

## Teoría teatral y teatro puertorriqueño de los 80\*

Priscilla Meléndez

A Luis Rafael Sánchez

A Rosa Luisa Márquez

[E]l teatro tiene su propio sentido--no es un "medio de difusión" ni una "industria" ni una parte de la farándula ni una herencia nacional. Tiene su propia forma, su propio (anti)mercado y su propia (anti)ideología; es más universal en cuanto responde específicamente a las condiciones locales y es más específico en la medida en que surge de la actualidad teórica fuera de las restricciones impuestas por la sociedad en que se expresa.

Lowell Fiet. "Más allá de la fugitiva peseta y la Kultura: Teorías del teatro contemporáneo."

La tendencia más común de la crítica extranjera al hablar sobre el teatro puertorriqueño del siglo XX ha sido pensar de inmediato en tres figuras claves dentro del quehacer y el desarrollo teatral puertorriqueño: Francisco Arriví

---

\*La escasa publicación de los dramas puertorriqueños más recientes, el reducido número de ejemplares de aquellos que sí logran ser publicados, y la poca circulación tanto del material creativo como crítico fuera de Puerto Rico dificulta grandemente la investigación. Por ello, deseo agradecerle sinceramente a un grupo de estudiosos, comentaristas, dramaturgos y directores de teatro que tuvieron la gentileza de facilitarme no sólo material esencial para la preparación de este ensayo sino sus perspectivas y experiencias dentro del ambiente teatral puertorriqueño: Rosa Luisa Márquez, Rosalina Perales, Roberto Ramos-Perea, Jaime Carrero y Grace Dávila López. Advierto al lector que en el transcurso de esta investigación he descubierto con pesar que algunas de las fechas que en ocasiones utilizo de otras fuentes críticas no han resultado ser exactas, aunque sí reflejan el período en que fueron escritos los textos o los ensayos críticos. He intentado corroborar el mayor número de fechas posibles, pero aún así será necesario que el investigador que un futuro utilice este material, continúe la pesquisa en torno a la exactitud de éstas.

(1915), René Marqués (1919-1979) y Luis Rafael Sánchez (1938). La excelente labor dramática de los primeros dos--cuyas obras más conocidas pertenecen a la década del 50--se ha destacado por explorar tanto implícita como escuetamente la realidad socio-cultural, racial y política puertorriqueña dentro del complejo marco colonial de la isla. La invasión norteamericana en 1898, con sus respectivas consecuencias políticas y psicológicas que giran en torno a una problemática de la identidad y del ser, sientan las bases temáticas que prevalecen tanto en esta generación de escritores como en gran parte de la literatura puertorriqueña. Pero nos recuerda la directora y estudiosa de teatro Rosa Luisa Márquez, que el alejamiento tanto de Arriví como de Marqués de las estructuras objetivas promulgadas por los dramaturgos del 40, permitió que los mismos temas cultivados antes recibieran tratamientos variados dentro de contextos más subjetivos:

La incorporación de sueños, escenas retrospectivas, al igual que juegos con el espacio y tiempo marcan la transición definitiva del realismo social del cuarenta al realismo poético del cincuenta (302).

El impacto de este conglomerado de dramaturgos y de los que inmediatamente les precedieron llevan a Rosalina Perales a señalar que las corrientes actuales del teatro puertorriqueño no hubiesen sido posibles sin los esfuerzos que hizo esta generación de los años 40 por fomentar el teatro en el país (34).<sup>1</sup>

La tercera figura admirada por la crítica es Luis Rafael Sánchez, quien como reconocido dramaturgo y novelista que comienza su producción teatral a principios de la década de los 60, desarrolla su arte dentro de un marco de creación más enfocado en el nivel lingüístico, en técnicas de vanguardia, y en la incorporación de elementos que caracterizan la historia y evolución del teatro occidental.<sup>2</sup> Sin duda han sido estos tres dramaturgos quienes han logrado salir con mayor fuerza del contexto puertorriqueño para penetrar el amplio y heterogéneo círculo del teatro y la crítica latinoamericana y de la academia estadounidense. Sus obras han sido cuidadosamente examinadas en y fuera de Puerto Rico, y aún cuando en general han tenido una amplia aceptación, de ninguna manera la crítica ha sido una incondicional y homogénea. Por ello, cabe recordar que a la importante contribución de estos dramaturgos del presente siglo se suma la labor de muchos otros contemporáneos cuyos nombres son conocidos y respetados en el espacio cultural puertorriqueño y cuyas obras continúan siendo leídas y representadas: Fernando Sierra Berdecía (1903-1962), Emilio S. Belaval (1903-1972), Manuel Méndez Ballester (1909), Luis Rechani Agrait (1902), Gerard Paul Marín (1922), Piri Fernández de Lewis (1925) y Myrna Casas (1934), entre otros.

Son éstas algunas de las figuras más reconocidas del ambiente teatral puertorriqueño que representan una parte esencial de la génesis y el desarrollo del teatro contemporáneo puertorriqueño. Pero la necesidad de este sintético recuento es destacar la relación--directa o indirecta, positiva o antagonica a nivel de técnica, lenguaje, temas y posturas ideológicas--entre estas figuras preponderantes del ambiente escénico de la isla y la producción teatral de la década de los 80.

Es precisamente dentro de una problemática generacional que cierto sector de dramaturgos y críticos puertorriqueños más jóvenes ha cuestionado la producción teatral de los escritores mencionados y los ha catalogado como "hegemónicos" por considerar que sus obras van dirigidas a un público limitado y exclusivo--representado por el sector académico--y que éstas, por lo general, se limitan a reflejar una singular problemática: la pérdida de la identidad nacional. Sobre la destacada obra de Sánchez, este sector crítico identifica su producción dramática con el discurso hegemónico al alegar que no apela a un directo sentido de justicia social y que no indaga teatralmente en los problemas y conflictos del Puerto Rico de las últimas décadas. (Cf. Dávila 142, Ramos-Perea 33-34, 51). Como parte de esta postura, el joven dramaturgo y controversial comentarista teatral Roberto Ramos-Perea ofrece una visión casi exclusivamente social del teatro que obstruye *a priori* un acercamiento crítico, y en lo posible objetivo, ante la diversidad temática y técnica del teatro puertorriqueño y su particular evolución (33).<sup>3</sup> Será necesario comentar más adelante el apego por parte de la llamada Nueva Dramaturgia Puertorriqueña a temáticas de carácter realista y a una cierta visión homogénea del teatro, pero sobre todo indagaremos en el dogmático reclamo de sus portavoces de acercarnos a las obras más recientes a partir de un análisis casi exclusivamente sociologizante.

Es un hecho que los estudiosos del teatro puertorriqueño más reciente no coinciden en cuanto a una formulación general de la dramaturgia de las últimas dos décadas. Por ello, uno de los problemas que enfrentamos al examinar este teatro de los pasados diez años es utilizar una terminología que refleje de forma imparcial y abarcadora las condiciones y el ambiente en donde surgen las múltiples manifestaciones teatrales de este período: teatro de sala, grupos de creación colectiva, teatro callejero y de protesta, teatro infantil, y grupos de pantomima; teatro de denuncia social, teatro del absurdo, farsas y mascaradas, metateatro. Ante la imposibilidad de recoger dentro de una sola estructura crítica y una singular perspectiva el fenómeno teatral más reciente ofrecemos distintas posturas críticas y versiones de dicho acontecer dramático.

Por su parte, Roberto Ramos-Perea establece una serie de categorías en torno al teatro puertorriqueño desde finales del 60 basadas principalmente en su desarrollo temático. Acuña las frases "Nueva Dramaturgia Puertorriqueña" y "Joven Dramaturgia Puertorriqueña" (siguiendo tal vez la periodización del nuevo teatro mexicano), para referirse a un teatro estrechamente vinculado a la realidad social que lo produce y le da vida. Describe este nuevo movimiento como "un reflejo y respuesta directa a la actual realidad social de Puerto Rico" (12), y critica con intransigencia a cualquier otro dramaturgo que no se cña a la tematización de los conflictos sociales por los que atraviesa la isla (cf. 51). Pero lo que sí resulta interesante de su esquema es que divide la llamada Nueva Dramaturgia en dos ciclos, abarcando el primero aproximadamente de 1966 a 1975, y cubriendo el segundo desde 1976 hasta 1986.

Ramos-Perea vincula ese primer ciclo con la ruptura que produce a finales del 60 la presencia de un nuevo teatro popular y colectivo aliado a las clases marginadas, cuya meta es establecer un compromiso ideológico de enfoque didáctico (13, 34). Dentro de este primer grupo se mencionan a Lydia Milagros González (fundadora en 1967 del colectivo El Tajo del Alacrán que surge como consecuencia de las manifestaciones estudiantiles de ese período), Jaime Carrero (1931), Pedro Santaliz (1938), Luis Antonio Rosario Quiles (1935), Jaime Ruiz Escobar (1939), y Abelardo Ceide, entre otros, quienes en su mayoría continúan escribiendo durante los 80.<sup>4</sup> Los temas, señala Ramos-Perea, reflejan con frecuencia la "realidad apremiante": la guerra de Vietnam, el puertorriqueño en Nueva York, la homosexualidad abierta, la situación penal, la delincuencia, la droga, el machismo, las huelgas laborales, y el colonialismo de las grandes corporaciones. En última instancia, los escritores de ese primer ciclo que define Ramos-Perea logran romper con ciertos esquemas teatrales y temáticos que consideraron opresivos y sobre todo anti-populares. Las circunstancias sociales y políticas tanto mundiales como puertorriqueñas de finales de la década de los 60 y principios de los 70 promulgaron--particularmente entre la población estudiantil--la creación colectiva y el teatro de guerrilla en espacios abiertos, plazas y vestíbulos, y pretendieron desvincularse del estilo y el lenguaje teatral de las generaciones que los precedían.

El segundo ciclo del esquema descrito por Ramos-Perea que abarca de 1976 a 1986 sugiere un "regreso al teatro de sala pero acompañado . . . de las innovaciones que el teatro popular del primer ciclo traería consigo" (22). Pero lo que trasciende del primero al segundo período es el interés por la realidad social: "Esta Nueva Dramaturgia critica ampliamente las actitudes de clase, critica la élite, la clase media, critica la izquierda del país . . . , critica

violentamente el machismo y propone la revalorización del papel de la mujer en la sociedad puertorriqueña. . . ." (Ramos-Perea 34). Algunos de los temas que destaca son el abuso de las fuerzas policiales, la destrucción de la familia, la transculturación a través de los medios masivos, la problemática de la vida en los residenciales públicos, la intolerancia hacia la homosexualidad, la crisis penal, la corrupción de las iglesias, la represión univesitaria, las luchas sindicales, las relaciones matrimoniales, y otros conflictos que igualmente evocan la realidad inmediata. Pero sobre todo, añade que la Nueva Dramaturgia supera y liquida la búsqueda de la identidad nacional que había obsesionado al teatro y a la crítica anterior. Por ello, destaca que la obra de este grupo de jóvenes dramaturgos parte de la premisa de que ya el nuevo teatro ha logrado definir al puertorriqueño y que por ello puede concentrar su atención en mostrar y cuestionar los males sociales, económicos y políticos, al igual que las desigualdades que crean la realidad apremiante de Puerto Rico (Ramos-Perea 35).

En cuanto a los dramaturgos y obras de este segundo ciclo, Ramos-Perea menciona, entre otros, a Abniel Morales, *Dios en el Playgirl de noviembre* (1982); Teresa Marichal (dramaturga vinculada al teatro universitario de protesta), *Paseo al atardecer* (1984); Angel Amaro y su teatro infantil, también cultivado por Aleyda Morales--aunque algunas obras adultas de ésta son *Estampas de mujer* (1983) y *Esos seres extraños* (1984); Carlos Canales, *María del Rosario* (1985); el propio Ramos-Perea con su trilogía puertorriqueña: *Revolución en el infierno* (1982), *Revolución en el purgatorio* (1982) y *Revolución en el paraíso* (1983); Zora Moreno, *Coquí Corihundo vira el mundo* (1981); y Ramón "Moncho" Conde, *Salí del caserío* (1981)--cultivadores estos últimos dos de un teatro popular que intenta reflejar las condiciones de vida del pobre.<sup>5</sup>

Resulta pertinente detenernos aquí ya que al hablar de 'teatro popular' --importante manifestación de la dramaturgia de las últimas décadas--la crítica no parece estar de acuerdo en cuanto a qué lo constituye y define: ¿Se trata de un teatro dirigido exclusivamente a un sector económica y 'culturalmente' marginal? ¿Debe pertenecer o emerger el creador del teatro popular de dicho sector? ¿Resulta contradictorio y conflictivo dirigirse al sector popular "con ideologías y formas de sectores medios cultos" (cf. Grace Dávila 213)? ¿O más bien cualquier dramaturgo de cualquier estrato social puede explorar este campo dramático y seguir llamándose 'teatro popular'? ¿Es el teatro de Zora Molina más "auténticamente" popular que el de Lydia Milagros González porque procede la primera del ambiente pobre de la barriada, mientras González surge como dramaturga en el ámbito universitario (cf. Dávila 233)? ¿Qué sugerimos al decir que un grupo de espectadores procedentes del

residencial público, por ejemplo, 'no es capaz' de interpretar el contenido de una pieza como *La pasión según Antígona Pérez* de Sánchez, por utilizar como referente personajes y sucesos de la tradición clásica? A través de estas interrogantes reconocemos algunos puntos vulnerables de estos procesos de categorización y definición, y sobre todo nos obliga a reflexionar sobre el verdadero e intrínseco poder del teatro--tanto 'culto' como 'popular'--como vehículo de comunicación que es percibido e interpretado por un público heterogéneo desde múltiples niveles y perspectivas. Al comentar sobre el teatro actual del Caribe, Lowell Fiet señala que éste ha sido usualmente definido en términos del teatro popular y precisamente deja entrever la dificultad de definirlo ("Más allá de la fugitiva peseta. . ." 25). Al asociarlo al teatro institucional (teatro nacional, teatro universitario, teatro subsidiado por fondos públicos, teatro didáctico o teatro de propaganda política), Fiet señala que a pesar de las buenas intenciones de éste, puede resultar tan subalterno y subordinado como el teatro comercial "porque se agarra de tradiciones ya vacías del sentido específico de su sociedad" ("Más allá de la fugitiva peseta. . ." 25). Por ello, suponer que el teatro popular es el que debemos ver o hacer para cumplir con nuestra responsabilidad política, social o cultural (cf. Fiet, "Más allá de la fugitiva peseta. . ." 25) propone un cierto dogmatismo ideológico y artístico que busca manipular la estrecha relación que crea cada pieza y cada circunstancia dramática con el espectador.

Pero por otro lado, también resulta evidente que algunas piezas del teatro popular de las últimas décadas no restringen su alcance únicamente al mensaje, sino que exploran formas y técnicas consideradas de vanguardia o experimentales. Es éste el caso del teatro de Pedro Santaliz (1938):

[E]xisten grupos como el Nuevo Teatro Pobre de América dirigido por Pedro Santaliz y cuya finalidad es menos ideológica y más estética. En este caso las obras se . . . escriben a base de una rica imaginación fabulada que pretende hablarle al pueblo en términos de sus sueños, supersticiones y fantasías. Como no existe la intención manifiesta de cambiar el sistema, las obras no se seleccionan con criterios didácticos o de agitación. (Ramos Escobar 9)<sup>9</sup>

Pero estos casos particulares donde se manifiestan claras preocupaciones estéticas, unidas a temáticas sociales no necesariamente didácticas, parecen ser interpretados por la Nueva Dramaturgia como ejemplos marginales --irónicamente dentro de la propia marginalidad que cultiva dicho grupo. Pero sobre todo, el énfasis que colocan los comentaristas de la Nueva Dramaturgia

Puertorriqueña en las preocupaciones sociales y políticas de carácter inmediato se refleja en la supresión de comentarios en torno a las posturas artísticas de los nuevos dramaturgos, lo que muestra un enfoque parcial y en cierta manera aislacionista del reciente teatro puertorriqueño frente al desarrollo teórico y técnico del género.

Resulta pertinente subrayar que la coherencia que ve y describe Ramos-Perea en torno a este segundo período (1976-86) no parece ser compartida por otros estudiosos del teatro puertorriqueño. Rosa Luisa Márquez, por ejemplo, emite importantes juicios sobre las condiciones del teatro de finales de la década del 70: "[E]n 1979, nos enfrentamos a una crisis en el seno del teatro puertorriqueño; una crisis que abarca todos los aspectos que parecían haberse cristalizado y definido a través de los años" (304-305). Aún cuando Márquez señala que los temas para la creación dramática no han sido agotados, añade que sólo se ha desarrollado un nuevo dramaturgo importante durante el setenta: Jaime Carrero. Prosigue entonces a enumerar los factores que han colocado el teatro puertorriqueño en una situación crítica: las compañías de teatro más significativas y consecuentes experimentan problemas de liderazgo y de recursos artísticos y económicos, las instituciones de estudios dramáticos no reflejan los cambios y la realidad de la profesión, ha desaparecido prácticamente el teatro gratuito accesible a públicos variados, muchas de las producciones que logran representarse demuestran prácticas teatrales estancadas y arcaicas, y denuncia que las organizaciones culturales han ofrecido un respaldo incompleto al desarrollo teatral (Márquez 305). Por ello, señala Rosa Luisa, que no parece haber sido el público el que abandonó al teatro, sino que tal vez el teatro perdió contacto con su público (305). En 1979 Márquez busca la renovación del género no tanto a través del examen y definición de un teatro puertorriqueño, sino por medio de la redefinición de lo que es teatro, de *cuál* es su función, *cuáles* sus componentes esenciales y su verdadero alcance dentro de nuestra sociedad (cf. 306, el énfasis es mío).

No resulta extraño, entonces, que para otro grupo de críticos las categorías sugeridas por Ramos-Perea resulten inapropiadas por su carácter excluyente, tanto de otras manifestaciones teatrales como de otras preocupaciones artísticas y temáticas. Por ejemplo, la "realización artística revolucionaria" (para usar palabras de Luis Rafael) que logra Taller de Histriones (1971-1985) desde que fue concebido por Gilda Navarra, ofrece un nuevo instrumento de expresión que estremece la escena puertorriqueña durante catorce años.<sup>7</sup> El carácter interdisciplinario de sus producciones funden la danza, la mímica, la literatura, la pintura y la música, relegando la palabra hablada al silencio. El énfasis de los mimodramas recae en la labor de taller, en el estudio detallado de los signos, de los gestos, de los

movimientos, y en la colaboración de músicos y artistas gráficos, demostrando que a través del trabajo colectivo "el extremado individualismo fomentado por la racionalidad de la producción moderna puede ser superado. . . ." (Díaz Quiñones 20). Una de las contribuciones más importantes de Taller reside en el riguroso entrenamiento de los actores y en la conciencia de unidad que poseen en la búsqueda de una meta común: "Nos interesa que nuestro arte sea socialmente eficiente, que le hable a la comunidad sobre la existencia individual y al individuo sobre la existencia social" (*Polimnia* 57). Frecuentemente Taller traduce al plano visual textos literarios, como han sido los casos de *Ocho mujeres* (1974), basada en la pieza lorquiana *La casa de Bernarda Alba* y, *Aura* (1984), en la novela corta de Carlos Fuentes.

Paralelamente, la labor realizada por la "teatrera" Rosa Luisa Márquez y el artista plástico Antonio Martorell a partir de 1984--sobre todo a través de la organización y dirección de los Teatreros Ambulantes de Cayey desde 1987--representa otro ejemplo de una importante actividad teatral de la década de los 80 que por su carácter de creación colectiva y su postura antitradicional frente a las fórmulas convencionales del teatro, permanece al margen de la crítica seria y sistemática que amerita. El origen de Teatreros se remonta a Anamú y al teatro de pasillos de los setentas, a Moriviví y el teatro de guerrilla, y a las innovadoras propuestas de *El tajo del alacrán* que permean el ambiente dramático desde finales de la década de los sesenta.

Para Rosa Luisa Márquez, Teatreros Ambulantes es un concepto que tiene dos fines: "hacer montajes que lleguen a poblaciones que usualmente no ven teatro y . . . que cada uno de sus estudiantes se convierta en un facilitador teatral, que acudan a las comunidades a hacer trabajo teatral y que posteriormente esas comunidades monten sus propias obras" (Granda 30). La realización de algunas de estas metas ha sido cumplida, y con frecuencia rebasada. En una de las reseñas de *Ligia Elena está contenta*--basada en una canción de Rubén Blades y representada en el Festival de Teatro de la Habana (1987)--se exalta la capacidad de Teatreros de llevar la creación y colaboración teatral a su máxima expresión colectiva:

Lo que vimos allí . . . fue la verdadera fusión entre artistas y receptores: todos receptores, todos artistas; la "cuarta pared" hecha añicos, y los propios espectadores entrando a escena para proponer nuevas actitudes, nuevas variantes de la acción y los personajes. . . . Entre todos se reescribió la pieza; allí se asomó la vida en sus muchos velos. . . . Teatreros Ambulantes con su *Ligia Elena* . . . abrió la puerta a los caminos infinitos de la comunicación,



del diólogo, de la perspectiva teatral, de los delgados tabiques que realmente separan el arte de la vida. (Padrón Nodarse s.p.)

El entrenamiento de los actores aficionados, la colaboración de éstos en todas las facetas de la producción, y su aportación al plano creativo a través de experiencias personales sugiere que para Teatros Ambulantes el proceso teatral puede ser tan o más importante que el producto final. El hecho de que estos estudiantes procedan de variadas disciplinas académicas y de que no tengan como meta última hacer una carrera teatral, les permite llevar a ambientes no artísticos estructuras comunicativas que asociamos con el espacio y la realidad teatral. Se quiebran así los obstáculos edificados entre el arte y la realidad social y cultural.

Es éste el caso, en muchas instancias, del teatro puertorriqueño que se produce en los Estados Unidos. En su síntesis histórica sobre las manifestaciones teatrales de puertorriqueños en los Estados Unidos --particularmente en Nueva York--Márquez y Fiet destacan la trayectoria y la contribución de figuras y grupos teatrales que han marcado el desarrollo del teatro puertorriqueño fuera del ámbito isleño. Ambos críticos describen el importante papel de algunas compañías--por ejemplo, el grupo de Teatro Rodante de Puerto Rico en Nueva York (1967), y grupos de agitación y propaganda como el Teatro de Orilla (1971)--como el de afirmar los lazos culturales entre la vida en el barrio nuyorkino y la vida en Puerto Rico, y el de conservar vivas las tradiciones, la herencia y el lenguaje puertorriqueños en la metrópolis norteamericana (Márquez y Fiet 420). El teatro colectivo, el de denuncia, el de carácter didáctico y el ejecutado mayormente en la calle prolifera entre los grupos de teatro, y éstos procuran conectar a los puertorriqueños e hispanos con distintas expresiones artísticas como medio de examinar, exponer y preservar la cultura. Además de las reconocidas piezas de teatro puertorriqueño que tematizan la vida de los isleños en los Estados Unidos--*Esta noche juega el jórker* de Sierra Berdecía, *La carreta* de Marqués, *Encrucijada* de Méndez Ballester, *Pipo Subway no sabe reír* de Carrero, *Malasangre* de Ramos-Perea--y de las reconocidas figuras en el ámbito teatral puertorriqueño en Nueva York como Miriam Colón, Pedro Cabrera y María Soledad Romero, se destaca otro grupo de poetas-dramaturgos que ya representa una tercera generación de puertorriqueños en la metrópoli: Miguel Piñero, Miguel Algarín, Pedro Pietri, Jesús Papoleto Meléndez, entre otros.

Otra de las manifestaciones teatrales de mayor alcance durante la década de los 80 es la escenificación de *Quíntuples* de Luis Rafael Sánchez. Estrenada en el Tercer Festival Interamericano de las Artes y proclamada la mejor obra de 1984, recibe de inmediato el elogio tanto del público como de la crítica.

la crítica. Las piruetas lingüísticas de la pieza y la complejidad a nivel de la actuación que impone la obra subrayan una de las constantes de la dramaturgia de Sánchez: el carácter poético (musical, sonoro) de su discurso dramático mezclado con su profunda capacidad de visualizar histriónicamente la realidad vivida o inventada.

A través de seis monólogos o "diálogos para una voz" tenemos acceso al pasado familiar de los Morrison y a su individualidad presente. La familia está compuesta por el Gran Divo Papá Morrison y sus quintuples Dafne, Baby, Bianca, Mandrake y Carlota, que ha sido invitada a participar en el Congreso de asuntos de la Familia. Cada uno se presta a discurrir principalmente sobre el tema del amor y la imaginación, pero terminan examinando el acto de discurrir o el ente que discurre frente al facistol. Pero en última instancia, la brevísima conversación que tiene lugar al final de la pieza entre los únicos dos actores de la representación--quienes remueven su maquillaje ante el público--ridiculiza el carácter teatral, fabulatorio, falso y farsesco de esta familia y de lo que ha "improvisado" en escena. Señala Edgar Quiles: "[A] través de toda esta desbordante energía creadora, la locura resulta ser más cuerda de lo que realmente es. Pues, el final nos hace ver que estamos en los predios del universo artístico, donde la imaginación es una constante peripezia, hecha con premeditación y alevosía" (120). Pero otros críticos no han sido capaces de ver la relación entre el nivel metacrítico de *Quintuples* y el resto de la producción teatral que le es contemporánea. A través de este nivel se cuestiona, tematiza e incluso parodia la tradicional búsqueda de identidad en la dramaturgia puertorriqueña. El juego de identidades que reconocemos a través de la pieza no se da exclusivamente a nivel de los actores/personajes, sino que el público que asiste al teatro también se ve forzosamente sumergido dentro de una problemática de la identidad--¿público de la pieza o del Congreso de Asuntos de la Familia? Por ello, es necesario destacar la posición vulnerable en que Sánchez coloca al público privilegiado que asiste al teatro al utilizarlo como receptor de un mensaje y a la vez como objeto parodiado de dicho mensaje. Vemos en la amplitud de registros dramáticos que explora Luis Rafael y en su aguda sensibilidad lingüística algunos de los importantes elementos que contribuyen al éxito de su teatro.

Luego de un limitado recorrido que ofrece una síntesis de las preocupaciones temáticas, teóricas y técnicas del teatro puertorriqueño de la década de 1980, terminamos recurriendo al atinado concepto de "fricción" que utiliza Rosalina Perales para describir la condición actual del teatro puertorriqueño. Su acertada descripción de la realidad política y del teatro puertorriqueño de las últimas dos décadas destaca la ambigüedad y la tensión entre ambos planos (vida y arte), y en última instancia, la interdependencia

entre ellos. La inestabilidad y animosidad que prevalece en el pueblo debido al vaivén político-partidista y a la incertidumbre del estatus se refleja en el ámbito teatral tanto a nivel personal como temático: "Nuestro teatro está regido por la fragmentación, por la atomización de sus creadores y sus manifestaciones, y lo que es peor, por los conflictos internos" (Perales 35-36). Pero de forma también acertada destaca Perales la fricción que provoca en un plano temático el teatro desde mediados del 60--que describe como punzante y antagónico al ambiente que lo rodea--ante la situación económica, política, social e histórica por la que atraviesa el país (36). La fricción o roce que existe en casi todos los niveles del teatro puertorriqueño más reciente refleja el desajuste y la insatisfacción a nivel político, social y artístico en que vive el puertorriqueño de las últimas dos décadas. Inmaterial de si el dramaturgo de los 80 se acerca o se aleja consciente o inconscientemente de la realidad inmediata o apremiante, tanto el creador como el espectador puertorriqueño vive atrapado entre plurales y contradictorios mundos que generan la fricción, el roce, el profundo descontento y alejamiento de todo lo que pretenda ofrecer soluciones. En conversación con Rosa Luisa Márquez ésta expresó en pocas pero certeras palabras una de las características más importantes del teatro de los 80 en contraposición a los postulados temáticos y artísticos de los 60 y principios de los 70: El teatro de la década de los 60 alegaba tener respuestas a los problemas sociales y políticos de la Isla. El teatro de los 80 sigue siendo capaz de reconocer la monumentalidad de dichos problemas, pero ya no alega tener y ofrecer respuestas para la solución de éstos.

El auge y la popularidad del teatro depende con frecuencia del establecimiento de instituciones y grupos que sistemáticamente se lancen al montaje de obras, generalmente logrado a través de festivales y encuentros teatrales. Una de las importantes manifestaciones en este intento por estimular la creación y producción dramática autóctona la constituye desde 1958 el Festival de Teatro Puertorriqueño auspiciado anualmente por el Instituto de Cultura Puertorriqueña. Existe, además, el certamen y Festival de Teatro del Ateneo Puertorriqueño, el Festival de Teatro Internacional (1966), y el Festival de Vanguardia (1967). Durante la década de los ochenta, se organizan alrededor de los movimientos políticos universitarios varios 'Encuentros de Dramaturgia Universitaria' que manifiestan algunas de las preocupaciones temáticas y artísticas de los jóvenes dramaturgos. En 1987 tiene lugar la Primera Muestra de Teatro Puertorriqueño Contemporáneo auspiciada por la Sociedad Nacional de Autores Dramáticos (SONAD). Es indudable que a través de éstos y otros muchos festivales y encuentros se ha logrado otorgarle un espacio dramático y una voz a los dramaturgos puertorriqueños de pasadas y presentes generaciones. Como parte de esta

búsqueda de espacios, se inaugura en 1980 el Centro de Bellas Artes que consiste de cuatro salas de teatro y concierto: Sala Carlos Marichal de teatro experimental, sala René Marqués, Sala de Festival Matos Paoli y el Café-teatro Sylvia Rexach.

Por otro lado, también surge un nuevo espacio para los comentaristas y críticos del teatro puertorriqueño. Como apéndice del movimiento dramático que promulga la Nueva Dramaturgia Puertorriqueña, Roberto Ramos Perea, José Luis Ramos Escobar y Edgar Quiles Ferrer fundan en 1985 la primera revista de teatro de Puerto Rico: *Intermedio de Puerto Rico*. Además de la publicación de ensayos críticos, documentos, entrevistas y reseñas, se incluyen en cada tirada obras breves del siglo XIX e inéditas del siglo XX.

La lista de obras que se ofrece al final de este trabajo, escritas o representadas durante los 80, se convierte aquí en una invitación a los críticos del teatro latinoamericano a examinar y pasar juicio sobre la producción más reciente de la dramaturgia puertorriqueña. A pesar de la parcialidad de ésta, reconocemos nombres y piezas que merecen nuestra atención y estudio, y que de disponer de más espacio, estaríamos obligados a comentar; por ejemplo, el éxito de taquilla de *La verdadera historia de Pedro Navaja* de Pedro Cabrera, basado en el texto *Opera de los mendigos* de John Gay y en la canción homóloga de Rubén Blades. En cuanto a grupos y compañías teatrales activas durante la década de los 80 y que llevan muchas de estas piezas a escena mencionamos en primera instancia aquellas de más larga vida: Alta Escena (1953), Teatro de La Comedia (1960), Teatro el Cemí (1960) Teatro del Sesenta (1963)--una de las más importantes--Producciones Cisne (1963), Tablado Puertorriqueño (1965), y Producciones La Tea (como parte de la tradición del café-teatro). Otras más recientes que alcanzan reconocimiento por la calidad de su trabajo son Producciones Candilejas (1970), Nuevo Teatro Pobre de América (1970), El Gran Quince (1971), Flor de Cahillo, Nuestro Teatro, Productora Nacional de Teatro (que reúne importantes compañías teatrales y de ballet), Virazón, Attika, Compañía Afiche, y Producciones Aleph, entre otras muchas.<sup>8</sup>

Explorar el teatro puertorriqueño de cualquier época o tipo representa de por sí un compromiso y una toma de posturas que inevitablemente representan y reflejan juicios valorativos. Pero acercarnos específicamente al teatro de la década de los 80 y trazar su trayectoria desde dos décadas antes, implica penetrar a un mundo social y artístico que aún está en desarrollo y que el fin de la década y el comienzo de otra no ha logrado detener. La fricción, aunque sí puede representar un recurso motor para mantener el movimiento teatral, necesita superar su propia agitación y crear un teatro más consistente en cuanto a calidad dramática y técnica. Y en última instancia, el teatro

puertorriqueño debe ser capaz de reconocer no sólo el contexto social y político inmediato que lo rodea y le da vida, sino aquellos elementos, estructuras, técnicas y teorías tanto autocreadas como absorbidas desde fuera que ayudan a explicar el teatro en su plano intrínseco, "más allá de la fugitiva peseta y la Kultura". Finalmente utilizamos los señalamientos de Lowell Fiet en torno al teatro contemporáneo como proyección no ya del teatro puertorriqueño de los 80 que ciertamente adolece en muchos casos del elemento teórico tanto a nivel dramático como temático, sino como meta de este mismo teatro en la recién comenzada década del 90: "El teatro, aún en contextos [políticos] así de complejos [como el caribeño y en particular el puertorriqueño], siempre se trata de una negociación entre la teoría y la experiencia concreta y particular del diario vivir en un momento y un espacio dado--'teoría' y 'teatro' comparten la misma raíz etimológica y para los griegos la una quiere decir 'ver' y la otra el 'lugar para ver'" (23).

Autores y piezas dramáticas de la década de 1980:

Angel Amaro

*Pelusín y sus amigos* (1981; teatro infantil)

*Ermelinda* (1984)

Pedro Cabrera

*La verdadera historia de Pedro Navaja* (1980)

Jaime Carrero

*Frenesí* (1983)

*Prohibido el silencio* (1987)

Carlos Canales

*María del Rosario* (1985)

*La casa de los inmortales* (1986)

Myrna Casas (1935)

*El gran circo Eukraniano* (1988)

Ramón Conde

*Salí del caserío* (1981)

*El cable* (1984)

Teresa Marichal

*Paseo al atardecer* (1984)

*Las horas de los dioses nocturnos* (1986)

Rosita Marrero (teatro infantil)

*Nadorcito* (1982)

*Brujilla* (1983)

Abniel Morales

*Dios en el playgirl de noviembre* (1982)

*La historia del loco que se volvió cuerdo* (1984)

Aleyda Morales

*Esos seres extraños* (1984)

*La obsesión de María*

Zora Moreno

*Anastasia (Coquí Corihundo vira el mundo)* (1981)

*El mito de Beatriz* (1984)

Juan Antonio Ramos

*Papo Impala está quitao* (adaptación de un cuento de Ramos)

*Oraciones y novenas en tiempo de chachareo* (1988?)

José Luis Ramos Escobar

*Mascarada* (1985)

*Indocumentados*

Roberto Ramos-Perea

*Obsesión* (1988)

*Llanto de luna* (1989)

Walter Rodríguez

*SIDA 1996* (1987)

Luis Rafael Sánchez

*Quíntuples* (1984)

TALLER DE HISTRIONES - Gilda Navarra

*Soleá* (1980)

*Fragmentos o relatos precolombinos* (1981)

*Tocata para percusión* (1982) de Carlos Chávez

*Adoquines: Acordanzas de San Juan* (1984)

TEATREROS AMBULANTES- Rosa Luisa Márquez y Antonio Martorell

*Foto-estéticas* (1984-85)- Basada en el porfolio de grabados *Album de Familia* de Martorell

*La leyenda del cemí* de Kalman Barsy

*Otra maldad de Pateco* (1986-87): Adaptación de un cuento de Ana

Lydia Vega de su colección *Encancaranublado*

Ana Lydia Vega, en colaboración con Nelson Rivera *Plaza de la convalescencia*(1980)

Michigan State University

## Notas

1. En "Cuarenta años después de 'Lo que podría ser un teatro puertorriqueño,'" Rosa Luisa Márquez comenta el artículo de Emilio S. Belaval donde éste intenta formular un programa cuya meta sea el desarrollo de un teatro autóctono. Destaca la significativa aportación de estos teatreros y dramaturgos quienes a principios de los años 40 comenzaron a organizar sociedades dramáticas (*Areyto* 1940-41), fundaron un teatro universitario con su unidad rodante, y establecieron un departamento de drama para entrenar y educar a los participantes (Márquez 301).

2. Hacemos referencia a la presencia en la obra dramática de Sánchez de temas vinculados con la antigüedad mítica—que él se ocupa de "traducir" al plano puertorriqueño y latinoamericano—a la incorporación de personajes y elementos de la *commedia dell' arte*, al uso de recursos pirandellinos, y al distanciamiento épico, entre otros, que reflejan su interés en la evolución del teatro dentro de una tradición occidental. En su tesis sobre el teatro puertorriqueño desde 1965 a 1985, Grace Dávila López asocia—a mi parecer de forma problemática—el uso de estas técnicas europeizantes de Sánchez con su posición hegemónica dentro del discurso cultural de la Isla y coloca sus obras más conocidas—*La pasión y Quíntuples*—como parte de un grupo de dramas que representan una visión homogénea de la sociedad (cf. 62, 96-97, 142). Dávila señala que la privilegiada posición de Arriví, Marqués y Sánchez no proviene de su afiliación política sino de su afiliación ideológica, que es descrita como la tematización del problema colonial puertorriqueño y la pérdida de la identidad nacional en las piezas de estos escritores (cf. 2, 62).

3. Utilizaremos en adelante el libro de ensayos de Ramos-Perea *Perspectiva de la Nueva Dramaturgia Puertorriqueña*. Algunos de estos ensayos fueron publicados antes en revistas o periódicos: "Nueva Dramaturgia Puertorriqueña," *Latin American Theatre Review* 20.1 (1986): 61-70; "Puerto Rico: Perspectivas de la nueva dramaturgia nacional," *Tramoya* 2 (1985): 3-26; "De cómo y por qué la nueva dramaturgia puertorriqueña es una revolución. . . ." *Intermedio de Puerto Rico* 1.1 (1985): 11-16.

4. Sobre algunos ejemplos que se consideran parte del llamado teatro popular, Grace Dávila ofrece un interesante análisis de varias piezas de Lydia Milagros González, entre ellas, *La historia del hombre que dijo que no* (1966) y *La tumba del jíbaro* (1971), incluidas en *Libretos para el Tajo del Alacrán*. Además, examina con detenimiento varias obras de Pedro Santaliz, dramaturgo que postula principalmente un teatro dirigido a las clases marginadas de la sociedad: *El castillo interior de Medea Camuñas* (1984) y *Olla* (1985) (Dávila 220-233).

5. La pieza de Zora Moreno se publica en la revista *Tramoya* 2 (1985): 28-56, bajo el título de *Anastasia*.

6. Destaca Grace Dávila que Santaliz sigue en general la línea de Grotowski—"teatro muy esteticista que se caracteriza por . . . un mayor énfasis en lo gesticular,"—aunque añade que esto no excluye la adaptación del llamado Nuevo Teatro Pobre a un modo de representación de la realidad puertorriqueña (cf. 220). Ver Pedro Santaliz, "Diversiones y condiciones del teatro popular de los barrios de Puerto Rico: Acercamiento de *El Nuevo Teatro Pobre de América*."

7. Para una detallada historia de la génesis y evolución del grupo Taller de Histriones, remito al lector a la primorosa publicación que preparó su directora, Gilda Navarra, del texto *Polimnia: Taller de Histriones 1971-1985*. Incluye, entre otras cosas, tres excelentes ensayos: "La inolvidable orgía del silencio" de Luis Rafael Sánchez, "Histriones: Sujetos de su propia historia" de Arcadio Díaz Quiñones, y "El quehacer de un taller" de Rosa Luisa Márquez.

8. Al presente existen aproximadamente 180 compañías de teatro (incluyendo grupos de ballet) registrados con el Instituto de Cultura Puertorriqueña.

## Obras Citadas

- Dávila López, Grace. *Diversidad y pluralidad en el teatro puertorriqueño contemporáneo: 1965-1985*. Tesis no publicada. Universidad de California, Irvine, 1989, 318.
- Díaz Quiñonez, Arcadio. "Histriones: Sujetos de su propia historia" en *Polimnia: Taller de Histriones*, Gilda Navarra, ed. San Juan, P.R. Taller de Histriones e Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1988.
- Fiet, Lowell A. "Más allá de la fugitiva peseta y la Kultura: Teorías del teatro contemporáneo." *Claridad* (P.R.) (Suplemento cultural *En Rojo*), 11-17 enero, 1991, 23-25.
- \_\_\_\_\_. "El texto nuevo o la desaparición (¡ay!) del dramaturgo." *Claridad* (P.R.) (Suplemento cultural *En Rojo*), 28 dic. -3 enero, 1990-91, 18-19.
- González, Nilda. *Bibliografía de teatro puertorriqueño (Siglos XIX-XX)*. Río Piedras. P.R.: Editorial Universitaria, 1979.
- Granda, Julián. "Los teatreros ambulantes de Puerto Rico: Estudiantes en la escena." OCLAE [Organización Continental Latinoamericana de Estudiantes] 21.1 (1988), 29-33.
- Márquez, Rosa Luisa. "Cuarenta años después de 'Lo que podía ser un teatro puertorriqueño' (1939-1979)." *Revista/Review Interamericana* 9.2 (1979), 300-306.
- \_\_\_\_\_. y Lowell A. Fiet. "Puerto Rican Theatre on the Mainland." Ed. Maxine Seller. *Ethnic Theatre in The United States*. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1983, 419-446.
- Morfi, Angelina. *Historia crítica de un siglo de teatro puertorriqueño*. San Juan, P.R.: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1980.
- Navarra, Gilda. *Polimnia: Taller de Histriones 1971-1985*. San Juan, P.R. Taller de Histriones e Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1988.
- Padrón Nodarse, Frank. "Ligia Elena está contenta . . . ¡y nosotros también!" *Trabajadores*, La Habana [Órgano de la Central de Trabajadores de Cuba]. 6 junio 1987. [Reimpresión en "Elogian la labor de los teatreros ambulantes." *Diálogo* (agosto 1987), 29.]
- Perales, Rosalina. "Teatro de fricción o las nuevas corrientes del teatro puertorriqueño." *Exégesis* [Colegio Universitario de Humacao, U de Puerto Rico] (1990), 34-40. ["Theater of Friction: New Currents in Puerto Rican Theater." *Sargasso* [U de Puerto Rico] 7 (1990), 27-33.
- Quiles Ferrer, Edgar H. *Teatro puertorriqueño en acción (dramaturgia y escenificación) 1982-1989*. San Juan, P.R.: Ateneo Puertorriqueño, 1990.
- Ramos Escobar, José Luis. "Factores y funciones del teatro popular." *Intermedio de Puerto Rico, Revista de Teatro* 1.1 (1985), 8-10.



- Ramos-Perea, Roberto. *Perspectiva de la nueva dramaturgia puertorriqueña: Ensayos sobre el nuevo teatro nacional*. San Juan, P.R.: Ateneo Puertorriqueño, 1989.
- Reynolds, Bonnie. "Puertorriqueñidad: La fuerza motriz en el desarrollo de un teatro puertorriqueño." Ed. Asela Rodríguez de Laguna. *Imágenes e identidades: El puertorriqueño en la literatura*. Río Piedras, P.R.: Ediciones Huracán, 1985.
- Ríos Avila, Rubén. "Rosa Luisa Márquez y la magia de lo cotidiano." *El Mundo (Puerto Rico Ilustrado)*, 8 abril 1990, 20-23.
- Rivera de Alvarez, Josefina. *Literatura puertorriqueña: Su proceso en el tiempo*. Madrid: Ediciones Partenón, 1983.
- Santaliz, Pedro. "Diversiones y condiciones del teatro popular de los barrios de Puerto Rico: Acercamiento de *El Nuevo Teatro Pobre de América*." Ed. Asela Rodríguez de Laguna. *Imágenes e identidades: El puertorriqueño en la literatura*. Río Piedras, P.R.: Ediciones Huracán, 1985.