caballero. Soy simplemente un hombre, don Miguel.¹⁴

La actitud de Sandoval es desacralizadora pues saca del ámbito de los principios el tan cacareado honor y asume una actitud pragmática ante el uso de la fuerza bruta. El pacifismo de Sandoval niega, además, al héroe épico y propone como sustituto al hombre sencillo que batalla día a día por sobrevivir.

El héroe galopante carece de dramatismo porque los conflictos se narran y no se representan y los personajes importan más por sus ideas que como entes conflictivos de la trama. Asimismo, el final es muy simplista y gratuito al asignarle a Sandoval una nueva pareja que admira sus dotes intelectuales. No obstante, interesa la obra por el enfoque iconoclasta que ofrece sobre la sociedad de su época y por la ironía constante que niega los valores establecidos y crea humorísticas paradojas, como ejemplifica el título.

VI. El Certamen del Ateneo de 1938

Existe consenso entre los críticos y estudiosos del teatro puertorriqueño de que el período que va de finales de la década de 1930 hasta la década de 1950 marca la consolidación y desarrollo de la dramaturgia nacional. A partir de 1938, fecha en que el Ateneo Puertorriqueño celebra el histórico certamen de obras de temas nacionales, las diversas tendencias de la incipiente dramaturgia puertorriqueña convergen en un movimiento dinámico que produce obras de envergadura que logran trascender las fronteras insulares. El impulso que produjo este certamen culminará en 1958 con el comienzo de los festivales de teatro puertorriqueño auspiciados por el Instituto de Cultura, con los cuales queda plenamente establecido el teatro nacional puertorriqueño.

La década de los años treinta se caracterizó por una defensa de la nacionalidad puertorriqueña, acosada por el sistema colonial imperante. Valga recordar que es el momento de mayor efervescencia del movimiento nacionalista dirigido por Pedro Albizu Campos. En concomitancia con el hervidero político del país, el teatro puertorriqueño se definirá en virtud de lo que Emilio S. Belaval denominó como el carácter nacional. En el ensayo de 1939, «Lo que podría ser un teatro puertorriqueño», Belaval afirmó:

Algún día de estos tendremos que unimos para crear un teatro puertorriqueño, un gran teatro nuestro, donde todo nos pertenezca: el tema, el actor, los motivos decorativos, las líneas, la estética. Existe en cada pueblo una insobornable teatralidad que tiene que ser recreada por sus propios artistas.¹⁵

Esa incitación produjo una búsqueda de temas y situaciones pertinentes a la idiosincrasia del pueblo puertorriqueño, lo que desembocó en una corriente mimético-realista que le asignó a la obra dramática la función de espejo de la realidad e inscribió la caracterización, el desarrollo de los conflictos y la ambientación escénica en los parámetros contextuales de la vida social del país. Al mismo tiempo, Belaval llamó a los dramaturgos a buscar técnicas dramáticas actuales y novedosas que brindasen a las obras una renovación acorde con los temas tratados. Es decir, el teatro nacional puertorriqueño debería copiar la realidad del país, pero sin caer en el «regionalismo pinturero». Esto significó una modernización del teatro puertorriqueño y el inicio de una experimentación con nuevas formas teatrales que culminará en la década de 1960. A ello contribuyó de manera decisiva la construcción del Teatro Universitario de la Universidad de Puerto Rico, inaugurado en 1939, y la creación en dicha universidad de cursos de teatro acompañados de montaje de obras. A la par, en 1940 se creó Areyto, una compañía productora al mando del propio Belaval, que se dio a la tarea de montar obras puertorriqueñas.

La corriente mimético-realista del teatro nacional puertorriqueño se inicia con las tres obras premiadas en el certamen del Ateneo de 1938: *El clamor de los surcos* (primer premio), de Manuel Méndez Ballester (1909), *Esta noche juega el joker* (mención honorífica), de Fernando Sierra Berdecía (1903-1962), y *El desmonte* (mención honorífica), de Gonzalo Arocho del Toro (1898-1954).¹⁶ Como conjunto, estas obras están enraizadas en la realidad del país y su desarrollo dramático se concibe en virtud de la función referencista del texto.

El clamor de los surcos presenta la difícil situación de los hacendados ante el avance arrollador del latifundio de las centrales azucareras. Similar punto de partida tiene *El desmonte*, en la cual la clase hacendada del país cae en desgracia, no sólo por la invasión de la caña, sino por su propia incapacidad para conservar su tierra. En ambos casos se oponen los modelos económicos de la hacienda, vista como una especie de feudo señorial, y la plantación, símbolo del nuevo capitalismo industrial estadounidense. Esa oposición económica se plasma en el ámbito de los personajes en una visión idealizada del pasado ante un presente catastrófico. En *El desmonte* dice el hacendado mallorquín Don Gabriel: «Que en nuestro tiempo no había tantas triquiñuelas y se vivía y la gente duraba cien años; ahora la gente se muere antes de nacer.»¹⁷ En *El clamor de los surcos* el protagonista Don Álvaro vive «en cuerpo y alma como en los tiempos de España», cuando era una especie de patriarca, respetado y querido por todos.¹⁸ La incapacidad de la clase propietaria del país de adaptarse al nuevo sistema económico produce un desplazamiento y empobrecimiento de los antiguos terratenientes, quienes quedan sumidos en una actitud de añoranza del pasado bajo el dominio español.

El predominio del contexto social en estas obras influye de manera decisiva en la estructuración dramática de las mismas. En *El clamor de los surcos*, Méndez Ballester desarrolla la trama a base de la posible pérdida de la hacienda de don Álvaro a manos de la todopoderosa central azucarera, polarizando en los hijos del protagonista, Luis y Ernesto, las actitudes opuestas de rebelión y defensa de la tierra del primero, y de conformismo individualista y sometimiento del segundo. Arocho del Toro construye su trama a partir de la venta de terrenos por parte de propietarios inconscientes, polarizando asimismo la acción en términos de las actitudes de los hijos de doña Zore, la protagonista: Luis, Teodorio y Margarita junto al esposo de ésta, Gilberto, proclives a la venta de terrenos, en contra de Felipe, el único que muestra apego a la tierra.

A diferencia de Arocho del Toro, Méndez Ballester centra su obra en el problema de la pérdida de la tierra porque, según explica Luis (p. 71): «(...) no se trata de la finca de papá, sino de una finca que se extiende de San Juan a Ponce, y de Humacao a Mayagüez. Y esa finca no se puede salvar a medias: se salva enteramente o se pierde por completo.»

Esa vinculación del país con la hacienda le añade repercusión al final de la obra cuando, perdida la tierra, Luis se une a los obreros desposeídos, en quienes ve la única posibilidad de rescatar el patrimonio y vivir con dignidad y justicia. El desenlace está concebido en virtud del contexto ideológico: la salvación y el futuro del país están en el proletariado, a quienes deben aliarse las demás clases sociales. De la familia patriarcal sólo Luis es capaz de renunciar a su pasado y buscar nuevas opciones. El resto hará como su tío Pedro (p. 105): «Luis, nosotros pertenecemos a una clase más elevada, y por tanto, tenemos que solucionar nuestros problemas a tono con nuestra situación.»

El final es abierto, dado que el desenlace no concluye sino que plantea nuevas alternativas. Similar a los dramas de realismo social de Henrik Ibsen, la salida de Luis al final de la obra inaugura posibilidades.

Arocho del Toro quiso abarcar las consecuencias sociales y morales de la pérdida de la tierra y del desmonte. Por ello estructura su obra en dos tiempos distantes quince años entre sí. Así encontramos en el segundo acto a la familia de doña Zore sobreviviendo precariamente en un arrabal capitalino tras haber vendido los terrenos que poseían en la ruralía. La secuela de pro-

blemas sociales que presenciamos, desempleo, vicios, huelgas, tienen como corolario obligatorio la muerte. Contrario a *El clamor de los surcos*, aquí los herederos de la clase social en decadencia no sólo son incapaces de unir sus fuerzas con el proletariado, sino que rechazan a los obreros y los ven como una fuerza negativa en la sociedad. Felipe, el hijo menor, asume el papel de rompehuelgas, impulsado por la desesperación, y es asesinado en un encuentro con los huelguistas. A éstos se les ve como revoltosos y oportunistas, dado que se les representa mediante Gilberto, el yerno egoísta y despectivo. Luis, el flemático hermano mayor, mata a Gilberto en un súbito arranque de venganza. El desenlace de la pieza vuelve a inscribirse en el contexto ideológico cuando en el tercer acto la protagonista regresa al campo con su sobrino Paquito en busca de la renovación, pero éste padece de tuberculosis y no tiene posibilidad de revalidar ese regreso romántico a la ruralía. El pesimismo es total en el final (p. 70): «Hija mía, en lo más alto de la montaña se encenderán tres corazones en vigilia: doña Zore, tú y yo velaremos hasta que él vuelva el día de la resurrección... ¡que es todo lo que nos queda entre tantas esperanzas muertas...»

La dispersión caracteriza a *El desmonte* ya que en la misma proliferan los temas y las situaciones sin un eje que les brinde coherencia las múltiples subtramas. El lenguaje tiende a ser altisonante y meloso, rayando en lo melodramático. Sin embargo, la obra es importante, como apunta Angelina Morfi:

El desarrollo del drama puertorriqueño no puede concebirse sin *El desmonte*, de Gonzalo Arocho del Toro. Logra dar un nuevo enfoque al problema del latifundismo que presentan dramaturgos como Méndez Ballester y Jiménez Sicardó. Inicia una visión simbólica de la realidad que en adelante continuará cultivándose. El tema de la emigración del campo a la ciudad, con sus dramáticas consecuencias y deterioro moral, también se inicia. El próximo paso a la metrópolis también se vislumbra, aunque no logra realizarse.¹⁹

Resulta evidente que los logros señalados pertenecen al contenido de la obra y no a la forma dramática. El afán «por decirlo todo», como diría el novelista Manuel Zeno Gandía, llevó al autor a despreocuparse del significantes para darle preponderancia al significado.

Méndez Ballester muestra mayor dominio de la técnica dramática en *El clamor de los surcos*, en la cual una trama cuidadosamente hilada se concentra en un tema y lo desarrolla mediante una tensión dramática ascendente para culminar con el planteamiento del dilema central: ¿cuál es la actitud a asumir para la defensa del país? En este sentido, Méndez Ballester utiliza el procedimiento ibseniano de desarrollar la trama en virtud de un tema que aparentemente es el principal, para que éste nos conduzca al planteamiento esencial de la obra. Es precisamente la maestría en la construcción dramática lo que convertirá a Méndez Ballester en el dramaturgo más consistente e importante de esta promoción.

La tercera obra premiada por el Ateneo fue *Esta noche juega el joker*, comedia en tres actos de Fernando Sierra Berdecía. Esta obra se aparta de las dos anteriores en varios aspectos. Desde el punto de vista de género es la única comedia. Temáticamente, la obra aborda la situación de los emigrantes puertorriqueños y latinoamericanos en Nueva York, tema que tendrá continuidad en la dramaturgia posterior en escritores tales como René Marqués, el propio Méndez Ballester y Jaime Carrero, y que cobrará particular importancia con el desarrollo de una dramaturgia puertorriqueña escrita en inglés a partir de los años sesenta. Finalmente, *Esta noche*

juega el joker presenta una progresión dramática a base de los sentimientos, con recursos teatrales muy efectivos, tales como las referencias intertextuales a la comedia *El amor corrige sus errores*, un lenguaje cuajado de ironía y juegos verbales, y el uso ingenioso de los símbolos, como ejemplifica el título. Además, es un claro reflejo del cruce de culturas que se da en los puertorriqueños que residen tanto en la isla como en estados Unidos, aunque más acentuado en este último caso. La interferencia lingüística del inglés es evidente en el uso de la palabra *joker* por *comodín*, interferencia que tendrá ecos en los patrones de conducta de los personajes, pero que no logra cuajar en cuanto a la forma de expresarse de éstos. De hecho, *joker* es una de las pocas palabras en inglés que se utilizan en la obra.

Sierra Berdecía concibió *Esta noche juega el joker* como una comedia de salón y la estructuró en tres actos, con exposición en el primero, desarrollo y complicaciones en el segundo, y clímax y desenlace en el tercero. Los personajes están delineados con precisión, y el trasfondo de sus acciones, la ciudad de Nueva York y su dinámica cultural, evita que su actuación se quede en un nivel superficial. La trama gira en torno al matrimonio de María y Arturo, dos puertorriqueños residentes en Manhattan cuyo patrón de conducta conyugal muestra una reversión con respecto al tradicional: él es amo de casa, mientras que ella es una exitosa profesional que ha escalado puestos de importancia en su compañía. Esa reversión repercute en sus personalidades: María es emprendedora, segura de sí, con una autoestima envidiable; Arturo es apocado, introvertido e inseguro. Sierra Berdecía desarrolla la intriga dramática utilizando a Roberto, otro puertorriqueño, y a Capablanca, un escritor peruano, como pretendientes de María, y la enriquece con las subtramas de otros inmigrantes latinoamericanos. El dilema sentimental se resuelve en un enfrentamiento entre los cuatro involucrados, cuando Arturo reclama ser el comodín de la baraja y pide a María que escoja entre sus dos adversarios. Como exige el final de la comedia, ella se queda con el *joker*.

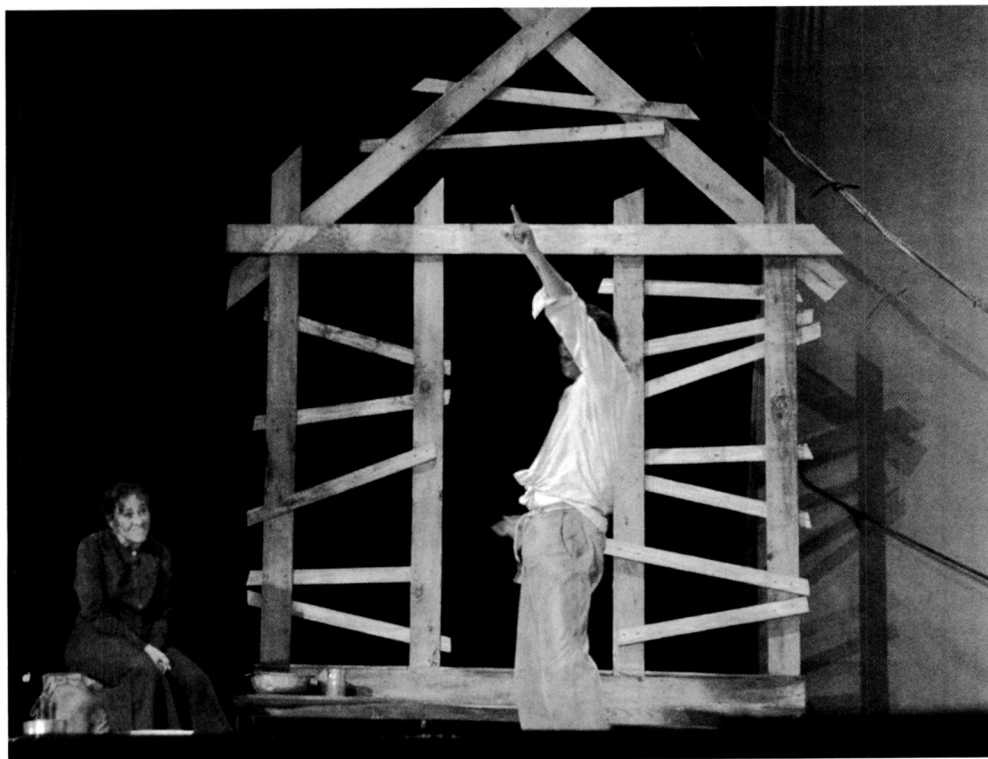
Aunque el trasfondo social de la obra enriquece la trama y la aleja de la cursilería amorosa, la obra no profundiza en los problemas inherentes a la emigración. La reversión del patrón de conducta tampoco se plantea como parte de un proceso de asimilación cultural ni el tema de la liberación de la mujer de los papeles tradicionales de sometimiento y acatamiento logra proyectarse más allá de una figura atrayente y desenvuelta. No encontramos en la obra lo que Evaristo Ribera Chevremont llama «la deformación psicológica del hispanoamericano en su choque con la atmósfera norteamericana», ni prueba alguna que confirme la afirmación de Wilfredo Braschi de que «el concepto hispánico de la vida, con su siempre dominante catolicidad, preside la progresión dramática».²⁰ Sin embargo, la evaluación de la pieza no debe realizarse exclusivamente en virtud del contexto, sino que debe incluir la finalidad del autor dentro del género de la comedia. Desde ese punto de vista, *Esta noche juega el joker* se destaca por la meticulosa construcción de la trama y la estructuración del conflicto sentimental con trasfondo social a base de una adecuada aplicación del «drama bien hecho» de Eugene Scribe.

VII. El desarrollo del teatro nacional: 1938-1950

De los dramaturgos premiados por el Ateneo, sólo Méndez Ballester continuó su labor de creación de manera consecuente. Arocho del Toro estrenó en 1944 *No tengo miedo*, obra de poca trascendencia que trae al escenario una Margarita Gautier puertorriqueña, en medio de debates sobre su redención o culpabilidad. El resto de su producción, formada por obras menores, ha permanecido inédita. Sierra Berdecía sólo escribió una pieza adicional, *La escuela del buen amor*, comedia en tres actos de 1941. Esta obra no tuvo repercusión (fue estrenada más de veinte años después, en 1963), aunque su construcción dramática sigue las pautas de *Esta noche juega el joker* y el lenguaje tiene interesantes toques de ironía y de humor refinado. Como muchos otros, Sierra Berdecía se incorporó a la política activa y cambió el escenario por la tribuna partidista.

A pesar de aceptar puestos públicos en la jerarquía administrativa del Gobierno y la Legislatura, Méndez Ballester continuó su labor dramática hasta el punto de convertirse en el único dramaturgo en escribir y estrenar en las seis últimas décadas del siglo xx. En 1940 escribió *Tiempo muerto*, tragedia que se convirtió en un clásico del teatro puertorriqueño. Con esta obra Méndez Ballester comienza a verter las situaciones nacionales en los moldes del teatro clásico griego. Aquí utiliza la tragedia para presentar el problema de la explotación y deterioro del obrero de la caña. Varios elementos vinculan a *Tiempo muerto* con la forma clásica de la tragedia. En primer lugar, la inevitabilidad del destino del protagonista: Ignacio se enfrenta a unas fuerzas ante las cuales se encuentra impotente. Ignacio es un envejecido cortador de caña que ha estado desempleado por largo tiempo debido a la tuberculosis que padece. De acuerdo con el capataz de la Central, ya rindió su vida útil. Aquí el destino inexorable cobra especificidad en las fuerzas que controlan la economía y para las cuales Ignacio cesa de ser humano y es evaluado como simple recurso de trabajo. La desintegración de la familia de Ignacio sigue la línea clásica de peripecia y catarsis. Pero resulta evidente que el autor enfatiza las causas sociales de la desgracia y degrada al protagonista, quien renuncia a sus principios morales y acepta un trabajo en la Central a cambio de la deshonra de su hija. La estatura del héroe trágico no se sostiene en un siglo en el que las fuerzas del mercado establecen como código inflexible las leyes de la oferta y la demanda. Ignacio prefiere someterse a la ignominia antes que seguir desempleado y ver a su familia morir de hambre. En ese momento ocurre su total deshumanización, como le dice su esposa Juana: «Ignacio... tú has dejao de ser un hombre.»²¹ Esa decisión del protagonista es una renuncia moral que podría interpretarse como su falla trágica. Desencadenados los acontecimientos, la familia debe llegar a su destino final, la muerte. El hijo de Ignacio, Samuel, regresa de su trabajo de marinero y, ante el cuadro de descomposición moral, hace suya la honra de la familia y se enfrenta al mayordomo que abusó de su hermana. El mayordomo mata a Samuel, e Ignacio, en un intento por rescatarse como padre y ser humano, mata al mayordomo. Ignacio huye de la policía que viene tras él para encarcelarlo y Juana queda inconmensurablemente sola.

En la edición de 1940, que siguió al montaje de la obra, el tercer acto termina con el suicidio de Juana. Sin embargo, en ediciones posteriores, Méndez Ballester cambió el final para que Juana sólo emita un gemido de desolación y angustioso dolor ante la tragedia de su familia. Muchos críticos arguyen que el final del suicidio va más acorde con el ambiente y el desarrollo de la obra,



Tiempo muerto, de Teatro del Sesenta. A la foto, Idalia Pérez Garay i Néstor Rodulfo.

reclamando inclusive que la propia Juana ha expresado a través de la obra su incapacidad para resistir más dolor.²² No obstante, es precisamente esa su tragedia: quedar como la única sobreviviente de un mundo desolado, sin esperanza, ella sola la heredera de la desgracia, impotente ante el curso de los acontecimientos, pero recipiente de todas sus consecuencias. De hecho no hubo tal cambio por parte del autor: Fue el director de la obra, Leopoldo Santiago Lavandero, el que impuso el final del suicidio, porque le parecía un desenlace más plausible. Debido a que Santiago Lavandero era el director del Teatro Universitario, muy cotizado entre sus pares, Méndez Ballester no pudo oponerse a la decisión del director. La edición de 1940 recogió la versión del montaje. Veintidós años después Méndez Ballester rescató su propio final, que responde a su interpretación de esta tragedia social.

Tiempo muerto es, sin lugar a dudas, una de las cumbres del teatro nacional puertorriqueño. Además de su perfección estructural, inaugura con gran acierto la vinculación de los modelos clásicos a situaciones del país, adaptando aquéllos a las nuevas realidades que configuran. Méndez Ballester intentó nuevamente esta fórmula con *Hilarión* (1943), en la cual recrea el mito de Edipo en un dictador latinoamericano, en una especie de trasposición lúdica del título *Edipo Tirannus*. *Hilarión* no logra el acierto técnico de *Tiempo muerto* y no repercutió más allá de su

publicación en 1943. Sin embargo, la corriente que inició Méndez Ballester producirá obras significativas en la dramaturgia posterior; tales como *La muerte no entrará en palacio*, de René Marqués, y *La pasión según Antígona Pérez*, de Luis Rafael Sánchez.

El caso de Emilio S. Belaval (1903-1972) es uno de los enigmas más interesantes de la historia del teatro puertorriqueño. Como señalé anteriormente, Belaval fue el principal promotor del establecimiento de un genuino teatro nacional. Fue bajo su presidencia que el Ateneo Puertorriqueño convocó y celebró el certamen de 1938. Además, fundó la compañía productora Areyto y dirigió varias de las obras aquí reseñadas. Sus ensayos constituyen una defensa denodada del teatro nacional y una exhortación entusiasta a nacionalizar los grandes avances de la dramaturgia moderna.²³ Sin embargo, el autor que había afirmado que «...cada vez que circula por Puerto Rico un verso ensalzando la belleza radiosa de Circe... siento la sacudida imperiosa del otro yo, más noble, que habla elocuentemente desde el fondo de la conciencia demandando propios sentires y pensares de la tierra», terminó escribiendo una obra titulada *Circe o el amor*.²⁴ La evidente contradicción en Belaval produjo reacciones diversas entre los dramaturgos y críticos puertorriqueños. Francisco Arriví ve en la obra de Belaval tensiones «que empujan el ánimo a un esquizofrénico pendular de la vocación creativa», aunque sostiene que «el péndulo se apoya sobre un único soporte anímico: el de una aguda y angustiada conciencia puertorriqueña».²⁵ Angelina Morfi entiende que «lo que sirvió de estímulo a otros se repliega en su creación».²⁶ René Marqués afirma con vehemencia que no podemos perdonarle a Belaval que haya dejado de creer en América.²⁷ Y Luis Rafael Sánchez sintetiza y explica la contradicción:

Ese contundente «volverse de espaldas al tiempo en que vive», la resistencia a investigar la circunstancia vecina, la ceguera voluntaria ante el tiempo habitado... aparecen en su obra cuando el autor contrae las responsabilidades más señaladas de su carrera pública eminente: Juez del Tribunal Supremo de Justicia, miembro del Consejo de Educación Superior...²⁸

Las primeras obras de Belaval que se estrenan permanecen inéditas: *La romántica* (1926), *La novela de una vida simple* (1929) y *Hay que decir la verdad* (1933). Su primera publicación será en 1937 con *Cuando las flores de pascua son flores de azahar*. Esta obra es una comedia en un acto que presenta cómo un Don Juan puertorriqueño, don Manuel Carrillo, cae rendido ante el amor núbil de su prima María de los Dolores. Hay en la pieza un aire romántico que las cantigas populares y la festividad de Nochebuena. La trama es de un idealizado lirismo que seduce gracias a un lenguaje de vuelo poético y a personajes caracterizados por el donaire y el encanto. Se podría decir que es una pieza fuera de tiempo, más cerca del poema que del drama, dado que carece de conflicto y de desarrollo de la tensión dramática. Sin embargo, responde al yo belavalino apegado a los sentires y pensares de la tierra. Pero ya Belaval había iniciado su esquizofrenia dramática con *La presa de los vencedores* (1937), en la que hace abstracción de personajes y situaciones, ubicando la acción dramática en el campo de la disquisición filosófica. Personajes tales como un matemático, un erótico puro, un científico y un político arguyen sobre la gloria, la estética y la ciencia, en una conversación que convierte a la obra en un ensayo dialogado, aunque dicho diálogo muestra el ingenio y las dotes literarias del autor. *La presa de los vencedores* presagia lo que será el teatro universalista de Belaval en obras tales como *La muerte*, *La vida* y *Circe o el amor*.

En 1940, Belaval escribió *La hacienda de los cuatro vientos*, obra que no se estrenó hasta 1958 y no se publicó hasta 1959. Debemos ubicarla en el momento de su concepción, pues responde al penduleo hacia lo nacional, aunque condicionado por la ideología del autor. Esta obra es un drama en tres actos que pretende captar el momento histórico en que se define al criollo como ente autónomo frente al español peninsular. Cada acto responde a un tiempo diferente: el primero se desarrolla en 1830, y plantea la llegada a la isla de los segundones españoles De Andrade, quienes vienen a hacerse cargo de su herencia, la hacienda de los cuatro vientos; el segundo, en 1850, presenta la incorporación del hijo del protagonista a las luchas emancipadoras, y su muerte a manos de las milicias españolas; el tercero, en 1853, cuando de la tristeza enlutada se pasa a una nota esperanzadora, en una especie de abolición simbólica de la esclavitud. A pesar de los saltos temporales, la obra conserva unidad de acción en términos de la llegada y adaptación de los españoles en el primer acto, el surgimiento del criollo, hijo de españoles nacido en la isla, y su frustrada vinculación a las luchas libertarias, en el segundo, y el despertar de la conciencia en el español con relación a la injusticia de la esclavitud en el tercero. La hacienda sirve de nexo unificador a las acciones y a los temas de la obra, como señalara la directora de la representación de 1958 de la obra, Piri Fernández de Lewis:

La palabra *hacienda* procede de *fazienda*, español antiguo, que es una sustantivación del gerundio del verbo latino *facere*, *hacer*. Para que la hacienda sea hacienda, hay que laborarla, trabajarla, *hacerla*. Y ese hacerse implícito en la realidad de una hacienda es el tema de la obra.²⁹

De ahí que críticos como José Emilio González vean en esta obra el «hacer», la gestación de la nacionalidad puertorriqueña.³⁰ Sin embargo, coincido con Angelina Morfi en que éste es un drama escrito desde el punto de vista español: «Aunque el ambiente telúrico es puertorriqueño, el corte transversal refleja el alma e ideario de los peninsulares.»³¹ Belaval perteneció a la corriente política que frente a la amenaza de asimilación por parte de Estados Unidos, opuso los valores de la cultura española como dique de contención. Resultó, sin embargo, contradictorio que se definiera la nacionalidad en virtud de la perspectiva de los colonizadores.

La hacienda de los cuatro vientos es una obra que utiliza los recursos teatrales con gran efectividad: la ambientación refleja los estados anímicos de los personajes (la incorporación de Francisco de Andrade Ruiz a los grupos «sediciosos» se da en una noche tormentosa, por ejemplo), la acción externa penetra auditivamente la escena, sirviendo el sonido de mensajero, como ejemplifica de manera magistral la Bruja Martiniqueña, a quien nunca vemos, pero cuya voz agorera y premonitoria se apodera de la escena, hasta el final, cuando es ahogada para simbolizar la muerte del rencor entre blancos y negros; el lenguaje se inscribe dentro del ambiente patriarcal español, aunque en algunos momentos se sacrifica la naturalidad por el cultismo o la frase poética; y finalmente, la estructuración de la obra se concibe a base de una tensión dramática creciente, que logra puntos climáticos al final de cada acto y culmina en un desenlace simbólico en el tercer acto. No obstante, hay escenas, sobre todo en el tercer acto, en las que la acción cede ante el pensamiento y el ensayista se cuela en la obra para argumentar conceptualmente diversos enfoques sobre un tema, en este caso sobre la esclavitud. Aunque la caracterización responde a la interpretación ideológica de Belaval, los personajes no son unidimensionales y sus conflictos le añaden complejidad psicológica. En resumen, *La hacienda de los cuatro vientos* es

un logro significativo en la dramaturgia de entronque nacional que Belaval postuló y que en ocasiones creó.

Dentro de esa corriente de evocación histórica, el novelista Enrique Laguerre (1906) escribió su obra *La resentida* (1944). Esta obra en tres actos tiene como trasfondo histórico el año de 1899 y el ambiente de desasosiego que cundió en la isla por las partidas de revoltosos que, amparados en el desplazamiento del poder del gobierno español, atacaron a los favoritos de las autoridades peninsulares. Esos individuos, llamados tiznaos o comevacas, carecían de guía en sus acciones, lo que degeneró en crímenes y asaltos a mansalva. Como obra de teatro, *La resentida* parte de convencionalismos románticos muy trillados. La acción, que progresa en virtud de los sentimientos, recurre al efectismo de mantener oculta hasta el final la relación madre-hijo de doña Marta y Cecilio, recurso que ya había utilizado un siglo antes Tapia en *La cuarterona*. La revelación del secreto y la muerte de uno de los afectados es previsible y resta interés a la obra. El conflicto sentimental entre Rosario, hija del hacendado Esteban, Cecilio, hijo no reconocido de Marta, la esposa de Esteban, y el novio invisible, Alfredo, no cuaja como eje de la acción. La muerte de Alfredo a manos de Cecilio es truculenta, al igual que la muerte de este último a manos de su madre, Marta. Algunos críticos han querido ver en esta obra una representación simbólica de Puerto Rico: doña Marta simbolizaría al país, vejado por España como aquella fue violada por un guardia civil, y quien debe eliminar el fruto de esa violación de su ser, por ser un engendro con conciencia deformada de la realidad.³² Al analizar textualmente a *La resentida* no encontramos base para tal interpretación, la cual queda como una superimposición ideológica sobre la obra. *La resentida* no carece de logros: el manejo del diálogo es ágil y la expresión lingüística de cada personaje corresponde a la caracterización de éstos, enriqueciéndose con expresiones y giros populares, sobre todo en Ma. Valenta, la senil aya de Marta. Laguerre, como buen novelista, sabe trazar con cuidado los estados anímicos de sus personajes y plasmarlos en imágenes gestuales que le confieren mayor repercusión al diálogo. No domina la construcción dramática con la misma maestría de la narrativa; quizás por ello no volvió a intentar la creación dramática y se dedicó a la novelística, en la cual ha cosechado sus mayores éxitos.

Cesáreo Rosa-Nieves (1901-1974) se interna por la ruta histórica en 1947 con su obra *Román Baldorioty de Castro*, publicada en 1948. El uso del verso, el tono heroico y la construcción dramática acercan esta obra a los dramas de Tapia, como lo reconoció el propio autor al denominar a su obra como biodrama, la misma clasificación que hizo Tapia de su obra *Bernardo de Palissy*. *Román Baldorioty de Castro* resulta una obra al margen del desarrollo del teatro puertorriqueño en la década de 1940-1950 y carece de trascendencia para la dramaturgia posterior.

El género de la comedia cobra un nuevo impulso con el estreno y publicación en 1940 de *Mi señoría*, de Luis Rechani Agraft (1902-1994.) Aunque había escrito dos obras en las décadas anteriores, *Contra la vida* (1926) y *Tu mujer no te engaña* (1934), no es hasta que la Sociedad Dramática Areyto estrena *Mi señoría* que Rechani es reconocido como comediógrafo. Esta obra es una comedia de sátira política que centra su acción en Buenaventura Padilla, un político socialista honesto, pero inculto. Los tres actos estructuran su ascensión al poder, el desengaño y, finalmente, la decadencia. La comicidad es fruto en esta obra de los personajes estereotipados: Ramón Flores, el burgués manipulador y desalmado, Colmenero, el periodista que se vende al mejor postor, Trompeta y Tortillita, marginados sociales sin conciencia... Pero la hilaridad se concen-

tra en la incultura del protagonista, Buenaventura Padilla, que presume de conocedor; mas confunde vocablos, pronuncia equivocadamente las palabras, hace citas bíblicas y referencias mitológicas erróneas y desacertadas, pone acentos sobre las haches, y hasta cambia el respetuoso trata de «Su señoría» por «Mi señoría». Para él, los que están soñolientos «están a punto de caer en los brazos de Orfeo», se ve a sí mismo como «Termópilas persiguiendo a los cuatro jinetes de la Época Lisa», y ve a sus perseguidores como «Abeles que quieren matar otra vez a Caín».

Rechani le añade una subtrama amorosa a la sátira política mediante la relación de Carmela, hija de Buenaventura, con Jorge, hijo del burgués Ramón Flores. Este recurso trillado carece de relevancia para el desarrollo de la trama, que se basa fundamentalmente en ridiculizar a un ambiente político corrupto plagado de seres inescrupulosos y acomodaticios. El problema de esta obra es la perspectiva ordenadora de la trama y la finalidad del dramaturgo. La caricatura como forma de sátira se mezcla en el personaje de Buenaventura con la honestidad fracasada que cobra visos de tragedia al final de la obra. El dirigente político que sinceramente lucha en contra de las injusticias es ridiculizado constantemente por su ampulosidad retórica. Por momentos, éste se expresa sin tropiezos para transmitir su ideario social, y luego se transforma en una desmesurada caricatura rabelesiana que violenta todo intento de verosimilitud. La caracterización de los demás personajes es igualmente inconsistente y paradójica. Los obreros a quien Buenaventura defiende no pertenecen a la fuerza trabajadora y sólo son parásitos que se nutren del tonto de turno en el poder. La farsa se apodera de la escena con falsos ciegos que logran puestos en el gobierno, taquígrafas que no saben leer y pandilleros que llegan a dirigir la seguridad pública. En cuanto a la finalidad del autor, la obra es cuando menos contradictoria. La caída del protagonista puede darle estatura quijotesca, pero ha sido tan ridiculizado a través de sus disparates lingüísticos y acciones hiperbólicas que el lector queda perplejo en su evaluación de este personaje y de su creador. Rechani muestra en esta obra un rasgo que definirá su creación: la falta de una perspectiva ordenadora de la trama y la ambigüedad de sus planteamientos. Esto parece ser consecuencia de su postura ideológica que defiende a la par los valores de la nacionalidad puertorriqueña y la integración política y cultural de Puerto Rico a los Estados Unidos. Quizás el mejor resumen de tal posición la brinda el propio Buenaventura Padilla cuando sentencia: «Y el único camino a seguir son cuatro...»³³

VIII. Hacia la cumbre del teatro nacional

En la década de los años cuarenta, se inician en la dramaturgia los dos autores más significativos del teatro nacional puertorriqueño: Francisco Arriví (1915) y René Marqués (1919-1978). Con ellos culminará la corriente que comenzó en 1938 y que dejará establecidos los parámetros nacionales del teatro puertorriqueño. Al mismo tiempo, Arriví y Marqués inician un proceso de experimentación que aún no ha concluido y que ha permitido la incorporación a la literatura dramática del país de las técnicas, estructuras y modelos teatrales más avanzados de la segunda mitad del siglo xx, transformándolos de acuerdo con la visión de mundo de cada autor y con las exigencias del tema planteado. En la dramaturgia de Arriví y Marqués, el realismo agota sus

posibilidades y nuevas tendencias vanguardistas irrumpen en la escena, en un choque dialéctico que posteriormente producirá las obras más trascendentales del teatro puertorriqueño.

Francisco Arriví comenzó a escribir teatro a los veinticinco años, cuando era maestro de Arte Dramático en la Escuela Superior de Ponce, para 1940. Durante esa década escribió y representó las siguientes obras: *Club de solteros* (1940), *El diablo se humaniza* (1940), *Alumbramiento* (1945), *Escultor de la sombra* (1947), *María Soledad* (1947) y *Sirena* (1947). El problema que enfrentamos con estas piezas es que, en la mayoría de los casos, la versión original de éstas permaneció inédita y sólo contamos con las reelaboraciones que el autor realizó posteriormente y que estrenara y publicara en las siguientes décadas. Esto nos impide situar obras tales como *Alumbramiento*, *El diablo se humaniza* y la versión en un acto de *Club de solteros* en el sistema textual de estas dos décadas. *Club de solteros* tenía un acto en 1940 y tres en su versión de 1953,



Muntatge promocional dels personatges de l'obra Quíntuples, de Luis Rafael Sánchez, interpretada per Idalia Pérez Garay i José Félix Gómez.

cuando fue llevada a escena y publicada. *María Soledad* tiene varias versiones y títulos: *Cuatro sombras frente al cemí* (1946), *Una sombra menos* (1953), y la publicada en 1962 como *María Soledad*, título que ya había utilizado en su versión de 1947. *Sirena* fue ampliada a dos actos para su escenificación en 1959 y publicación en 1960. Este proceso de revisión constante responde, por un lado, a la insatisfacción del autor en busca de la perfección, y por el otro, al tránsito intergenérico de la poesía al drama. Arriví es un escritor que ha combinado la creación dramática con la poética. Sus obras de los años cuarenta responden a lo que él denominó como «teatro mental», inscribiendo las mismas dentro de la tendencia de dramas de escritorio. Estas obras precisan de una lectura imaginativa en la que el receptor cree las imágenes visuales que el autor propone mediante sus imágenes verbales.

En una edición artesanal de muy pocos ejemplares que preparara Arriví en diciembre de 1990, se incluyen las primeras versiones de *Sirena* y de *Escultor de la sombra*, junto al *Poema al infinito*, mostrando nuevamente la convivencia del dramaturgo y el poeta en su escritura. Estas breves obras son el embrión del teatro posterior de Arriví, dado que incluyen la creación de un mundo de tenue irrealidad en *Escultor de la sombra* y un conflicto psicológico de clara raigambre social en *Sirena*. En la primera, nueve escenas breves nos transmiten la recreación que hace Augusto de su esposa muerta, esculpiendo de entre las sombras su figura acompañada de las iridiscencias que emanan del teclado del piano. El ambiente de esta obra es de delirio, de éxtasis, de enajenada obsesión. Carece de desarrollo dramático y permanece en el ámbito de la poesía. Por el contrario, *Sirena* se interna en el conflictivo contexto social del país al presentar el problema racial hecho complejo en la mente de Marina, mulata casada con un hombre blanco, Roberto, que vive atormentada porque sus rasgos físicos no coinciden con el ideal de belleza de los blancos. Las nueve escenas de la obra muestran el intento de Marina de adquirir facciones europeas por medio de cirugía plástica y el rechazo de su esposo ante la máscara que falsifica al ser puertorriqueño, obvia mezcla de razas que demuestra el cruce de razas que se dio en la isla. Por eso, Roberto ve en su esposa «una nueva raza para pintarse y cantarse», y la quiere «tan profundamente como a la isla». ³⁴ La reelaboración que Arriví hace de esta obra en 1959, añadiéndole complejidad a los personajes y complicaciones a la trama, convertirá a *Sirena* en una de las obras fundamentales del teatro nacional puertorriqueño.

María Soledad pertenece a la corriente de evocación poética del teatro de Arriví. La protagonista, cuyo nombre da título a la obra, es un ser etéreo que vive en una dimensión poética de la existencia, más allá de la normalidad cotidiana. Su lenguaje responde a esa irrealidad poética:

Mi cuerpo besado por su luz cristalina. Dos lirios mis manos trenzando las sombras. Mi alma ascendiendo por la escala de las estrellas. (Volviéndose.) Ricardo... Hoy, más que nunca, me hostigan las sombras... serpientes que prolongan una sombra del pasado... también deseosa... ciega... ciega... una sombra que me besó con sordo fuego contenido en agonía... con pasión de cien angustias sin ventanas. ³⁵

La evasión de la realidad de este personaje aleja esta obra de la representación mimética. Arriví ha querido recrear en ambiente local la leyenda de la princesa encantada, aunque le provee un trasfondo al encantamiento al situar en la extraña y casi incestuosa relación de María con su padre como causa del mismo. María es un ser atemporal que es amada por su esposo José Luis (el dragón), quien, sin embargo, jamás la ha poseído. Un poeta visitante, Ricardo

(el príncipe salvador), representa la contemplación mística de la belleza irreal de la protagonista. El final es contrario a la leyenda: José Luis mata irreflexivamente a Ricardo al descubrirlo en éxtasis contemplativo de la desnudez pura de María, y luego se suicida pues se sabe incapaz de ser el lirio luminoso que espera su alucinada esposa.

María Soledad posee una estructuración dramática más sólida que las obras anteriores de Arriví gracias a los conflictos entre María y su hermana Sandra, y la oposición de parejas entre María-Ricardo, quienes encarnan el amor idealizado, y Sandra-José Luis, que vivieron el amor pasional. La aspiración de José Luis queda truncada por su incapacidad para acceder al reino de la poesía en el que se haya extraviada su esposa. El primo de María, Ernesto, provee otro elemento conflictivo por su devoción hacia María y su aversión por Sandra y José Luis. No obstante, esta obra no logra trascender como drama porque el escritor todavía se encuentra a mitad de camino entre el poeta y el dramaturgo. La poesía no sólo condiciona el diálogo, sino que configura el desarrollo de la trama y se apodera de la caracterización, difuminando a los personajes y truncando así sus posibilidades dramáticas. Como logros de la obra, encontramos el uso de la música como *leitmotiv* de la acción y la relación simbiótica entre escenografía, iluminación y la acción, lo que demuestra el aprovechamiento que realiza Arriví de su trabajo como director teatral. *María Soledad* apunta hacia la madurez creativa de Arriví en las décadas de 1950 al 1960.

Por último, irrumpe en escena el dramaturgo René Marqués (1919-1979), quien ha de convertirse en el máximo exponente del teatro nacional puertorriqueño. Durante la década del 1940 al 1950 escribe *El hombre y sus sueños* (1946), *Palm Sunday* (escrita en inglés en 1949 como parte de una beca de la Fundación Rockefeller) y *El sol y los Macdonald* (1947). Aunque se ha señalado la existencia de varios libretos inéditos previos a *El hombre y sus sueños*, no existe evidencia de que fueran representados y la reticencia del autor en publicarlos evidencia su carácter de obras primerizas, como muestra el caso de *Nuestra noche*, al cual Marqués catalogó como un «esbozo para un drama que no deberá representarse».³⁶

El hombre y sus sueños es un drama en un acto que se desarrolla en cualquier lugar y en un presente atemporal. La supresión de la especificidad espacial y temporal apuntan hacia el tema central de esta obra: la inmortalidad del ser humano. Dentro del marco de este tema filosófico, Marqués hace abstracción de los personajes, quienes se definen en virtud de su relación con el hombre que agoniza: los Amigos, el Hijo, la Mujer... La trama no progresa a partir de acciones sino mediante el choque de ideas y de actitudes de los personajes que se acercan al moribundo con respecto a éste y a su inmortalidad. Aunque Marqués no establece división por escenas, existen varias secuencias de significación en la obra. La primera es la disquisición casi existencialista entre el Amigo Filósofo, el Amigo Poeta y el Amigo Político frente al hombre. Estos tres entes, que podrían verse como proyecciones de las diversas posibilidades de vida del Hombre, plantean su particular perspectiva sobre temas como la gloria y la inmortalidad. La segunda secuencia la constituyen la Mujer y el Hijo, amantes que debaten la importancia del Hombre para cada uno de ellos y su responsabilidad para con su muerte. La entrada de la Enfermera refuerza la significación de esta unidad en términos de las relaciones amorosas y familiares del Hombre y el antagonismo entre el Hombre y el Hijo. La tercera secuencia se centra en el rechazo de la religión como posibilidad de trascendencia del Hombre. El ritual de la extremaun-

ción cede ante la tentación carnal que representa la Enfermera para el Sacerdote. Finalmente, la secuencia de la muerte se escenifica mediante la disputa por el alma del Hombre entre la Sombra Roja, símbolo de las pasiones, la Sombra Negra, símbolo de la salvación eterna vía la fe, y la Sombra Azul, que representa la posibilidad de trascendencia por la obra creada. Al final triunfa esta última, mientras el Hijo y la Enfermera siguen apegados a lo corpóreo y la Mujer solloza desengañada, pues ha quedado irremisiblemente libre y sola.

El hombre y sus sueños trae al escenario puertorriqueño varios elementos y temas del teatro mundial: el uso de efectos luminotécnicos de filiación cinematográfica, desde tomas cerradas hasta círculos que abren y cierran de acuerdo con las circunstancias, el desarrollo de la trama mediante la conciencia de un personaje, con claros ecos del expresionismo, el uso simbólico de los colores y los sonidos, y los temas existencialistas relacionados con la inmortalidad, la libertad, la soledad y la muerte. Esta obra abre la dramaturgia puertorriqueña a las corrientes globales del teatro, aunque por su abstracción de la realidad no está directamente vinculada con el teatro nacional reclamado por Belaval.

El sol y los MacDonald fue escrita por René Marqués en 1947 y estrenada en 1950 en el Teatro de la Universidad de Puerto Rico. Este es un drama denso que recrea el mito de Edipo y Electra en una familia del sur de los Estados Unidos. Los MacDonald funcionan como un clan cerrado, con prejuicios raciales y nacionales, cuyos miembros se han visto compelidos al incesto por fuerzas inconscientes de narcisismo y auto-perpetuación. Marqués descarta la abstracción de su primera obra y se acerca a la experiencia social recurriendo a los mitos clásicos para plasmar la sociedad contemporánea. Aunque sitúa la obra en el sur de los Estados Unidos, la repercusión para el público puertorriqueño es evidente, dada la relación política de colonijaje de la isla con dicho país.

Esta obra ha sido criticada por presentar una visión estereotipada del sur estadounidense, por la utilización de un diálogo en español peninsular para representar el *ideolecto* de los MacDonald, y por recargar excesivamente la trama con escenas relativas a la decadencia vital y espiritual de esta familia.³⁷ No obstante, *El sol y los MacDonald* es un interesante experimento teatral que aporta a la dramaturgia puertorriqueña innovaciones en la estructuración dramática y en los recursos técnicos. Veamos algunos de éstos.

Marqués inicia cada uno de los tres actos y concluye la obra con un personaje narrador que enmarca la acción dentro de su conflictiva vida interior y trae a escena a personajes de su presente o reconstruye mediante evocación los antecedentes escabrosos de la decadencia en que está sumido. Este recurso, similar al uso del punto de vista en la narrativa, había sido utilizado por dramaturgos como Tennessee Williams en *El zoológico de cristal*. Marqués lo utiliza para reconstruir el fatalismo incestuoso que persiguió al clan MacDonald desde sus inicios, y como vínculo para los doce años que transcurren en la obra. Los monólogos interiores de Gustavo y Ramiro, tío y sobrino que cumplen la función de personajes narradores, tienen como modelo los creados por Eugene O'Neill, aunque con el particular tono de Marqués, tanto en la cuidadosamente censurada introspección como en la deformada presentación e interpretación de los demás personajes. La reconstrucción del pasado vía retrospección es asimismo lograda por medio de estos personajes narradores.

Consciente de la simbiosis entre las artes dramáticas y las teatrales, Marqués trabaja escenas simultáneas y desdoblamientos de personajes mediante la separación de espacios en el escenario con gasas transparentes y efectos de luz y sonido. De igual manera, recurre a tales efectos para transmitir la deformación propia de las escenas que se desarrollan en la mente de los personajes.

René Marqués se propuso colocar la dramaturgia nacional al mismo nivel de desarrollo de la mundial. Para ello estudió a fondo la literatura dramática y participó en diversos talleres y seminarios de dramaturgia. Tanto en *El hombre y sus sueños* como en *El sol y los MacDonald* experimentó con las nuevas corrientes e innovaciones en estructuración dramática y en escenificación, con el pleno convencimiento de que toda obra creativa tiene como contexto el universo de obras que le anteceden. Cumplida esa primera etapa, Marqués se lanzará en las décadas del 1950 y 1960 a proyectar la dramaturgia de entronque nacional en el ámbito mundial, nutriéndose de los temas y situaciones del país y vertiéndolos en formas dramáticas que retasen los convencionalismos teatrales. De esa manera resolverá el conflicto de nacionalismo vs. universalismo y culminará el proceso de desarrollo del teatro nacional puertorriqueño.

IX. La institucionalización del teatro nacional

El período que va de 1950 a 1968 es vital dentro del desarrollo del teatro puertorriqueño, ya que es cuando se escriben y se escenifican las obras más significativas del teatro nacional, es decir, obras que se definen en virtud de la idiosincrasia del puertorriqueño, tanto formal como temáticamente. A la par de dicho desarrollo, y probablemente gracias al mismo, se produce el reconocimiento oficial de este teatro mediante la creación de los festivales de teatro puertorriqueño, que recogen lo mejor de la producción teatral del país y estimulan la creación de nuevas obras.

La década de 1950 fue muy turbulenta en el ambiente político e ideológico del país. Se inició con el fallido levantamiento nacionalista de 1950, siguió con la instauración del Estado Libre Asociado, una forma de gobierno propio que, sin embargo, mantuvo la supeditación colonial a Estados Unidos, continuó con la aplicación generalizada de la Ley de la Mordaza, el ataque nacionalista al Congreso de los Estados Unidos, y culminó con el establecimiento de las bases económicas y sociales del estado industrial moderno. En el ámbito cultural, se crea el Instituto de Cultura Puertorriqueña en 1956 y el Festival de Teatro Puertorriqueño en 1958.

En esta década de 1950, René Marqués y Francisco Arriví escriben y representan sus obras de mayor repercusión y trascendencia. En 1953 Marqués estrena *La carreta*, considerada por muchos críticos como la obra seminal del teatro puertorriqueño. Esta obra representa en sus tres actos simétricamente contruidos las tres etapas del vía crucis puertorriqueño, el campo, el arrabal y la metrópolis, y culmina con el sueño dorado de la comunidad boricua residente en Estados Unidos: el regreso a la isla como forma de rescatar sus raíces. Escrita en la vertiente fonética del español campesino de Puerto Rico, esta obra logró desde su primera representación una total inmersión emocional de los espectadores, empatía que se ha mantenido inalterada a través de los años y que confiere a *La carreta* un sitio privilegiado en el teatro puertorriqueño.

La carreta, además, inicia la representación en Estados Unidos de obras del teatro nacional puertorriqueño al estrenar en Nueva York en 1953. Este primer montaje fue en español. En 1967 se remontó en versión bilingüe, hecho que responde a la transformación de la comunidad puertorriqueña en Estados Unidos y que establece una nueva dimensión en el teatro puertorriqueño al propiciar una dramaturgia puertorriqueña escrita en inglés. Esta vertiente del teatro puertorriqueño excede los propósitos de este trabajo y amerita un estudio separado y una antología que recoja esa rica creación dramática.³⁸

En 1958 Marqués estrenó *Los soles truncos*, cerrando el Primer Festival de Teatro Puertorriqueño. La producción, dirigida por Victoria Espinosa, tuvo un éxito extraordinario y sirvió para consagrar a Marqués como el dramaturgo más sobresaliente de su generación. En 1959, *Los soles truncos* formó parte de las actividades culturales de los Juegos Panamericanos celebrados en Chicago, montándose la versión de Victoria Espinosa junto con una versión en inglés de un autor de dicha ciudad. La acogida del montaje puertorriqueño rebasó todas las expectativas.

Los soles truncos es una elaboración dramática basada en el cuento *Purificación en la calle del Cristo*. Esta obra es un modelo de concisión que desarrolla el tema de la decadencia de la antigua clase señorial bajo el régimen español, reducida ahora a una miseria apabullante. Marqués trabaja con los recuerdos, las pesadillas, los miedos y las traiciones de las tres hermanas Burkhart: Emilia, Hortensia e Inés. El diálogo es un prodigio poético que confiere a la obra un ambiente de profunda evocación del pasado de gloria, y de dolorosa frustración ante el paso avasallador del tiempo. Aunque algunos críticos conciben la obra como una clara representación del alma puertorriqueña llevada a la disolución por el colonialismo estadounidense, interpretación que parte de la respuesta emotiva que tuvo el público durante el estreno, lo cierto es que Marqués enfatiza que las tres hermanas pertenecen a la antigua clase hacendada que no logró adaptarse al nuevo modelo económico impuesto por los estadounidenses basado en el sistema de la plantación, el monocultivo y el acaparamiento de tierras. No es el ser puertorriqueño el que se inmola en esta obra, sino una clase desplazada del poder que vive en profunda añoranza por el pasado perdido y que en el presente está relegada al olvido por los «bárbaros del norte».

Marqués continuó su profusa creación dramática con *La casa sin reloj* (1961), incluida en esta antología, *Un niño azul para esa sombra* (1962), *El apartamento* (1964) y *Carnaval afuera, carnaval adentro*, escrita en 1960, premiada y representada en La Habana en 1962 y censurada hasta 1979 en Puerto Rico debido a razones políticas. Este no fue un hecho aislado. Al dramaturgo Gerald Paul Marín le censuraron en 1962 la obra *Cuando Niní sea honesta* por razones similares a las esgrimidas en contra de Marqués. La obra de Marín tuvo que esperar hasta 1997 para ser representada. Esto significa que el gobierno pretendía controlar la actividad teatral que había reconocido como legítima al crear el Festival de Teatro Puertorriqueño.

En 1966, René Marqués culminó exitosamente su dramaturgia de entronque nacional con la obra *Mariana o el alba*. Esta obra caló hondo en el público puertorriqueño, ya que rescataba un hecho histórico de gran trascendencia para la afirmación nacional, el Grito de Lares, hecho que había sido relegado a la categoría de evento accesorio y prescindible por las historias oficiales. De hecho, la obra de Marqués sirvió de preámbulo y fomentó la masiva celebración del centenario del Grito de Lares en 1968.

En la década de 1970, Marqués recurrió a la parábola para estructurar obras tales como *Sacrificio en el Monte Moriah* (1970), *Tito y Berenice* y *David y Jonathan*, estas últimas aún esperan su estreno. No hay duda de que René Marqués es una figura cimera en el teatro puertorriqueño y su desaparición en 1979 truncó una producción teatral que estaba en constante evolución y que nunca repetiría fórmulas, sin importar cuán exitosas hubieran sido.

Francisco Arriví se destaca tanto por su creación dramática como por su labor como promotor del teatro puertorriqueño. En 1958 ayudó a crear la Oficina de Fomento Teatral en el Instituto de Cultura, y como director de la misma estableció el Festival de Teatro Puertorriqueño, el Festival de Teatro Internacional (1966) e indirectamente el Festival de Teatro de Vanguardia (1967). Como creador, Arriví escribe y estrena en la década de 1950 *Bolero y plena*, una «suite» compuesta por las obras *El murciélago* (1956) y *Medusas en la bahía* (1956), *Vejigantes* (1958) y la versión revisada de *Sirena* (1959). Posteriormente, Arriví publicó estas obras bajo el título de *Máscara Puertorriqueña* (1971). Estas obras exploran la herencia africana como un sustrato esencial de la identidad nacional en contraposición al prejuicio racial que permeaba la sociedad puertorriqueña del momento.

Vejigantes es una obra de gran fuerza dramática que presenta tres generaciones de mujeres puertorriqueñas: la abuela negra, la madre mulata y la nieta mestiza. De sus conflictos con los hombres blancos, producidos por el racismo imperante y los códigos sociales arcaicos, surge la trama. Su visión de mundo como mujeres negras, marginadas y rechazadas, va expresándose mediante elementos musicales, creando un rico trasfondo sonoro para la acción. La aceptación final de su raza negra y el rechazo a los prejuicios dominantes, hacen de esta obra un profundo reclamo de igualdad racial sin precedentes en el teatro puertorriqueño.

En los años sesenta, Arriví se aventuró por los caminos del teatro del absurdo con *Coctel de Don Nadie* (1965), pero no logró el mismo reconocimiento que en sus obras anteriores.

Los festivales de teatro puertorriqueño fueron recogiendo la labor de dramaturgos ya establecidos junto con nuevos creadores y directores, brindándole brío a la actividad teatral del país. De los que ya habían estrenado en décadas anteriores sobresalen Manuel Méndez Ballester y Luis Rechani Agraít. Los festivales recogen obras de Méndez Ballester tales como: *Encrucijada* (1958), *El milagro* (1961), *Tiempo muerto* (1962), *La feria* (1963), *Arriba las mujeres* (1968) y *Bienvenido, don Goyito* (1965). De Rechani Agraít se representaron: *Mi señoría* (1959), *Todos los ruiseñores cantan* (1964), *¿Cómo se llama esa flor?* (1965) y *Tres piraguas en un día de calor* (1970).

De los nuevos dramaturgos se destaca, entre otros, Gerald Paul Marín (1922) con *En el principio la noche era serena* (1960), *Retablo* y *Guiñol de Juan Canelo* (1967) y *Al final de la calle* (1962), aunque esta última no formó parte del festival. Marín es dramaturgo de fina escritura que capta mediante un lenguaje de gran vuelo poético tanto temas y situaciones existenciales como intensos conflictos sociales. *Al final de la calle*, para el que suscribe, una de las cumbres del teatro puertorriqueño, presenta en tres actos acciones simultáneas que ocurrieron en 1950 en el momento del ataque nacionalista a Fortaleza. Con una depurada técnica teatral, Marín trabaja conflictos individuales y sentimentales yuxtapuestos al hecho histórico del ataque suicida de un comando nacionalista en contra del recién electo primer gobernador puertorriqueño. Poste-

riormente, Gerald Paul Marín escribió *Cuentos, cuentos y más cuentos* (1979) para un taller del Departamento de Drama.

Myrna Casas (1934) estrenó su obra *Cristal roto en el tiempo*, bajo la dirección de Victoria Espinosa, en el Tercer Festival de Teatro Puertorriqueño en 1960. Esta obra pertenece a la corriente del realismo psicológico. En 1969 retornó al festival con *Eugenia Victoria Herrera*, obra histórica de reafirmación telúrica que dirigió con gran acierto Dean Zayas. Sin embargo, fueron obras estrenadas fuera de los festivales las que situaron a Casas dentro de la corriente de continuidad evolutiva del teatro puertorriqueño. *Absurdos en soledad* (1963) y *La trampa* (1964) fueron las primeras obras puertorriqueñas en presentar situaciones abstractas sin vínculo directo con la realidad histórica del país. *Absurdos en soledad* se centra en situaciones de incomunicación, crueldad, angustia y pesimismo, sin que las seis estampas de la obra hagan eco de la problemática social de Puerto Rico. A lo largo de las últimas décadas del siglo xx, Myrna Casas dirigió varias obras suyas, siendo la más aclamada *El gran circo eucraniano* (1988).

Junto a Myrna Casas, Luis Rafael Sánchez (1936) constituye el principal renovador de la dramaturgia nacional. Ya en 1958 había experimentado con el simbolismo lírico en *La espera*, obra



Ay, Carmela!, de José Sanchis Sinisterra. Producció de Teatro del Sesenta. Intèrprets: Idalia Pérez Garay i José Félix Gómez. Es va estrenar al novembre del 2002.

de preocupaciones metafísicas que inauguró el Teatro Experimental del Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico. En 1959 Sánchez recreó poéticamente el relato folclórico en *Cuento de la cucarachita viudita*. Pero es a partir de *Los ángeles se han fatigado*, *La hiel nuestra de cada día*, ambas incluidas en el Cuarto Festival de Teatro Puertorriqueño bajo el título de *Sol I 3, interior, y la Farsa del amor compradito* (1960), que Luis Rafael Sánchez inicia su renovación del espacio escénico puertorriqueño al incorporar a sus obras técnicas vanguardistas junto con técnicas rescatadas de la historia del teatro, como las de la Commedia Dell'Arte. Esta experimentación culminará en *La pasión según Antígona Pérez* (1968), con la que Sánchez vincula nuestra dramaturgia a la dramaturgia latinoamericana del momento, tanto en forma como en contenido. En esta nueva versión de la *Antígona* de Sófocles, el personaje central se inscribe dentro de un contexto latinoamericano, como evidencia su apellido Pérez. La lucha entre el deber de Antígona y la prohibición del estado adquieren una resonancia latinoamericana al encarnar Creón Molina a los dictadores militares de nuestro continente, con énfasis especial en Rafael Leonidas Trujillo y Molina. Para el desarrollo dramático de la obra, Sánchez utiliza técnicas brechtianas, como el personaje narrador que participa de la acción y la comenta, la violación de los convencionalismos escénicos de tiempo y espacio, y el distanciamiento como forma de provocar la reflexión crítica de los espectadores.

En sus obras posteriores, *Parábola del andarín* (1979) y *Quíntuples* (1984), Sánchez ha continuado la experimentación escénica, combinando formas teatrales arcaicas, como la farsa, con nuevas posibilidades de estructuración dramática. En *Quíntuples* recurre al monólogo para el desarrollo de la historia de los quíntuples Morrison, creando entre los seis monólogos que constituyen la trama un brillante juego escénico, rico en ironía, parodia y sátira. Los dos actores que representan a los cinco hijos y a Papá Morrison establecen al público como participante activo de la acción, sirviendo el personaje de corifeo y los espectadores de coreutas. Aunque los personajes monologan, lo que acentúa la soledad y desamparo en que están sumidos, la participación del público apunta hacia la necesidad de reconstruir la comunidad y reconciliar al individuo marginado con el grupo humano al cual pertenece.

Por otro lado, desde mediados de la década de 1970 se produjo una recreación de las formas vanguardistas europeas. Sobresale en este tipo de teatro Luis Torres Nadal (1943-1984) con obras tales como *La víspera del día después* (1974), *La cena gentil* (1975, XVII Festival de Teatro Puertorriqueño), *La santa noche del sábado* (1978), *Las once en punto y sereno* (1979, XX Festival de Teatro Puertorriqueño) y *Maten a Borges* (1984, XXV Festival de Teatro Puertorriqueño). Esta última pertenece a la vanguardia absurdista y elabora un panorama desolar en torno a cuatro vagabundos que fabrican un paraíso artificial en un cine abandonado. Sus dioses son Jorge Negrete, Dolores del Río y Cantinflas como divinidad suprema. En la intrincada trama de la obra surge como amenaza a este edén alcohólico la figura de Jorge Luis Borges, quien viene a sustituir a Cantinflas como el Zeus de este Olimpo degradado. Entonces, los personajes se dedican a tratar de matar al inexistente Borges, recurriendo a diversos juegos de máscaras y cambios de personalidad. Al final, la visión pesimista se apodera de la escena con un desenlace apocalíptico.

Queda así consolidado el teatro nacional puertorriqueño. El llamado de Belaval de 1938 para desarrollar un teatro nuestro se cumple con el desarrollo en la escritura dramática que

hemos señalado. A partir de este momento, la dramaturgia nacional buscará nuevos rumbos, a menudo rompiendo con la tradición del teatro nacional que los festivales de teatro puertorriqueños habían establecido.

NOTAS

1. Véase al respecto PASARELL, Emilio J. *Orígenes y desarrollo de la afición teatral en Puerto Rico*. San Juan: Editorial Universidad de Puerto Rico, 1951. P. 73.
2. FERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo. *Historia general de las Indias*, en TAPIA Y RIVERA, Alejandro. *Biblioteca histórica de Puerto Rico*. San Juan: ICP, 1963. P. 73.
3. PASARELL. P. 13-25. Este fragmento ha sido analizado por Carlos Miguel Suárez Radillo en *El teatro neoclásico y costumbrista hispanoamericano*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1984. P. 180-184.
4. Periódico *El Fénix*, 30 de mayo de 1857.
5. TAPIA Y RIVERA, Alejandro. *Conferencias sobre estética y literatura*. San Juan: Imprenta Venezuela, 1945. P. 151
6. MORFI, Angelina. *Historia crítica de un siglo de teatro puertorriqueño*. San Juan: ICP, 1980. P. 91.
7. MORFI, Angelina. P. 109.
8. LEAL, Rine. *Teatro bufo cubano siglo XIX*. La Habana: Editorial Arte y Cultura, 1975. P. 33
9. LEAL, Rine. P. 27.
10. MANRIQUE CABRERA, Francisco. *Historia de la literatura puertorriqueña*,
11. O'NEILL, Gonzalo. *Moncho reyes*. Nueva York: Spanish American Printing, 1923. P. 42.
12. Norma Valle ha hecho señalamientos valiosos sobre esta obra en su disertación «Historia de una mujer proscrita: Acercamientos a la vida y obra de Luisa Capetillo». Centro de Estudios Avanzados y del Caribe, 1980, p. 46-47.
13. Esta información fue obtenida mediante entrevista con Manuel Méndez Ballester el 3 de abril de 1984.
14. CANALES, Nemesio R. *El héroe galopante*. Barcelona: Editorial Vosgos, SA, 1986. P. 52.
15. BELAVAL, Emilio S. «Lo que podría ser un teatro puertorriqueño». *Areyto*. San Juan: Biblioteca de Autores Puertorriqueños, 1948. P. 9.

Obviamente, el concepto de cultura nacional y su derivado, teatro nacional, deben matizarse en virtud de la perspectiva sociológica que establece las diversas manifestaciones de una cultura en términos de las clases sociales y la preponderancia de aquella que detenta el poder. Sin pretender imputar un carácter monolítico a la cultura e identidad puertorriqueñas, debemos recordar que Puerto Rico nunca ha logrado plena soberanía, lo que implica que ninguna clase ha llegado a ser hegemónica. Lo que manifiesta el proceso histórico del país es la utilización como intermediarios de diversos segmentos de la incipiente burguesía por parte de las metrópolis que han regido nuestro destino. Es dentro de tal

función de clase intermediaria que los sectores propietarios del país han logrado imponer algún rasgo de su visión de mundo como elemento constitutivo de la cultura nacional. Pero el carácter tentativo de su relativo poder ha hecho necesario que se adopten como generales rasgos de las tendencias, interpretaciones y manifestaciones de conducta de otras clases y grupos sociales. El mosaico que resulta de ese entreluzamiento es lo que se denomina cultura e identidad nacional, con sus consecuentes conflictos y paradojas.

16. Como antecedente significativo a estas obras habría que señalar a *La razón ciega* de Gustavo Jiménez Sicardó (San Juan: Editorial Esther, 1945), escrita en 1924 y estrenada ese mismo año, aunque no alcanzó la repercusión de las obras premiadas por el Ateneo en 1938.

17. AROCHO DEL TORO, Gonzalo. *El desmonte*. Ponce: Editorial Gráfica Ponceña, 1940. P. 13. Las siguientes citas serán de esta edición y aparecerán señaladas por páginas en el texto.

18. MÉNDEZ BALLESTER, Manuel. *El clamor de los surcos*. San Juan: Imprenta Baldrich, 1940. P. 37. Las siguientes citas serán de esta edición y aparecerán señaladas por páginas en el texto.

19. MORFI, Angelina. P. 368-369.

20. RIVERA CHEVREMONT, Evaristo. «Una lectura de "Esta noche juega el joker"». *El Mundo*. San Juan, 14 de abril de 1941. P. 11.

Wilfredo Braschi, citado por Angelina Morfi, P. 347.

21. MÉNDEZ BALLESTER, Manuel. *Tiempo muerto*. San Juan: Imprenta Baldrich, 1940. P. 64.

22. Angelina Morfi defiende esa tesis en la página 359 de su libro. Desconocía ella el final original de la obra.

23. Algunos de los títulos de los ensayos de Belaval son ilustrativos al respecto: «El teatro como vehículo de expresión de nuestra cultura», «Los problemas de la cultura» y el ya citado «Lo que podría ser un teatro puertorriqueño».

24. BELAVAL. P. 9.

25. ARRIVÍ, Francisco. «Emilio S. Belaval, conciencia capital de teatro». *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, abril-junio de 1972, p. 12.

26. MORFI, Angelina. P. 370.

27. MARQUÉS, René. «Apuntes para una interpretación: un autor, un intrínquilis, una obra», *Asomante*, octubre-diciembre de 1953, p. 39.

28. SÁNCHEZ, Luis Rafael. «El teatro de Emilio S. Belaval». *Sin Nombre*, abril-junio de 1974, vol. IV, p. 56.

29. FERNÁNDEZ DE LEWIS, Piri. «Temas del teatro puertorriqueño». *El autor dramático, Primer Seminario de Dramaturgia*. San Juan: Instituto de Cultura, 1963. P. 156.

30. GONZÁLEZ, José Emilio. *La literatura dramática puertorriqueña de 1930 a 1970*. Río Piedras: Editorial Yunque, 1983. P. 41.

31. MORFI, Angelina. P. 383.

32. MORFI, Angelina. P. 397.

33. RECHANI AGRAÍT, Luis. *Mi señoría*. San Juan: Colección Areyto, 1940. P. 38.

34. ARRIVÍ, Francisco. *Teatro mental*. San Juan: La Entraña, 1990. P. 1.

35. ARRIVÍ, Francisco. *Una sombra menos*. P. 12. Libreto provisto por el autor.
36. Nilda González hace una lista de estos libretos que el albacea de Marqués, José Manuel Lacomba, tiene archivados en la Fundación René Marqués. Véase su *Bibliografía de Teatro Puertorriqueño*. San Juan: UPR, 1979. P. 60.
37. PILDITCH, Charles. *René Marqués, a Study of his Fiction*. Nueva York: Plus Ultra Educational Publishers, 1876. P. 70-71. El argumento lingüístico es debatible dado que resulta evidente que Marqués intentó lograr una equivalencia lingüística en español para la expresión sureña del inglés.
38. Puede consultarse al respecto mi artículo «El teatro puertorriqueño en Estados Unidos: ¿teatro nacional o teatro de minoría?», en *Gestos*, 14 de noviembre de 1992, p. 85-93.