

El teatro puertorriqueño: Industrialización y diversificación

Carmelo Santana Mojica

Introducción

La década de 1990 transcurre en Puerto Rico entre las celebraciones de dos hitos históricos en la formación del pueblo puertorriqueño: las fiestas del Quinto Centenario del Descubrimiento de América (1992) y del centenario de la invasión de la isla por el Ejército de los Estados Unidos de América (1998). Nuestro Quinto Centenario se extendió hasta 1993 (los 500 de la llegada de Colón a la Isla), aunque esta conmemoración resultó más modesta debido al cambio de gobierno efectuado en las elecciones de 1992. Este año pasamos del poder de los autonomistas al de los anexionistas (que persiguen la consolidación de la integración del país a EE. UU.). Según el dramaturgo, crítico teatral y teórico de la Nueva Dramaturgia Puertorriqueña (NDP), Roberto Ramos Perea: “1992 fue un año de graves discusiones en torno a la afirmación nacional, el Quinto Centenario y la participación en él.”¹ La confrontación, dice, dividió la NDP, que desde entonces deja de existir como grupo con un frente común. Las posteriores “discusiones sobre el *status* de Puerto Rico” y “la estrangulación cultural del país” provocan, según Ramos Perea,² un cambio ideológico: los dramaturgos dejan de lado el asunto de la identidad nacional y tratan de desarrollarse como “dramaturgos profesionales.”

La revalidación del gobierno anexionista en las urnas de 1996 solidifica la globalización económica y cultural, de un lado, y el neonacionalismo, de otro, unidos a un populismo peligroso que sacrifica la calidad en aras de la cantidad. Corolarios de lo anterior resultan la industrialización del medio teatral y la diversificación temática y formal de los espectáculos.

Comentaré estos aspectos en el teatro puertorriqueño insular. Me circunscribo al teatro escrito y representado en Puerto Rico por puertorriqueños o extranjeros residentes en la Isla y nacionalizados norteamericanos (esto porque los nacionales puertorriqueños carecemos de nacionalidad jurídica). Excluyo el teatro puertorriqueño escrito y representado fuera de la Isla, tanto por insulares como por continentales

(puertorriqueños radicados o nacidos en Estados Unidos). Asimismo omito todas aquellas producciones puertorriqueñas de textos foráneos acogidos en los Festivales de Teatro Internacional del Instituto de Cultura Puertorriqueña (ICP), de Vanguardia del Ateneo, o en producciones independientes. Tampoco registro los espectáculos religiosos (nacimientos vivientes, crucifixiones, dramatizaciones bíblicas) profesionales ni aficionados. En cambio, destaco las adaptaciones de autoría reconocida sobre textos de la literatura universal, renglón consecuentemente ignorado por la crítica. También tomo en cuenta el teatro fronterizo: danza-teatro, espectáculos multimedia, unipersonal.³ Descarto, no obstante, otros géneros escénicos, propiamente musicales, como la ópera, la zarzuela, la revista musical, el ballet, aunque todos hacen frecuentes aportaciones a la escena puertorriqueña.

Industrialización

Ya en 1992, el citado Ramos Perea tronaba desde su columna “Telón Abierto” contra la “arrolladora industrialización del teatro nacional.”⁴ Por mi parte, en 1999, tomé como tema central de un breve artículo publicado en la ADE-Teatro⁵ la “profesionalización” o consolidación económica del medio: actores y productores que viven de actuar y producir. Retomo, pues, aquí algunas de las ideas ya expuestas, para afirmar que durante esta década la producción teatral se ha vuelto rentable a costa, con frecuencia, de la calidad escénica.

Antecedentes

La dramaturgia puertorriqueña cuenta con más de 100 años,⁶ pero no la clase teatral puertorriqueña. La creación, en 1941, del Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico (UPR) y el inicio del Primer Festival de Teatro Puertorriqueño (FTP) del Instituto de Cultura Puertorriqueña, en 1958, establecen, a mi juicio, las bases de la clase teatral puertorriqueña. El desarrollo del Programa de Teatro Escolar en la década del 60, los logros de la APATE (Asociación Puertorriqueña de Artistas y Técnicos del Espectáculo) en los 70 y, finalmente, la fundación del Colegio de Actores en 1988 (creado mediante la Ley 134 de 1986) consolidan la profesión teatral puertorriqueña. Maestros, técnicos y actores alcanzan su condición de profesionales de la escena antes que los dramaturgos, los directores de escena y los productores.

Hasta la década del 60, el poder de las compañías descansaba, como en la tradición decimonónica, sobre un actor o actriz. De su esfuerzo dependía la producción y a su gusto artístico respondía la misma. Esta tendencia perdura hasta nuestros días y se diversifica hacia escritores y directores que incorporan nuevas compañías para producir las obras de su preferencia. Pese a éste y otros reparos que podíamos

hacerles a las compañías, era innegable que en ellas, generalmente, el arte privaba sobre el negocio, el producto artístico era lo primordial. Ser profesional, entonces, sólo implicaba demostrar la calidad correspondiente a la profesión.

En los años 60 y 70 se desarrollaron los grupos, colectivos donde el centro de atención se desplazaba hacia la figura del director. Este pretendía darle un sello especial al colectivo, dotarlo de una manera de hacer, de un nuevo lenguaje. El Grupo, contrario a la Compañía, perseguía lograr una formación común y un lenguaje propio. Así, por ejemplo, Teatro del Sesenta, el único grupo que perdura de los pioneros, ha pasado por varias etapas según quien lo comanda: Dean Zayas, su fundador; Carlos Ferrari, Idalia Pérez Garay. Grupos como Taller de Histriones, de Gilda Navarra, la creadora del mimodrama⁷; La Poesía Coreada, de Maricusa Ornés; y Corral de la Cruz, bajo la dirección de Oscar Giner, crearon taller, prestigio y carácter individual, pero ninguno continúa activo.

El aspecto económico de las compañías y grupos era precario, no era fácil sobrevivir. No obstante, cuando durante los 80 surge lo que podemos llamar la empresa productora,⁸ los subsidios ya no se limitaban al ICP. El auspicio del Departamento de Instrucción Pública, hoy de Educación, crea una movilización de estudiantes que “cual bandadas de palomas vienen al vergel” teatral. Las funciones de estudiantes abren espacio para vender las obras de lunes a viernes, y así recuperar las pérdidas del fin de semana. La diversificación de fondos (pese a los recortes oficiales), la movilización del teatro a otras plazas fuera del área metropolitana y la competencia van encendiendo la chispa empresarial. El concepto profesional cambia la calidad por la cantidad, deja de aplicarse a quien ejerce su profesión con relevante capacidad para designar a quien practica una actividad de la cual vive.

Las siete compañías más antiguas se protegen de la competencia, que les margina de los Festivales del ICP, y se agrupan en la llamada Productora Nacional de Teatro (Alta Escena de Alberto Rodríguez, La comedia puertorriqueña de Sandra Rivera, Producciones Cisne de la desaparecida Josie Pérez y Myrna Casas, Tablado Puertorriqueño de Lucy Boscana, El Cemí de Marcos Betancourt, y dos compañías de baile: Areito y Ballets de San Juan⁹), unidos logran un significativo subsidio legislativo. Desde la década pasada, éstas han contribuido a sacar el teatro fuera de la capital, aseguran una retribución económica a decenas de actores y técnicos por temporada, y hacia 1988 comenzaron a producir textos puertorriqueños. Las demás compañías y grupos (Candilejas, Virazón, Teatro de la Comedia... con varias décadas de historia; Aleph, Coribantes, Nuestro Nuevo Teatro... con más de una década de labor; y las más recientes: Antares, Garbo, Teatro del '90, El Roble Escénico, Cuarzo Blanco, Isla de Azúcar, La Camándula, entre muchísimas otras) pueden acceder a fondos del ICP o del Departamento del Trabajo mediante propuestas.

Cuando el productor deja de ser un mediador entre el artista y el público para convertirse en el mago que llena la sala, adquiere un protagonismo de empresario profesional evidente en la moda de anunciar las producciones: Joseph Amato y Candilejas presentan, Gran Escenario y Reymond Gerena, Edwin Ocasio y Contraparte, Florentino Rodríguez y Aragua, o simplemente: Edwin Pabellón presenta, Luis Vigoreaux, Rafo Muñis, Agustín Rosario, etc. Algunos de estos productores tienen cierta formación teatral y cuidan el producto artístico, pero, con demasiada frecuencia las decisiones de producción descansan exclusivamente sobre el triunfo económico.

¿Qué motiva esta proliferación de productores? ¿Es rentable el teatro? La decadencia de la televisión, considero, tiene mucho que ver. Finalizada la producción nacional de telenovelas durante la década pasada, los actores (y algunos productores) de la pantalla invaden la escena. Con ellos llega un público poco interesado en el fenómeno teatral, pero dispuesto a pagar por ver en persona a fulanita o zutanita. Por otro lado, la invasión de programas cómicos, en su inmensa mayoría de doble sentido, de gusto chabacano y ningún aliciente intelectual, embrutece al público y le hace presa fácil de la publicidad. Los nuevos productores han sabido ganar los medios televisivos y arrastrar al teatro un público de sofá que llena las butacas.

Como en las compañías tradicionales, el poder administrativo de estas "empresas" recae en una o dos personas, los productores; pero éstos no son artistas de la escena sino artífices de la producción, la publicidad y el dinero. El poderoso caballero priva y, gracias a la efectiva planificación, algunos actores y directores alcanzan sueldos impensables en la década pasada. Los jóvenes directores profesionales cobran incluso más que los directores consagrados (Victoria Espinosa, Dean Zayas, Myrna Casas). Como resultado del negocio, tenemos más producciones que nunca y artistas mejor pagados (punto a favor), pero existe muy poca discriminación sobre qué es lo que se hace y por qué se hace.

Resultados

La poca o ninguna experiencia, la falta de estudios teatrales y, peor aún, de amor al fenómeno teatral (la sustitución del aprecio por el precio), han creado una clase teatral muy espectacular, pero muy poco dramática. Es decir, de circo y oropel: gente que produce, y gente que actúa, y gente que dirige, y gente que escribe, pero demasiadas producciones de discutible valor artístico (punto neurálgico).

Los productores, con o sin experiencia, contratan las salas, los directores y actores en función del mercado, la publicidad, la productividad. Existe la idea de que cualquier director puede dirigir cualquier obra. Como si decirle a los actores por dónde entrar y salir fuera dirigir. Tampoco importa si tal actor o actriz es idóneo para

este o aquel personaje, importa si es una figura lo suficientemente atractiva para llenar la sala contratada.

¿Alternativas? Algunos artistas crean sus propias compañías para trabajar a su aire. Aún surgen grupos nuevos importantes, Yerba Bruja y Agua Sol y Sereno, pero el auge del trabajo colectivo finalizó en la década de los ochenta. El unipersonal, el performance y la danza-teatro toman auge. Destaca en esta vía Teresa Hernández, cuya formación en danza moderna le ha permitido desarrollar espectáculos multimedia donde funde cine, danza y teatro. Para lograrlo crea sus propios textos, actúa y se dirige. Rosa Luisa Márquez, una directora de vanguardia, ha optado por no entrar al teatro profesional y desarrolla su trabajo principalmente en la Universidad de Puerto Rico (UPR). Otros, como Gilda Navarra, abandonan la escena.

En 1995, Lowell Fiet, profesor y crítico norteamericano radicado en Puerto Rico, invocaba a Meyerhold para defender que “el teatro no es una profesión, es arte.”¹⁰ Sin embargo, los profesionales del teatro sabemos, como los músicos, artistas plásticos, arquitectos, etc., que arte y profesión no están reñidos. Por otro lado, la industria está creada y el camino es irreversible. El problema, considero, no es el negocio sino la falta de arte: falta formación, disciplina, conocimiento y sentido estético; sobra publicidad, fanfarria y boato.

Los recursos y enfoques comerciales han invadido el medio, desplazando los grupos alternativos. Productores y producciones comerciales acceden incluso a los fondos gubernamentales. Urge crear un balance entre lo artístico y lo comercial. Mientras esto no ocurra, continuarán triunfando los espectáculos de variedades y comedias fáciles, musicales que no son sino sartas de canciones, “stand-up comedies,” recreaciones de obras de Broadway y hasta refritos de programas de televisión. En fin, mucha paja y poco grano: hay mucho teatro profesional, sí, el problema quizás sea que haya demasiado.

Diversificación

La diversificación se ha dado en varios frentes: multiplicidad de autores y obras, diversidad de temas, pluralidad de formas. La floración de autores emergentes con sus consabidas ideologías y técnicas (a veces incluso con la ausencia de éstas) abre, una vez superada – ¿obviada? – la preocupación por la identidad nacional, un abanico temático que fluye desde la introspección personal hasta la universalización intemporal, desde el análisis de los problemas sociales hasta la evasión de los mismos. La pluralidad de formas que exceden el texto dramático quizás sea la mayor innovación del teatro de esta década, como veremos más adelante.

La euforia dramática en que vivimos se evidencia en la catarata de estrenos con que los autores más experimentados y prolíficos de la Nueva Dramaturgia

Puertorriqueña (NDP) nos inundaron. En ocasiones hasta dos obras en un mismo año o una por año. Así, pues, Juan González Bonilla estrenó *Palomas de la noche* (1992), *Despedida de una soltera* (1993), *Palacios de cartón* (1994), *La clase graduada de 1969* y *Divorcio a lo puertorriqueño* (ambas en 1997). Carlos Canales: *Vórtice* (Festival de Teatro Puertorriqueño 1991), *Especialmente para ti* (1992), dos en 1993: *Margie* y *Vamos a seguir bailando* (presentada también en el FTP). Myrna Casas: *Este país no existe* (1993), *Al garete* (1994), *No todas lo tienen* (1995) y *Flash* (1997). Antonio García del Toro: *Donde reinan las arpias* (1991), *El cisne de cristal* (1992, premio René Marqués en 1990) y *La primera dama* (también en 1992), cierra con *Los perros del Obispo* (FTP 1995). José Luis Ramos Escobar: *Valor y sacrificio* (1992), *El olor del popcorn* (1993), ese mismo año ganó el Premio de la Universidad de Huelva por *Genie y el Zepelín*, luego estrenó *Mano dura* (FTP 1994), *El Salvador del Puerto* (FTP 1996). Ramos Perea estrena tres en 1992: *Melodía salvaje* (FTP), *Mistiblú* y *Motel*; al año siguiente *Tuya siempre*, *Julita* y *Miénteme más* (premio Tirso de Molina), luego *Morir de noche* y *Callando amores* en 1994.¹¹ *Callando amores*, sobre las tensiones familiares, es el texto más sólido de los mencionados, aunque no haya sido premiado.

A estos “monstruos de la naturaleza” se unen múltiples “cachorros” que siguen sus pasos o buscan apartarse de ellos. Ramos Perea los llama los “novísimos”: “Ángel Elías, Carlos Raúl Acevedo, Adriana Pantoja, Rosita Archevald, Raiza Vidal, Carmen Zeta Pérez y Pedro Juan Ávila, encabezan la más segura y nueva generación de dramaturgos puertorriqueños.”¹² A esa lista debemos añadir todavía nombres como Carlos Vega, Ángel Santiago, Joselo Arrollo y Jhosean Calderas. Nacidos entre 1945 y 1970, no representan una generación ni un grupo, sino un conjunto de hombres y mujeres que han comenzado a mostrar sus trabajos en esta década. Llegan, en su gran mayoría, apoyados e inspirados por los talleres de dramaturgia que ofrecen, desde 1993, Ramos Perea en el Ateneo y Ramos Escobar en la UPR, Recinto de Río Piedras. Son, pues, flores de dos ramos que comienzan a perfumar con tanta pujanza que ya algunos han sido representados en los FTP (Pantoja, Vidal) o cuentan con compañías propias (Acevedo, Calderas).

Junto a los novísimos y los no tan nuevos de la NDP sobreviven los clásicos. En esta década estrenaron nuevas obras dos dramaturgos de la vieja guardia: Luis Rechani Agrait, *La invasora* (FTP 1993) y Manuel Méndez Ballester, *Tambores en el Caribe* (FTP 1996). Asimismo, una generación que media entre estos y la NDP volvió a la carga: Jaime Carrero, Walter Rodríguez, Jorge Rodríguez. Aquí también deberíamos colocar a Myrna Casas, pero el giro que da su teatro a partir de 1990 la coloca, según Ramos Perea, dentro del “aire” de la NDP.¹³

Ante este panorama, Ramos Perea proclama en 1995 que: “el teatro puertorriqueño se encuentra en el mejor momento de su historia.”¹⁴ Su apreciación delata una definición de teatro ligada, de manera casi exclusiva, al texto dramático como texto de autor. En sus múltiples escritos menciona, pero no estudia el teatro alternativo o fronterizo que aflora en el país.

En cambio, L. Fiet señalaba en ese mismo año “que el dramaturgo es una de las desgracias del teatro contemporáneo.”¹⁵ Para Fiet “las instituciones culturales principales del país – la UPR, el ICP y el Ateneo – siguen proponiendo vocabularios anticuados y/o inadecuados a los cambios que han afectado el teatro contemporáneo.”¹⁶ Esto era cierto en 1995, pero a partir de 1996 la isla vive una multiplicación – es la época de hacerlo todo en grande (que nadie diga que somos pequeños) – de encuentros y festivales alternativos entre teatreros insulares y del exterior, entre artistas de diferentes géneros y campos. Nos asomaremos luego a esta germinación de formas, pero antes documentaré la diversidad temática de las obras de los dramaturgos mencionados y de otros tantos por mencionar.

Diversidad temática

Si muchas son las hojas, más serán las raíces. He aquí un catálogo de los temas más recurrentes y los estrenos en que se desarrollan:

La cruda realidad de las drogas y la consecuente criminalidad ha sido abordada en múltiples ocasiones. Carlos Canales trata crudamente el tema en *Margie* (1993). Este mismo año el novel dramaturgo Carlos R. Acevedo estrena *Mona Lisa*. Los Festivales de Teatro Puertorriqueño del ICP terminan también por dar cabida al tema: *El Salvador del Puerto*, de Ramos Escobar (FTP 1997) y *El callejón de los cuernos*, de Jorge Rodríguez (FTP 1998). Ramos Escobar ha utilizado particularmente el tema de la criminalidad en obras como *El olor del popcorn* (1993) y *Mano dura* (FTP 1994) para comentar el estado moral de nuestra sociedad.

En un esfuerzo por mostrar una juventud diferente, Angel Amaro Sánchez ha desarrollado una dramaturgia de temas juveniles que atiende al público adolescente: *La vida rosa... o te quiero contar la vida rosa* (1992) y *P.E.P.E.* (FTP 1993). El teatro infantil, por su parte, aunque mayormente presenta adaptaciones de cuentos, también ha dado títulos originales: *Cueva Mágica: la historia de un niño gigante* de Marvia López y José Luis Figueroa (1994, obra ecológico-didáctica), *Tres gallinas en Broadway* de Jhosean Calderas (1998), *Gusito se enamora* de Adriana Pantoja (FTP 1999). El 40° FTP sorprendió al incluir por primera vez en su programación dos textos infantiles, *Gusito* y *La sirenita de la Parguera* de Rafael Ortiz del Mundo de Muñecos. En ocasiones anteriores el ICP desarrollaba muestras de teatro infantil, pero no daba cabida a este tipo de obra en los FTP. Esto evidencia, para algunos, la importancia

que ha tomado el género infantil y, para otros, la apertura indiscriminada de los festivales gubernamentales.

La disfunción de las religiones, la hipocresía y el fanatismo religiosos han sido denunciados en obras como *Vórtice* (FTP 1991) y *Bajo fuego celestial* de Carlos Canales; *Aleluya, nos salvamos* (1992) de Carlos Ferrari, argentino que ha dedicado su obra a desnudar mediante la parodia la psique puertorriqueña¹⁷; y *La Madona con el corazón de piedra* de Abniel Marat (FTP 1999), entre otras. *Tun tun de cielo y tierra* de Alina Subirá (FTP 1995) reflexiona sobre la caridad cristiana.

El machismo y las relaciones entre parejas son tema recurrente en las obras de Canales: *Especialmente para tí* (1992), *Vamos a seguir bailando* (FTP 1993) y *Se formó la rumba* (1997); de Ramos Perea, *Siempre tuya, Julita* (1993), *Callando amores* (1994); de Ramos Escobar, *Bohemia, 18 altos* (1996). La visión femenina la aporta Aleyda Morales: *Oldies* (1994), *Quiero decirte de lo que no podemos hablar* (1997) y *Tres hombres en el bar* (1998). *Al garete, o séase manga por hombro* de Myrna Casas (1994) trata, entre otros temas, la violencia doméstica.

La homosexualidad está de moda. Una “loca” asegura siempre la carcajada. Aun autores que en el pasado trataron el tema con seriedad ahora abusan de él. Entre los éxitos “gays” figuran *El aniversario de Pepe y Luis*, de Juan González Bonilla, y *Los hijos de la noche* de Edwin Pabellón. *Los lobos malos* de Orlando Rodríguez se anunciaba como un infantil sólo para adultos. El tema entra finalmente a los FTP con dos obras de Abniel Marat, *Tabú* (1998) y *La madona con el corazón de piedra*. En esta última, el tema homosexual alcanza un tratamiento serio que le funde a la trama de manera efectiva.

Diversos problemas sociales motivan *La invasora* de Rechani Agrait (sobre los rescatadores de terreno), *Palacios de cartón* de González Bonilla (sobre los vagabundos), *El amor en los tiempos del SIDA* de Teatro del Sesesta, y *Miénteme más* de Ramos Perea. Este drama histórico, que denuncia el uso experimental de anticonceptivos en mujeres puertorriqueñas durante la década del 50, ganó el Premio Tirso de Molina en 1992, el más alto galardón internacional otorgado a un dramaturgo puertorriqueño.

El folclore y la cultura popular afloran en *Siempre fui llevado por la mala, boleros de cruel melancolía* de Pedro Santaliz (1992) y *Tragedia bruja* de Ramos Perea (1996). Otros optan, en cambio, por temas universales, el conflicto entre publicidad y arte se desarrolla en *Vecinos* de Alina Marrero (FTP 1995) y *La abeja reina* de Walter Rodríguez (FTP 1999). Ramos-Perea indaga el acto literario en *Melodía salvaje* y los límites de nuestra condición de humanos en *Morir de noche* (1996, sobre Van Gogh y Emile Zolá), José E. Orbi se aproxima también a la historia y al arte en *Da Vinci: La última cena* (FTP 1996); diversos problemas existenciales arropan

Sombras de luz de Adriana Pantoja, *Premorir* de Raiza Vidal y *Tres hombres en el bar* de Aleyda Morales. Esta apertura a lo humano universal no ha sido todavía bien entendida por la crítica ni ha cuajado en frutos perdurables.

La comedia de crítica social se nutre de nombres nuevos: Jorge Santiago con *Se busca una amante*, y Héctor Méndez con *Se nos trancó el bolo* siguen los pasos de comediógrafos más experimentados como González Bonilla y Ferrari. También los “autores serios” se apuntan en el tren de las risas: Ramos Perea, *Las amantes pasan el año solas* y *Motel*.

La situación política del país, nuestra historia y personajes emblemáticos no han dejado de perturbar a los dramaturgos. No obstante, cabe señalar que según avanza la década merma la exposición y defensa de lo nacional. Se destacan aquí: *Mistiblú* de Ramos Perea (1992, sobre la situación colonial), *Valor y sacrificio* de Ramos Escobar (1992, sobre Albizú Campos), *Isla antillana* de Teresa Marichal (quizás el único texto escrito con motivo del Quinto Centenario, fue montado por Victoria Espinosa en un espectáculo que incluyó música, baile y pantomima). Los acontecimientos políticos posteriores a las elecciones del 92 se reflejan en *Los tres reyes magos del plebiscito* de Canales (1993). Myrna Casas con *Este país no existe* (1993), Ernesto Ruiz en *El juego de la verdad* (FTP 1995) y Manuel Méndez Ballester, *Tambores en el Caribe* (FTP 1996) mantienen la discusión. Marat inicia con la citada *Madona* un quinteto sobre la historia de Puerto Rico desde el siglo XVI al presente.

El centenario de 1998 nos ofreció dos importantes textos: *Miles, la otra historia del '98* de Ramos-Perea (1998) y *¡Puertorriqueños?* de Ramos Escobar sobre una idea de Teatro del Sesenta (1999). Ninguno recibió, no obstante, el aplauso unánime de la crítica.¹⁸ *Miles*, con excelentes diálogos y bien trazada intriga, articula un texto con todo el vuelo de un brillante drama romántico, en el mejor sentido del término. Pero su fusión entre historia y ficción no encontró eco.

El Círculo de Críticos de Teatro le otorgó a la pieza de Ramos Escobar el Premio de Dramaturgia Nacional (1999), aunque a medias con *Avatar* de Ramos Perea. *Avatar*, sobre “la vida desconocida” de Jesús, es un drama filosófico y ecuménico, profundamente religioso, aunque severo con la Iglesia y la Academia; sin duda el mejor texto dramático de la década.¹⁹ Otra obra que recibió dicho premio fue *Ariano* de Richard Irrizarry, un puertorriqueño continental. Este texto, creado en el Taller de Dramaturgia del Teatro Rodante Puertorriqueño (Nueva York, 1988), se representó en el 31° FTP (1990).

La comunicación entre dramaturgos y teatreros puertorriqueños de la isla y del continente se intensificó significativamente a través de toda la década. En 1996 la joven dramaturga Griselda, residente en Colorado, estrenó su primera obra: *El Chantaje: Acto final*. En 1999 asistimos al estreno en español de *Los gigantes nos*

tienen en sus cuentos, de José Rivera, cuyo texto fue mandado a traducir por La Camándula para ser representado en el 41º FTP. El flujo de ideas entre el continente y la isla abonó significativamente a la diversificación formal de la que trataré en breve. No quiero, sin embargo, abandonar las páginas del texto de dramaturgo sin antes comentar brevemente dos aspectos que le son propios: las dramatizaciones y reposiciones.

Dramatizaciones (adaptaciones, versiones)

El mundo de las adaptaciones se desarrolló ampliamente durante la época de los '80, pero nunca ha recibido el reconocimiento que le corresponde. Quizás por culpa de los mismos dramaturgos que con frecuencia ven como secundaria esta labor. Con un lato "versión de" se pasa por alto que la labor de trasladar de un género literario a otro es tan creativa como la de "parir" una obra de tema original, si es que todavía existen temas originales. ¿Qué hicieron Eurípides, Shakespeare, Lope de Vega, Calderón, Corneille y Racine sino adaptar a la escena, dramatizar, textos mitológicos, históricos y, con frecuencia, obras teatrales anteriores? Ahora bien, sólo debe considerarse como dramatización aquella adaptación que altera la estructura del texto original para impartirle carácter dramático. En cambio, cuando se lleva el texto al teatro sin alterar la esencia del género original, más bien debemos hablar de teatralizar.²⁰

Las dramatizaciones recibieron un fuerte impulso durante la década pasada gracias al auge del teatro infantil y el auspicio del Departamento de Educación. Los cuentos infantiles fueron y continúan siendo el campo más arado. Esto es así ya que la industria familiar exige continuos estrenos. En ocasiones, los textos escenificados son meras adaptaciones de películas o de otros textos, pero con frecuencia surgen verdaderas creaciones: *El gato con botas* de Gilda Orlandi y Carmen Gutiérrez (1990), *La cucarachita Martina* de Edwin Pabellón (1990), *La Caperucita Roja* de Georgina Borri (1999), *La Bella y la Bestia* de Carmelo Santana Mojica (1992) y de José Luis Ramos Escobar (1999). La distancia conceptual y formal entre las versiones literarias y filmicas de *La Bella y a Bestia* y estas dos creaciones teatrales evidencia cuan original puede ser una adaptación.

Un joven autor especializado en esta materia es Jhosean Calderas, quien ha adaptado *Los músicos de Bremen*, sobre cuentos de los hermanos Grimm; *El ruiseñor y el emperador chino*, original de H. C. Anderson, y sobre cuentos de Beatriz Potter ha creado *El pincel y los cuentos de la señora Potter*. Por otro lado, las adaptaciones de novelas y cuentos puertorriqueños, de boga también en la década del '80, parecen haber dado fin en 1992, cuando la búsqueda de la identidad nacional cedió. Las últimas adaptaciones de tema puertorriqueño documentadas son dramatizaciones de diferentes cuentos de don Abelardo Díaz Alfaro: *Santa Clo va a la Cuchilla* (FTP

1990) y *El enfermo* (1992). En cambio, hemos comenzado a verter a la escena diferentes obras de la literatura universal: *María*, de Jorge Isaacs, en versión de Radamés Vega; *Eréndira* de Gilberto Batiz sobre la novela y guión de García Márquez; *Mujeres de ojos grandes* de Ángeles Mastretta en producción de Edwin Ocasio; *Los hombres del hombre*, de Barrios en versión de Calderas, *El Cid Campeador* de Santana Mojica.

Uno de los trabajos de adaptación más complejo y hermoso de la década fue la refundición de *Las tres hermanas* de Chejov, realizada por Ramos Escobar para el Teatro Universitario (1996). Traer al Puerto Rico crucial de 1898 el drama ruso, y conservar la profundidad del original traduciéndola a nuestra cultura e historia, representó una labor titánica. Muchas versiones llegan desde la pantalla grande: algunas interesantes como la versión de Jorge Santiago sobre *La casa de los espíritus* de Isabel Allende, la cual fue echada a perder por una errada dirección y una pobre producción; otras realizadas con acierto como *Fresa y chocolate* de Senel Paz por Josean Ortiz; otras dignas de olvidar como *Es mi fiesta y qué*, “el desastre mayor del año” 1998, según la crítica.²¹ Adaptar del cine no es copiar los diálogos, las diferencias de estructura y lenguaje que distan de un medio a otro deben ser respetadas.

Reposiciones

La obra que no se repone muere. El teatro que no se escenifica sucumbe entre las miles de páginas perdidas en las bibliotecas. Por eso creo pertinente dar una ojeada a las reposiciones de esta década para observar qué textos han sido recuperados. Entre nuestros clásicos decimonónicos nunca falta el padre del teatro puertorriqueño, Alejandro Tapia y Rivera, cuya obra *La cuarterona* abrió el Festival de 1990 (en una bella producción de La Comedia Puertorriqueña que volvió a escena en 1993) y está anunciada para el Festival del 2000. La Universidad de Puerto Rico revivió *Me saqué la lotería* y *Cosas del día*, de Manuel Alonso, presentadas como parte del FTP de 1994.

Otros clásicos que nunca faltan son *Los soles truncos* (FTP 1991 y 1998) y *La carreta* (FTP 1999), ambas de René Marqués. En esta década repitieron también *Las máscaras* de Pedro Juan Soto, (FTP 1991) y *Los cocorocos*, la comedia más representada de Manuel Méndez Ballester (FTP 1994). Apenas ocho fueron las reposiciones en los FTP²² que completan el grupo: *La hacienda de los cuatro vientos* de Emilio S. Belaval (1996) y *Cuando Nini sea honesta* de Gerard Paul Marín (1997).

Junto a este grupo, aunque presentadas fuera de los festivales, cabe añadir las dos obras más importantes de la década del 80: *El Gran Circo Eucraniano* de Myrna Casas, remontada en 1990, y la aclamada pieza de Luis Rafael Sánchez, *Quintuples*, escenificada en 1993 y 1999. De Sánchez se repusieron también *La farsa*

del amor compradito y *El cuento de la cucarachita viudita*, dos hermosas producciones de Teatro del Sesenta y Arlequín, respectivamente.

La gran innovación en el renglón de reposiciones se encuentra en la cantidad de obras recientes o de dramaturgos jóvenes que por primera vez fueron remontadas: *Amor de medianoche* y *Paseo al atardecer* de Teresa Marichal, *Flor de presidio* de González Bonilla, *Tres lirios cala* de Abniel Marat, *La obsesión de María* de Aleyda Morales, y tres obras de Ramos Perea: *Módulo 104*, *Así somos* y *Revolución en el infierno*. Myrna Casas, por su parte, revisó y remontó su comedia *No todas lo tienen*.

La ola de reposiciones alcanzó incluso varias adaptaciones de teatro infantil: *Las travesuras de Juan Bobo*, sobre cuentos de María Cadilla; *El patito feo*, versión de Edwin Pabellón y *La Caperucita Roja*, versión de Axel Anderson sobre el cuento de Perault, entre otras. Algunas adaptaciones estrenadas en la década fueron repetidas en diferentes temporadas durante tres o cuatro años por la misma compañía: *La Bella y la Bestia*, versión de Santana Mojica para Producciones Aleph, y *Arlequín y el Parque de la Felicidad*, de Casas para Arlequín, Inc.

Para cerrar este recorrido por la vía del texto verbal, me haré eco de las palabras de Priscila Meléndez, cuando en su acercamiento al movimiento teatral puertorriqueño de la década del 80 señala que:

necesita superar su propia agitación y crear un teatro más consistente en cuanto a calidad dramática y técnica [...], debe ser capaz de reconocer no sólo el contexto social y político que le rodea y le da vida, sino aquellos elementos estructuras y técnicas tanto autocreadas como absorbidas desde fuera que ayudan a explicar el teatro en su plano intrínseco.²³

Producto de esa misma ausencia de reflexión y autoconocimiento es el enfrentamiento, la abierta oposición que los trabajos de Ramos Perea y Lowel Fiet reflejan al separar el texto de entronque literario-verbal y ese otro tipo de dramaturgia más escurridiza, más sospechosa si se quiere, donde la palabra ha cedido su espacio. Como veremos en el próximo apartado, las diferencias formales no implican necesariamente una oposición temática. Nos encontramos ante dos búsquedas que se encuentran en mismo contexto, pero se ignoran, se excluyen porque, quizás, no se comprenden entre sí.

Diversificación formal

Insistía Lowel Fiet, crítico defensor y teórico del “otro teatro,” en que los trabajos de Carola García (*Melusina de Albión*), Teresa Hernández (*Isabella*) y Javier Cardona (*You don't look like...*) debemos considerarlos “obras en vez de ‘monólogos,’ ‘piezas,’ ‘monodramas,’ etcétera para que se entienda claramente que estos tres creadores de teatro son dramaturgos también.”²⁴ Existe, sin lugar a dudas, hoy en Puerto Rico esta otra dramaturgia, poco comprendida, poco estudiada aún y

un tanto difícil de definir debido a las diferentes influencias (danza, música, vídeo, bellas artes) que la nutren.

El año 1996 parece haber sido crucial en la exposición de estos trabajos, pero debemos reconocer que nada se da en el vacío. Desde la década anterior Viveca Vázquez y Nelson Rivera habían hecho importantes aportaciones.²⁵ De 1990 a 1995 una avalancha de monólogos y unipersonales sentó las bases para el desarrollo y búsqueda personal de formas alternativas. Aunque muchos de esos unipersonales se sostenían en textos convencionales llevados a la escena o en trabajos tipo “stand-up comedy,”²⁶ crearon expectativas, apertura y público. Entre ellos, cabe destacar *Cuando pienso en mí como yo* de y por Georgina Borri (1991), *Elena también era mujer* de y por Ivonne Petrovich (1992), *Cuentan y no acaban* de Osvaldo Boscarci y Carlos Miranda (1993), *Papo impala está quitao* de Juan Antonio Ramos por Teófilo Torres (1993).

Torres es el “monologuista” puertorriqueño por excelencia. Su trabajo en esta década pasa de la teatralización de textos literarios a la creación de nuevos textos visuales en espectáculos multimedia. *Pedro el Rojo*, sobre el *Informe a una Academia* de Kafka sirve de transición para *El duende oculto* (1998). En este último, Torres parte de un texto filosófico-poético de Ernesto Ruiz y “salta la frontera del recital y el drama para ofrecernos un espectáculo a caballo entre el vídeo y el teatro.”²⁷

Diversos textos poéticos han servido de alicate para desarrollar espectáculos alternativos: *Crónicas de obsesión* desarrollado por Producciones Aleph sobre poemas y monólogos de Myrna Casas se anunciaba en 1990 como una obra que no es teatro, pero sí lo es. Poetas como Alfredo Matilla (*Yo no soy novia de nadie*), Rafael Acevedo (*Tres pájaros en una rama* -1990, *¿Aló, quien ñama?* -1993, *Preciosa por ser un encanto, por ser un edén* -1998) y Mayra Santos Febres (*Matropofagia* -1999) también han aportado al desarrollo de nuevas formas.²⁸ Acevedo funde canciones, poemas e historias con movimiento y vídeo. El texto de Santos Febres sirve para que Ivette Román y Lydia Platón reflexionen sobre las relaciones entre madre e hija en un espectáculo que funde excelentemente música, teatro, artes plásticas y “performance.”

Desde la poesía se ha colocado y desarrollado el trabajo del grupo El Teatro Nacional Yerba Bruja. Sus espectáculos *Cualquier guerra, cualquier amor* (1989), *Crónica Natural* (1990), *El circo de los hermanos Pimpoyos* (1993) y *El Congreso del fin de las ideologías* (1999) han empleado textos de importantes poetas puertorriqueños, especialmente de José María Lima y Rafael Acevedo. Con Yerba Bruja, Acevedo se ha desarrollado como un dramaturgo alternativo.

Un monólogo diferente en contenido y mercadeo fue *Sobre la cuerda floja* de Gil René Rodríguez. Este sorprendió por el concepto “paga lo que vale”: el público en sala decide cuánto vale y cada quien paga lo que quiere. Poco después, este joven actor y compositor se estrena como dramaturgo en el FTP de 1996 con *Frida: dentro*

de mis mundos. Su fascinante montaje contiene una gran carga visual, aunque con frecuencia el texto verbal se impone.

Si un rasgo une a ese “otro teatro” del que habla Fiet es que la palabra ha cedido su espacio. No siempre ha desaparecido, pero ya no es medular. A veces sirve de motivo, a veces de fondo, a veces de consorte, pero siempre es parte y no totalidad. El mensaje no depende ya sólo de ella. Así lo demuestran los trabajos de Teresa Hernández y el reciente montaje de *El ahogado más hermoso del mundo* por Iván Olmo sobre una adaptación de Carlos Acevedo. Esta regresión de la palabra se debe, entre otros factores, a la importancia que ha tenido en Puerto Rico la danza en el desarrollo de esta nueva dramaturgia.

De la danza llegan Petra Bravo, Martiza Pérez, Viveca Vázquez, Javier Cardona, Teresa Hernández, Thaimy Reyes, María Collazo, Iván Olmo y, antes que todos, Gilda Navarra. La labor de esta maestra del espacio en el Taller Síntesis nos dejó tres bellísimas piezas: *Las sillas y no las de Ionesco* (1990), *Una minina y un múcaro* (1995) y los “mimo-coreo-poemas” del *Triptico Deikela* (1996). Lowell Fiet establece una línea de sucesión entre la Navarra y los discípulos, sin embargo, las diferencias de estética y contenido hacen sospechar de ese vínculo. Aunque la influencia está ahí, entiendo que el germen de los trabajos de Cardona, Hernández y otros está en Vázquez. Su espectáculo *Mamagüela* (1994), que funde danza-teatro y filmicos, responde a unas condiciones estéticas y sociales de entronque caribeño que florecen en el *Rompeforma* de 1996.

Son estas mismas condiciones las que llevan a Fiet a señalar que *Una de cal, otra de arena* de Agua Sol y Sereno (1996) es: “obra única en la historia del teatro puertorriqueño por su orquestación de sonido, movimiento y texto alrededor de una ecología nacional en que se encuentra la noción de ‘progreso’ mediatizada por tales factores como los de clase, raza, naturaleza, género, sonido, ritmo y ética humana.”²⁹ Esos mismos factores se encuentran en trabajos tan diferentes como *Isabella* de Teresa Hernández (voz y movimiento), *Yo toco guitarra* de Ivette Román (música y “performance”) e *In memoriam AGM* de Nelson Rivera (diapositivas y acción), presentados todos como parte del *Rompeforma*. Ahora bien, como reconoce Fiet, también los encontramos en *Los crímenes de la cebolla* de Pedro Santalíz, en *Puertorriqueños típicos* de Rafael Antonio Ortiz, *Polos opuestos* de Vincente Landrau, *Destino: Lote 40* de Adriana Pantoja, textos de un Teatro de Cámara que no desdice de la palabra.

Tampoco rechaza la palabra Teresa Hernández en sus trabajos *Acceso controlado* (1996) y *La nostalgia del quinqué... una huida* (1999). Sobre este último he escrito “que la danza, el teatro y el cine convergen, se funden en un espectáculo postmoderno que ofrece, entre su abanico de significados, una lectura crítica de lo

que nos han dicho que somos. Este no es un experimento es la concreción de unos códigos recurrentes en Hernández y Vázquez.” Aquí tocamos otro punto neurálgico que une a estos dramaturgos de la imagen y el movimiento: una gran conciencia de y consistencia en lo que hacen.

A modo de conclusión

El teatro siempre ha sido, es y será un medio mixto, un discurso múltiple, una reunión de diferentes artes. La diferencia entre esta dramaturgia de la imagen y el movimiento y el teatro verbal radica en el carácter transdisciplinario de los primeros. Mientras el teatro tradicional ha sido multidisciplinario, esta nueva dramaturgia trasgrede la división de las disciplinas y crea una nueva forma de hacer en la cual los elementos de las diferentes artes no se encuentran en apoyo de la palabra sino que son consustanciales para comprender el espectáculo. No obstante, ambas dramaturgias, en sus mejores textos, muestran una preocupación por lo político, la histórico, lo humano. En ello se abrazan el teatro de Ramos Perea, Canales, Ramos Escobar... y el de Rivera, Cardona, Hernández. Es hora ya de trazar puentes que crucen y enriquezcan ambos territorios escénicos de esta pequeña isla.

San Juan, Puerto Rico

Notas

1. R. Ramos Perea, “La dramaturgia puertorriqueña actual,” *Asomante*, p. 24.
2. *Ibid*, p. 25.
3. Excluyo el “performance” porque no me cabe duda de que en éste fluye otra materia distinta a la del teatro. Con placer he leído recientemente una entrevista al destacado “performer” Gómez Peña, donde así lo declara. Asimismo, en otra entrevista, la actriz puertorriqueña Teresa Hernández descarta que el trabajo que ella realiza deba clasificarse como “performance.” Lo mismo señala Nelson Rivera, quien ha frecuentado el género, pero prefiere la dramaturgia de imágenes.
4. R. Ramos Perea, “Las *prima donnas* del teatro nacional,” *El Vocero* (3 junio 1992): 39.
5. C. Santana Mojica, “Dirigir no es guiar”, *ADE-Teatro* (Revista de la Asociación de Directores de Escena de España), pp. 87-90. Este edición de ADE contiene una sección dedicada al teatro puertorriqueño del ‘90, pero todavía no ha llegado a mis manos, por lo cual no he podido consultar los otros trabajos allí publicados.
6. *La cuarterona* de Alejandro Tapia y Rivera, uno de nuestros clásicos más representados en los últimos 20 años, se estrenó en el Teatro Municipal de San Juan, bautizado ahora con el nombre de Tapia en 1867. Los textos más antiguos de teatro puertorriqueño se remontan a la década de 1850.
7. Sobre la importante labor de este grupo véase: *Polimnia. Taller de Histriones 1971-1985*. Compilación de Gilda Navarra. Barcelona: Romargraf. Durante la década del ‘90,

Gilda Navarra vuelve a conquistar la escena con Taller Síntesis (*Las sillas y no las de Ionesco* y *Triptico Deikela*), pero carece ya propiamente un grupo con formación común.

8. Los productores que establecen las bases de la industria nacional fueron Lolyn Paz, Juan González y Joseph Amato, a quienes hay que reconocerles un esmero y cuidado en sus producciones que, lamentablemente, no han sabido mantener muchos de sus seguidores.

9. Tanto Areito como Ballets de San Juan han realizado importantes transformaciones genéricas de textos literarios puertorriqueños al baile y al ballet, pero su estudio excede los límites de este artículo.

10. L. Fiet, "Un teatro interpersonal. Parte III," *Claridad* (24-30 noviembre 1995): 26.

11. He intentado que todas las fechas reflejen el año de estreno. Por ello, en ocasiones, difiero de las que ofrece Ramos Perea que tiende a fechar por el año de composición.

12. R. Ramos Perea, "La dramaturgia puertorriqueña actual", *Asomante*, p. 30.

13. *Ibid.* p. 25.

14. R. Ramos Perea, "El Teatro Nacional, un rápido panorama de vida," *Bellas Artes*, p. 1.

15. L. Fiet, "Reseñas felices...", *Claridad* (14-20 abril 1995): 28.

16. L. Fiet, L. Fiet, "Un teatro interpersonal. Parte III", *Claridad*, p. 26.

17. Durante esta década Ferrari estrenó, entre otras, *Un mime en la leche y El morúpedo más grande del mundo*.

18. Compárese mi reseña sobre la obra ("Alegórica y asertiva *La otra historia del 98*," *Entre Nous: Le journal multilingue*, II: 2, pp. 2, 3 y 10) con los comentarios de J. Martínez Solá en "Theater in Puerto Rico: The best, worst of '98," *The San Juan Star* (30 dic 99): 44.

19. Véase: J. Martínez Solá, "Avatar, a new play by Roberto Ramos Perea," *Asomante*, pp. 249-50, y C. Santana Mojica, "Avatar: un encuentro ecuménico," *Entre Nous*, III: 1, p. 5.

20. Durante esta década se pudieron de moda las lecturas teatralizadas (*Teatras de Chiroides*) y los "cuenta cuentos" de La camándula. La teatralización más hermosa, completa y seria (pese a su lúdica escenificación) fue *Denuncaacabar*, "collage" de cuentos y ensayos puertorriqueños dirigidos por Rosa Luisa Márquez.

21. Véase: Cidoncha, I. "Telón lento... aplauso." *El Nuevo Día* (4 enero 2000): 54.

22. Para las treinta producciones incluidas en los FTP véase: R. Cruzado y A. Marat (editores), *Festivales de Teatro Puertorriqueño (1958-1999)*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1999.

23. P. Meléndez, "Teoría teatral y teatro puertorriqueño de los 80," *LATR*, 25. 2: 162-63.

24. Véase. L. Fiet, "1996: Año de logros para el otro teatro." *Claridad*, pp. 26-27.

25. Vázquez evolucionó desde la danza-moderna a la danza-teatro y fue quizás la primera en integrar el video de manera significativa al espectáculo. Su trabajo ha motivado y contribuido a desarrollar el de Teresa Hernández, Javier Cardona y Thaimy Reyes, entre otros. Rivera, cuya formación es teatral y musical, había estrenado ya *Plaza de la convalescencia* (en colaboración con Ana L. Vega, 1980), *Novela* también de 1980, *Trio (para Juana Díaz)*, sobre la apatía puertorriqueña ante problemas ajenos y propios (1981, en apoyo a los haitianos confinados en Juana Díaz), *A peso* (espectáculo multimedia de 1986).

26. Este género se ha desarrollado ampliamente desde *Aquí estoy... Pantojas* de Antonio Pantojas (1990) hasta *Priscila, la reina de las uvas playeras* con textos y música de Edwin Pabellón y Jonathan Dwayn (1995). Tanto el mundo del travestismo (los textos

anteriores) como la crítica política, *¿Vale la pena ser boricua?* de Sunshine Logroño (1995), y feminista, *Machos* por Noelia Crespo (1998), han abonado a su consolidación.

27. C. Santana Mojica, "Teófilo Torres: Un actor con duende." *Entre Nous*, II, 1, p. 3.

28. Sobre *Matropofagia* y la última obra de Acevedo, *El Congreso del fin de las ideologías*, véase: L. Fiet, "Recomienza la búsqueda teatral," *Claridad*, p. 28.

29. L. Fiet, "1996: Año de logros para el otro teatro," *Claridad*, p.27.

Bibliografía citada:

Cidoncha, Ieana. "Telón lento... aplauso." *El Nuevo Día* ("Por Dentro"), (4 enero 2000): 54.
Cruzado, Rafael y Abniel Marat (editores). *Festivales de Teatro Puertorriqueño (1958-1999)*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1999.

Fiet, Lowell. "1996: Año de logros para el otro teatro." *Claridad* ("En Rojo") (10-16 enero 1997): 26-27.

_____. "Recomienza la búsqueda teatral." *Claridad* ("En Rojo"), (10-16 diciembre 1999): 28.

_____. "Reseñas felices: *Pedro el Rojo* de Teófilo Torres y *Al garete* de Producciones Cisne." *Claridad* ("En Rojo"), (14-20 abril 1995): 28.

_____. "Un teatro interpersonal. Parte III." *Claridad* ("En Rojo"), (24-30 noviembre 1995): 26.

Martínez Solá, Jorge. "Avatar, a new play by Roberto Ramos Perea." *Asomante*, 14.1-2: 249-50.

_____. "Theater in Puerto Rico: The best, worst of '98." *The San Juan Star* (30 diciembre 1999): 44.

Meléndez, Priscila. "Teoría teatral y teatro puertorriqueño de los 80." *LATR* 25. 2: 151-67.

Navarra, Gilda, *Polimnia. Taller de Histriones 1971-1985*. Barcelona: Romargraf, 1988.

Ramos Perea, Roberto. "La dramaturgia puertorriqueña actual," *Asomante*, 14. 1-2: 19-31.

_____. "Las *prima donnas* del teatro nacional." *El Vocero* (3 junio 1992): 39.

_____. "El Teatro Nacional, un rápido panorama de vida." *Bellas Artes* (Revista del Centro de Bellas Artes), (octubre 1995): 1-2.

Santana Mojica, Carmelo. "Alegórica y asertiva *La otra historia del 98*." *Entre Nous: Le journal multilingue*, San Juan, II: 2 (juin-aout 1998): 2, 3 y 10.

_____. "*Avatar*: un encuentro ecuménico." *Entre Nous: Le journal multilingue*, San Juan, III: (mars-juin 1999): 5.

_____. "Dirigir no es guiar." *ADE-Teatro* (Revista de la Asociación de Directores de Escena de España), 78 (diciembre 1999): 87-90.

_____. "Dos caras, una moneda: ...del *Quinqué* y *Premorir*." *Entre Nous: Le journal multilingue*, San Juan, III: 2 (juin-sept. 1999): 2 y 4.

_____. "Teófilo Torres: Un actor con duende." *Entre Nous: Le journal multilingue*, San Juan, II, 1 (mars-juin 1998): 3.