

Entrevista a Roberto Ramos-Perea

Grace Dávila-López

La entrevista que sigue se llevó a cabo el 12 de julio de 1990 en el Ateneo Puertorriqueño, donde Roberto Ramos-Perea lleva el cargo de Director Ejecutivo. Aunque nuestras conversaciones continúan hasta el presente, el diálogo aquí transcrito muestra algunas posturas de este prolífico dramaturgo con respecto a sus concepciones del teatro, del acto creativo y de la relación entre este género y el problema político en Puerto Rico.

¿Por qué haces teatro?

El teatro es la forma artística de expresión más inmediata. Me gusta, precisamente, por su inmediatez, por la capacidad que tiene el fenómeno teatral de impactar directamente los sentidos sin atravesar mucho el intelecto o el razonamiento, aún cuando hay obviamente un proceso racional de interpretación. El impacto a los sentidos es fundamental, la imagen visual que proporciona el teatro no la proporciona ningún otro género a excepción del cine, por supuesto . . . Además, en última instancia, es el medio que más provee para expresar toda la contradicción humana, tanto en su sentido racional, como emocional, como sentimental. Porque estamos viendo a alguien que sufre, que llora o que se ríe como nosotros también sufrimos, lloramos y nos reímos. Por eso escribo teatro. Porque necesito provocar ese impacto y necesito de las reacciones de ese impacto.

Me has mencionado antes que la obra que más has disfrutado al escribir lo ha sido Mistiblú debido a la libertad creativa con que contabas. ¿Cuál ha sido la obra que más difícil te ha sido escribir?

Llanto de luna, indudablemente. Fue difícilísimo. Por lo metafórico, por la constante preocupación de que la metáfora fuera apreciable y comprendida, la

metáfora de la drogadicción como símbolo de la enajenación mental del puertorriqueño ante su problema colonial, el problema de ubicar la obra en un contexto romántico, como lo es el fin de siglo en Puerto Rico. La necesidad de bregar con relaciones sexuales violentas como es el incesto, con sentimientos fuertes, violentos. Recuerdo que me agarraban unas depresiones terribles y me decía: "¿cómo salgo de esto?" Y aún cuando las usaba a mi favor para trabajar algún parlamento de la pieza en otros momentos tenía que dejarlo, y así estuve muchos años.

Tus palabras me provocan curiosidad acerca del proceso creativo. En "Alumbramiento," el ensayo inicial de tu libro, Perspectiva de la nueva dramaturgia puertorriqueña, describes lo que el proceso creativo es para ti, y dices que el tema "te atrapa" . . . ¿Cuando te atrapa la idea, ya sabes cuál será el final? ¿Puedes describir ese proceso creativo?

Primero en el proceso llega la imagen. Por ejemplo, estoy escribiendo ahora algo que llegó por la imagen de un hombre que pasa unos pedazos de hielo por las mejillas encendidas de amor de una mujer. Y eso es una simple imagen. Cómo uno desarrolla eso es un proceso más complejo. Hay que llegar a un esquema de acción. El qué va a suceder no se limitará a esa imagen, se tienen que desarrollar unos sentimientos y unas situaciones, y en esa relación de sucesos, emociones, sentimientos, razonamientos ya entonces proveo un final, pero no escribo sin saber a dónde voy. Para mí ésa es una ley de oro, si no sé cómo termina la obra no la empiezo. El final toma por sorpresa al público pero no a mí.

Pero esas imágenes o ideas que te llegan ¿las desarrollas inmediatamente o las guardas y las piensas?

Las ideas llegan por pedacitos. Si las desarrollara inmediatamente las agotaría. Siempre ando con un cuaderno y allí disparo todas las ideas. Fíjate en este ejemplo, una idea que estoy desarrollando es la de una compañía de actores de finales de siglo XVIII, principios del XIX, en Puerto Rico. Una compañía de actores itinerantes tiene acceso a una obra del Marqués de Sade, que llega de contrabando a la isla. En ese momento están las bulas católicas contra la moral en el teatro. Estos individuos para retar esto deciden montar estas obras del Marqués de Sade. Claro que esta idea no llegó por ninguna imagen, llegó más bien por la lectura que estoy haciendo del Marqués de Sade y por la lectura del desarrollo del teatro en Puerto Rico. Las ideas llegan cuando menos tú te las esperas. El efectivo desarrollo de la obra está en cómo un personaje va a luchar

por lo que cree y cuánto va a poner en esa lucha. Y yo creo que ahí es que está el grano.

Al yo trabajar sobre la base de una imagen primera trato de encontrar a qué aspira el personaje de esa imagen. El personaje de esta obra del siglo XIX quiere representar al Marqués de Sade para enfrentar la moral católica del siglo XIX. Entonces me propongo el objetivo de este personaje ¿qué va a lograr este individuo, quién se lo va a impedir y cómo? Ahí empieza la ordenación de los eventos, el pequeño proceso de un rompecabezas, y le dejo poco a la improvisación.

Continuemos conversando sobre el proceso creativo pero ahora en la fase de la puesta en escena. En "Alumbramiento" también apuntas al fenómeno de ver representada una obra que escribes y sentir la palabra como hurtada. ¿Crees que al tú mismo dirigir la representación se puede evitar eso, y sería un texto más fiel a tu visión de cómo ser representada esa obra, y por lo tanto más lograda?

A veces sí, a veces no. Constantemente hay que hacer ajustes, y si el autor es el director entonces mayormente son ajustes de conciencia. ¿Hasta qué punto voy a luchar para que el público vea lo que yo pensé inicialmente? Mira, hay entonaciones en una actriz que no resultan ser las que yo imaginé, pero resulta ser que la actriz lo dice más bonito de lo que yo lo había pensado. Entonces me callo la boca y me digo: "Ni modo, la realidad vence." El tono de la actriz, el tono de determinado susurro, aquel actor que grita y yo no pensé en ese grito sino en un grito más agudo y más vociferante, pero de momento me doy cuenta que ese grito también es efectivo. Así es esto.

¿Consultan contigo los directores al montar tus textos?

Algunos sí, algunos no. Unos se reúnen conmigo, otros me echan del teatro. Ellos son artistas también. Respeto la labor de los directores mientras no se desvirtúe lo que yo esté planteando.

¿Reconoces influencias conscientes en tu producción?

Son mezcla de muchas cosas. No hay un autor que yo busque y lea consecutivamente, aunque hay algunos a los que uno vuelve, Sartre, Camus, Usigli, el mismo Dragún, sin llevarlos bajo el brazo. Me gusta mucho la literatura francesa, tanto la de la posguerra como la del siglo XVIII. La disfruto en cantidad, sobretodo la del siglo XVIII. Pero yo, como latinoamericano, nada

tengo que ver con esas lecturas, así que se me mezclan con las de Usigli, con las que hago de mis contemporáneos, Marco Antonio de la Parra, el mismo Guillermo (Schmidhuber) . . . y se crea esa mogolla sincrética que viene a filtrar la situación sociopolítica. Y al pasar por ese filtro, el de la cuestión sociopolítica, los que me vienen a la mente son los míos, Marqués, Paco (Arriví), Manolo (Méndez Ballester) . . .

En el caso de Malasangre por ejemplo, ¿qué significa la influencia de Marqués?

Es un compromiso de continuidad y así lo establecí desde la primera letra. El problema de la emigración que trato en esta obra ha cambiado, por lo tanto los puntos de vista también. La emigración siempre será un problema puertorriqueño, lo que quise fue actualizarlo. Obviamente, la estructura no tiene nada que ver con *La carreta* pero el patrón de planteamiento es el mismo, aún cuando el final presenta una variación. René propone un regreso heroico a la tierra, yo lo que presento no es un proceso de afirmación, es un regreso a destruirnos con el país si no estamos capacitados para hacerlo progresar.

Noto en tus textos que te obsesiona el tema del héroe que se encuentra atrapado por un heroísmo impuesto. ¿Por qué este énfasis?

Es un tema recurrente porque es el problema del país. Y aquí parafraseo a Marco Antonio de la Parra que en esa obra magnífica titulada *Infieles* dice que la política se nos mete hasta en la forma de hacer el amor. Yo encuentro que uno de los problemas de la lucha patriótica en Puerto Rico ha sido no practicar lo que se predica. Y se ha predicado mucho, pero se pierde la perspectiva de que quienes predicán esas teorías son seres humanos con deseos, virtudes, cuestionamientos. El concepto de que existen héroes es equívoco. Lo que hay son seres con defectos y virtudes, en última instancia, individuos que están dispuestos a ir más allá de sí. En equis momento situacional dramático no estarán sobre los hombres sino enfrente de ellos. Es dramático cómo ese hombre se enfrenta a la responsabilidad de sus actos. No existe el héroe que sufre y llora sin dudar y que logra aquello por lo que lucha.

No se le puede pedir al obrero que necesita mantener una familia que dé su sangre en nombre de la patria. Este tendrá que poner sobre la balanza su dignidad política contra la dignidad de su estómago. Eso es un punto de conflicto dramático que ha sido escatimado por nuestra literatura nacional y que a mí me provoca, aunque otros no lo acepten. Aquí se presenta lo blanco y lo negro, y yo no creo que eso es así. Existen los grises y la gente es víctima de sus propias contradicciones.

¿Estás insinuando que, como escritor, hay riesgo en poner en duda el patriotismo puertorriqueño?

Cuando yo estrené *Camándula*, a mí me amenazaron de muerte, y me avisaron que un grupo feminista iba a piquetear la obra. Fui insultado, fui llamado agente de la CIA porque no era concebible presentar en escenario a un individuo que había pertenecido a una cédula guerrillera y que de la noche a la mañana se vuelve un inescrupoloso aprovechado y cobarde frente a sus demás compañeros. Eso era traicionar a los líderes. Cuando estrené *Revolución en el infierno* la primera persona en recriminarme fue Lolita Lebrón diciendo: "Los nacionalistas no dicen malas palabras, no tienen el tipo de reacción sexual que usted presenta . . ." Y yo quedé pensando "¿Por qué no, si son humanos?" Y establecimos una discusión a nivel de prensa que culminó en su enojo.

¿No te parece idealista lo que expresas? Yo acepto la idea de que el texto teatral es portador de un mensaje, y que en él está de por medio la ideología del autor, consciente o inconscientemente. ¿Tú me dices que tratas de desvincularte de ese proceso?

Completamente. No quiero hacer de mi forma de pensar una forma utilitaria para el arte. Yo presento mi forma de pensar en tanto y cuanto el conflicto que estoy presentando es válido para ambas partes. No es que sea idealista, es que no quiero ser utilitario. Quiero poner lo que pienso al servicio del razonamiento humano. Yo tengo mi propia ideología. Soy independentista y lucharé por la independencia de mi país hasta que muera, a nivel intelectual . . . y político si se me requiriera, pero a nivel artístico tengo el compromiso de luchar por ese equilibrio.

¿Para quién escribes?

Depende. Hay obras como *Mistiblú* que no me importa quién la va a recibir. En *Malasangre*, sin embargo, me dirigía más hacia mi generación que sufre el problema específico de la emigración y de la fuga de talento profesional. En *Revolución en el infierno* me dirigí también a mi generación como planteamiento político directo. El problema de la represión personal y el conflicto entre patria y familia, me parece un conflicto que se ha escamoteado. En *Llanto de luna* lógicamente reconocía que estaba escribiendo para una élite intelectual. El tema no me permitía otras alternativas. Hay otras de corte más popular como una que estrenaré pronto, *Las amantes pasan Año Nuevo solas*.

Trata el problema de la infidelidad. Va dirigida a un sector específico más comercial, y yo anticipo quién la va a montar, quién la va a dirigir.

En tu "Ars dramática," publicada en el libro al que nos hemos referido antes, dices que una cosa que te asusta es descubrir que el antagonista también tiene la razón. A veces te esmeras tanto en presentar todos los puntos de vista que llegas a despistarme sobre tu posición ideológica.

Es que lo que yo pienso no importa. Lo que importa es lo que piense el público sobre el problema que estamos planteando. Tengo que comprometerme necesariamente con la igualdad, en el sentido de que un dramaturgo tiene que reconocer que el antagonista tiene la razón, porque hay que escribir con la convicción de que el otro, aún cuando no piense como uno, tiene la razón, su razón. Si no el conflicto no tiene ninguna validez, se vuelve truco panfletero, y yo, contrario a Benedetti, no creo que el panfleto sea un arte. Tan pronto estableces tu punto de vista, qué importa en la obra. Lo que yo busco es demostrar la solidez de la convicción. La única forma en que puedo lograr esto es dándole solidez a la visión contraria. Y más en un sistema político que nos ha polarizado a tal grado que ya no se sabe quién, una sociedad en que un individuo está dispuesto a matarte si no piensas como él. Se puede escribir para uno, pero, ¿qué se gana con entenderse uno mismo si no le entienden los demás? En mis obras, el que gane el conflicto tiene que llegar a lo último de lo razonable, si ganó por otro motivo, perdió.

¿Te satisface la forma en que has sido estudiado por la crítica académica local?

Aquí la única crítica académica consistente que ha habido era la de José Emilio González y la de Edgar Quiles Ferrer, que siempre consideraron mi obra muy positivamente. De la crítica del periódico ni hablo. La crítica académica local ha valorizado seriamente mi trabajo si de ello es índice que ya algunos de mis textos teatrales se estudian en cursos de humanidades y de literatura puertorriqueña.

Es un círculo muy reducido el que se ocupa del teatro puertorriqueño. En este momento somos los mismos dramaturgos los que nos encargamos de estudiar el teatro puertorriqueño.

Fuera de Puerto Rico se han interesado en mí varios críticos: Montes Huidobro, Teresinka Pereira, Dauster, entre otros. Me entusiasma, particularmente, la forma en que he sido entendido por Bonnie Reynolds. Se ha esmerado en entender no sólo los elementos estructurales de la pieza sino el

contexto político específico de Puerto Rico que ha generado ese lenguaje de violencia y de represión en el que escribimos, producto de la circunstancia socio-política.

No he querido preguntarte acerca de tus ideas del desarrollo del teatro puertorriqueño desde los años sesenta pues eso está bastante documentado. Si querías preguntarte ¿hacia dónde crees tú que se dirige el teatro puertorriqueño en esta década?

Es muy incierto pues como se ha dicho por ahí hemos cruzado un posmodernismo muy extraño. En mi caso, si bien he variado algo, y esto no quiere decir que después de *Mistiblú*, no regresaré a obras de corte más tradicional, pero he variado mi corriente de tema político y lo que trato es de metaforizarlo. Pero no sé si mis colegas hagan lo mismo. El teatro de Teresa Marichal sigue siendo una interrogante, nunca sabes con qué va a salir. Pero en cuanto a Carlos Canales le sigue preocupando el tema de la corrupción a nivel político y a nivel personal.

Tras el teatro de guerrilla el problema político ha pasado a un segundo plano y, como dice Magaly Muguercia en *Conjunto*, el teatro latinoamericano de los últimos diez años ha sido víctima de una subjetividad tremenda. Tiene razón hasta cierto punto. Esto se nota en Puerto Rico donde en los pasados diez años ha habido una falta de drama político contundente, a excepción de *Camándula y Revolución en el infierno*, *Corrupción* de Canales y algo de Zora Moreno, pero que eso fue hace más de cinco años y no hizo tendencia. Tal vez los dramaturgos reconocemos que se logra muy poco con eso. Hay que abrir las alternativas políticas del teatro. El mundo está cambiando y no se puede estar ajeno a este hecho. El problema político de Puerto Rico, sin embargo, está más grave que nunca. La reacción de muchos intelectuales ante la posibilidad de un referéndum ha sido cruzarse de brazos. Sánchez, por ejemplo, lo único que ha dicho es que hay que salvar el idioma. Pero yo digo que hay que salvar mucho más que eso.

Pomona College