

Acercamiento al teatro puertorriqueño contemporáneo (crónica)

Oswaldo Obregón

La denominación “teatro hispanoamericano” designa la actividad teatral que se ha desarrollado hasta ahora en diecinueve países del continente americano, surgidos de la colonización española, desde México hasta Chile, que tienen como dominante la lengua española (más propiamente castellana), con dos excepciones en planos diferentes. En la del idioma, el caso del guaraní en Paraguay, de importancia igual o mayor a la del español en el número de hablantes¹. La otra excepción la constituye Puerto Rico, que no tiene estatuto de república independiente, sino de “Estado Libre Asociado” dependiente de Estados Unidos, desde el 25 de julio de 1952². A pesar de ello, Puerto Rico continúa siendo una comunidad “hispanoamericana”, gracias a su encarnizada lucha por conservar el español como lengua oficial y, consecuentemente, la producción de una literatura y un teatro en la lengua de Cervantes, con algunos autores reconocidos internacionalmente, según se verá después.

Desde que nació nuestro interés por el teatro hispanoamericano contemporáneo —tema muy vasto y casi imposible de cubrir totalmente— siempre hemos considerado al teatro puertorriqueño en el mismo plano que el de los demás países aludidos. Más aún, nos ha parecido un teatro particularmente interesante, puesto que expresa una firme voluntad de mantener, a contracorriente, su identidad cultural mestiza, con fuertes raíces hispánicas y afro-puertorriqueñas. El ejemplar dinamismo del teatro puertorriqueño es, quizás, la

respuesta desesperada a la amenaza permanente de completa asimilación. Esto es también válido para la literatura.

Me resulta difícil recordar cuándo comenzó a prefigurarse una imagen de Puerto Rico. Seguramente a propósito de la exploración por Colón de las Grandes Antillas, con la noción posterior del Mar Caribe, presente en novelas de aventuras. Tierras lejanas para un niño y más tarde un joven del extremo austral de América. Desde el fondo de la memoria surge el recuerdo del anuncio de una reunión en la Facultad de Filosofía y Educación de la Universidad de Chile en Santiago. Un estudiante puertorriqueño informó de la situación crítica de su país, como consecuencia de su nuevo estatuto de “Estado Libre Asociado”. En aquél segundo lustro de los años '50, Chile era todavía “un asilo contra la opresión”, como proclama el himno nacional, un real refugio para muchos exiliados políticos del continente. El primer acercamiento, propiamente tal, al teatro boricua, tiene que haberse producido en los años sesenta, con la adquisición de la antología de Carlos Solórzano: *El teatro hispanoamericano contemporáneo*, en que aparece publicada *La muerte no entrará en palacio* (1957) de René Marqués (1919-1979), última obra del primer tomo³. Esta antología “general”, tal vez la primera en su género, constituyó para muchos interesados en el teatro una verdadera iniciación.

Esta obra de Marqués constituye una obra clave para el teatro puertorriqueño del siglo xx, puesto que ella se refiere a un acontecimiento histórico

capital para la isla, a saber, su transformación en protectorado de Estados Unidos. Además, su realización estética alcanza un alto nivel dramático y poético. La acción se desarrolla en “una isla” durante la época actual. No se puede hablar en rigor de un mito griego subyacente en la tragedia de Marqués. Sin embargo, dos personajes importantes llevan los nombres de Casandra y Teresias, ligera deformación de Tiresias. Ambos tenían, según la tradición griega, el don de la clarividencia, de la profecía.

Casandra es hija de Príamo y de Hécuba, reyes de Troya. Predice la destrucción de la ciudad y la muerte de Agamenón. Muere asesinada por Clitemnestra. En la pieza que comentamos es una hermosa joven de diecisiete años, cuyo padre es Don José, el Gobernador de la Isla. Ella está enamorada de Alberto, joven idealista que tiene un cargo puramente decorativo en el palacio de gobierno. Durante gran parte de la obra, el autor la presenta como la anti-Casandra, ciega a la realidad histórica que está viviendo su pueblo y totalmente desprovista de condición profética. Es sólo cuando muere Alberto, asqueado por la corrupción del poder y decepcionado por la entrega de la Isla a la potencia del Norte, que ella tendrá la dolorosa revelación de lo que está sucediendo y la responsabilidad que cabe a su padre.

Teresias, por su parte, formaba parte de la trilogía de amigos idealistas que habían hecho el juramento de redimir al pueblo de la Isla: el padre de Alberto (el filósofo), Don José (el político que se convertirá en gobernador) y él mismo, el poeta. El primero de ellos ha muerto; Don José ha tomado el poder; y Teresias, irreductible a las tentaciones palaciegas, sigue siendo fiel a sí mismo y a sus ideales. Este personaje conserva los rasgos esenciales de su homónimo griego. Representa la lucidez, la pureza y la reflexión serena. En la obra es una especie de Trujamán, que introduce y comenta los acontecimientos. Su función dramática es igualmente la que cumplía el coro de la tragedia griega. Hay en Marqués una voluntad evidente de utilizar estos elementos y algunos otros de la tragedia griega, como la importancia de la música, lo que aparta esta obra de todo realismo. El desenlace es la consecuencia ineluctable de este hálito trágico. Una vez concluido el tratado que hará de la Isla un protectorado, es la propia Casandra que irá a pedir cuentas a su padre y que lo mata.

El título de la obra está tomado de las arrogantes palabras pronunciadas por el Gobernador al

comienzo del segundo acto, después del aplastamiento de la rebelión: “Y a los que conmigo comparten *la noble tarea* del gobierno, yo les garantizo, óiganme bien!, les *garantizo*, que la violencia y *la muerte*, *no entrarán en palacio!*” (pág. 363). Se puede fácilmente imaginar el inmenso impacto provocado por el estreno de esta obra en Puerto Rico en 1958, sólo seis años después de que el Gobernador Muñoz Marín firmara el tratado que dio fin a la existencia de una república puertorriqueña independiente.

Otra pieza anterior de Marqués, *La carreta* (1953), muestra de manera realista el éxodo de una familia campesina, primero hacia los suburbios de San Juan, después hacia el barrio “hispanico” de Nueva York donde, trágicamente cortada de sus raíces nativas, no hallará el bienestar material soñado. Una tercera obra importante es *Los soles truncos*, estrenada en el I Festival de Teatro Puertorriqueño (1958), bajo la dirección de Victoria Espinosa, quien la repuso numerosas veces en los años '60, '70 y '80.

René Marqués es, con Francisco Arriví, una de las grandes figuras de la escena puertorriqueña de los años '50, '60 y '70. Fundó la compañía Teatro Nuestro (1949), en colaboración con el director y escenógrafo José M. Lacomba. Poco después ellos crean el Teatro Experimental del Ateneo Puertorriqueño (1951), que se transforma en la Sección de Teatro de esta prestigiosa institución. Marqués fue siempre un ardiente defensor de la tradición hispánica de su país, amenazada por la dependencia política y económica frente a Estados Unidos.

Francisco Arriví (1915-2007), autor, ensayista, poeta y director, tiene también un lugar destacado en el movimiento escénico puertorriqueño. Fundó en 1945 el grupo estudiantil Tinglado Puertorriqueño, con el cual estrenó sus primeras obras. En 1959 asumió la dirección del programa de teatro del Instituto de Cultura Puertorriqueña, donde coordinó el Primer Seminario de Dramaturgia y dirigió los Festivales de Teatro del Instituto a partir del tercero en 1960 hasta 1968.

Uno de los temas principales de su dramaturgia es el problema de la identidad, con personajes desgarrados a causa de sus raíces étnicas y culturales en una sociedad mestiza, por excelencia. Este tema aparece en *Caso del muerto en vida* (1951) y alcanza su más lograda expresión en su trilogía *Máscara puertorriqueña*, compuesta de *Bolero y plena* (1956), *Vejigantes* (1958) y *Sirena* (1960),

en que los personajes principales no asumen su ascendencia africana. Su obra *Cóctel de Don Nadie* (1964) fue incluida en *Teatro selecto contemporáneo hispanoamericano* (vol. III), antología de Orlando Rodríguez-Sardiñas y Carlos Miguel Suárez Radillo. Escribió además dos libros importantes sobre el teatro: *Areyto mayor* (1966) y *Conciencia puertorriqueña del teatro contemporáneo: 1937-1956* (1967).

Desde la llegada a Europa en 1974, nuestra concepción global del teatro hispanoamericano se enriqueció considerablemente, en particular desde fines de los '70, con la preparación de una tesis sobre la difusión del teatro latinoamericano en Francia entre 1958 y 1986. El cambio de apelación, "latinoamericano" en lugar de "hispanoamericano", se debe a la necesaria inclusión del teatro brasileño en la investigación, integración que defendemos con más fuerza a medida que el tiempo pasa. La presencia del teatro boricua en Francia entre las fechas señaladas es muy modesta, puesto que se trata de la única participación de una compañía puertorriqueña en dos festivales estudiados: El Teatro de las Naciones de París (1957-1968) y el Festival Internacional de Nancy (1963-1984). La presencia en este último del Teatro del Sesenta con *Puerto Rico Fuá* en la temporada 1975 nos sirvió para retomar el contacto con el teatro boricua. Lamentablemente las huellas que dejó en la prensa fueron escasas. Bajo el título "La longue marche des festivaliers de Nancy" el crítico Jacques Poulet hace una reseña de algunas representaciones, entre ellas las de *Cordel 3* de Joao Augusto por el Teatro Livre de Bahia y *Puerto Rico Fuá* (estrenada en 1974), escrita y dirigida por el argentino Carlos Ferrari. El crítico compara los dos espectáculos, en cuanto a los estilos y las relaciones con el público. Según él, la comunicación con los espectadores fue bien lograda por parte de los brasileños, en tanto que el espectáculo puertorriqueño, precedido de un gran éxito en América Latina, pareció sufrir del "desarraigo" en un contexto muy diferente al de su país: "Aquí, confrontado a nuestros criterios culturales, el espectáculo fue recibido en primer grado y ya no pudo funcionar de manera crítica" (diario *L'Humanité*, 17 de mayo de 1975)⁴. Otros grupos latinoamericanos tuvieron una mejor recepción crítica: Teatro Payró de Buenos Aires con *El Señor Galíndez* de Eduardo Pavlovsky; Grupo Teatro Poesía de Sao Paulo con *¿Qué hará usted cuando sea grande?* (creación colectiva); y el Nuevo Grupo de Caracas con *Resistencia* de Edilio

Peña, la mayoría de estos espectáculos claramente en la línea de un "teatro comprometido", según la tendencia de aquellos años.

Ahora bien, el azar de los encuentros en congresos, festivales y otras manifestaciones teatrales, así como la lectura de libros o revistas, ha determinado un acercamiento progresivo al teatro de aquella isla antillana, que ahora nos proponemos sistematizar, a través de tres fechas importantes con algunos entre actos. En un período de veinticuatro años hemos tenido la suerte de encontrar sucesivamente a figuras representativas del teatro puertorriqueño: Luis Rafael Sánchez, Angelina Morfi, Victoria Espinoza, Dean Zayas, José Lacomba, Rosa Luisa Márquez, Antonio Martorell, Miguel Villafañe, José Luis Ramos Escobar, Roberto Ramos Perea, Rosalina Perales, Gilda Navarra, Lowel Fiet, Susan Homar, Teresa Hernández, Idalia Pérez Garay, Javier Cardona, entre otros. Nos referiremos principalmente a ellos, a sus actividades, a sus obras o espectáculos, a sus historias o ensayos, con la sola pretensión de que esta "crónica" contribuya al mejor conocimiento de este teatro insuficientemente conocido fuera del área caribeña. Tres fechas de nuestro itinerario servirán de hitos a este artículo: 1981, 1993 y 2005, que casualmente establecen paréntesis simétricos de 12 años.

1981, 18-22 de mayo: Una selecta delegación puertorriqueña en el "I Congreso Internacional sobre el Teatro Hispanoamericano" en Edmonton, Canadá

Fue convocado por los profesores Richard A. Young y José R. Varela de la Universidad de Alberta, patrocinado por ésta y otras universidades de Canadá, Estados Unidos, México, Puerto Rico y Perú, además del Centro de Estudios Latinoamericanos "Rómulo Gallegos" de Venezuela. Fueron presentadas 48 ponencias; hubo tres obras representadas: *Las torres y el viento* del venezolano César Rengifo, *El gordo* del mexicano Oscar Liera y *Flores de papel* del chileno Egon Wolff; y una mesa redonda en que intervinieron este último y Luis Rafael Sánchez (1936). No asistió José Agustín de México, también invitado especial. Aunque el congreso no tuvo un(os) tema(s) preciso(s), estaban previstos varios enfoques metodológicos frente a la obra teatral (sociológico, semiótico/estructural, temático e histórico) y mesas específicas sobre la puesta en escena y sobre el teatro puertorriqueño.

Nos interesa particularmente destacar las ponencias de esta última mesa: “Panorama del teatro puertorriqueño” de Dean Zayas; “La emigración como realidad y ficción: visión en el drama puertorriqueño” de Angelina Morfi; y “René Marqués: patria y trascendencia” de Victoria Espinosa, todos ellos docentes de la Universidad de Puerto Rico. Ese mismo día (21 de mayo), en otra mesa paralela, el profesor y dramaturgo cubano Matías Montes-Huidobro presentó su ponencia: “Francisco Arriví: mítica taína en los disfraces de Boriken”. De modo que el teatro boricua estuvo bien representado en el congreso con cuatro trabajos y la presencia de Luis Rafael Sánchez en la mesa redonda y en el evento que nos ocupa.

Tuvieron que pasar algunos años para evaluar en su valía el aporte de esta delegación al teatro de su país. Sánchez ya era considerado entonces el dramaturgo más importante de su generación, heredero directo de Marqués y Arriví. Estos tres autores mayores tienen en común una misma pasión por profundizar la condición puertorriqueña y la exigencia de una renovación del lenguaje dramático, apoyados en una cultura y una práctica teatral muy sólidas. Desde 1958 hasta 1968 había escrito y estrenado siete obras teatrales, entre las más importantes: *La hiel nuestra de cada día* (publicada en 1961), *Farsa del amor compradito* (1961) y *La pasión según Antígona Pérez* (estrenada y publicada en 1968).

El año de estreno de esta obra marca la culminación de un período histórico particularmente agitado, a nivel planetario, agitación política y social que se refleja en ella de manera explícita e intensa. La acción se desarrolla en la imaginaria República de Molina, gobernada tiránicamente por el Generalísimo Creón Molina, arquetipo del dictador latinoamericano. Antígona Pérez es hija del Coronel Guillermo Pérez y Santisteban, ejecutado por oponerse al régimen. Ella tiene los rasgos típicos de una mestiza americana. Sus amigos y compañeros universitarios, los hermanos Tavárez, perdieron la vida en un atentado contra la vida del Generalísimo. Sus cadáveres son exhibidos en la plaza pública como escarmiento, con la prohibición de que se les dé sepultura. Por lealtad a sus amigos, Antígona no acata las órdenes de Creón y los entierra en secreto, pero es descubierta y encarcelada. Luis Rafael Sánchez actualiza el mito clásico, situándolo en época reciente y lo adapta al mundo latinoamericano.

La pasión según Antígona Pérez está profundamente marcada por su contexto histórico, pero también por la tendencia —predominante en el medio teatral “comprometido” de los años sesenta y setenta en América Latina— a identificarse con los principios y procedimientos del teatro épico de Bertolt Brecht, destinados a desarrollar la conciencia crítica del espectador, a interpelarlo frente a los problemas sociales y políticos. Entre los principales procedimientos cabe señalar: 1) El uso de la narración, que alterna con el diálogo, tanto por parte de Antígona en algunas escenas, como por parte de los periodistas que difunden las noticias; 2) El empleo de carteles con las consignas acerca de la situación política del continente; 3) El hecho de subrayar con énfasis la teatralidad, con el fin de producir el “efecto de distanciamiento” deseado. Repetidas veces Creón solicita la iluminación necesaria a su “actuación”. Antígona manifiesta también estar consciente de que participa en un espectáculo teatral.

En el curso de la obra vemos que se produce una identificación Antígona-América, “América dura, América amarga, América tomada”, en rebeldía contra la opresión de los dictadores de turno. Este es el sentido de “la pasión” que Antígona acepta sufrir en aras de la libertad. El título, alusivo a los Evangelios, adquiere así una significación crística, como la aceptación del sacrificio de la propia vida para preservar el valor supremo de la libertad. Así, el fin del tirano Creón llegará “cuando el pueblo de Molina descubra que ningún pueblo es de ningún hombre, que ningún hombre es de ningún hombre, que cada quien es de su libertad”. (Antígona, final de la 1ª escena del acto II).

El montaje que de esta obra hizo el Teatro del Sesenta —estrenado en el XI Festival de Teatro Puertorriqueño, bajo la dirección de Pablo Cabrera— produjo un gran impacto en la Isla y la obra ha sido reeditada varias veces y traducida a otros idiomas⁵. No obstante, antes del Congreso de Edmonton en mayo de 1981, Luis Rafael Sánchez había incursionado también con gran éxito en la narrativa, con una primera novela titulada *La guaracha del Macho Camacho* (1976), que en 1999 había tenido ya 19 reimpresiones en Ediciones de la Flor de Buenos Aires.

Angelina Morfi dedicó muchos años de su vida a investigar el teatro de su país y a enseñarlo en su cátedra de la Universidad. El fruto mayor de su estudio fue la publicación en 1980 de *Historia crítica de un siglo de teatro puertorriqueño*. El contenido

sobrepasa con creces lo que promete el título del libro, ya que cubre los siglos XIX y XX, con algunas notas introductorias sobre la época indígena y la época colonial. Su estudio se concentra principalmente sobre la dramaturgia, en un esfuerzo de sistematización y mediante un análisis de los textos más valiosos. En los últimos capítulos (VII y VIII) destaca autores importantes como Manuel Méndez Ballester, Emilio S. Belaval, Luis Rechani Agrait y termina con Francisco Arriví y René Marqués, que constituyen para ella la “culminación de un siglo de teatro puertorriqueño”. El trabajo de documentación es considerable y la cuantiosa bibliografía final es un aporte innegable, que puede orientar a muchos jóvenes investigadores. Deseo que queda expresado al final de su “Introducción”: “Conscientes de que queda camino por recorrer, exhortamos a otros a continuarlo desde otra perspectiva, pero con el mismo entusiasmo y seriedad con que nosotros emprendimos el nuestro” (pág. XIII).

Dean Zayas había fundado con otros actores y directores el colectivo Teatro del Sesenta y firmado el Primer Manifiesto del 28 de julio de 1963, en que se reivindicaba la independencia frente a las instituciones del estado y una nueva forma de hacer teatro. Durante algunos años será el director del grupo y a comienzos de los años '70 es también profesor en el Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico. El cambio de orientación del colectivo, de un repertorio internacional a montajes más “comprometidos” con la situación de Puerto Rico, provocó el alejamiento de Zayas. En esta nueva etapa conquistó un público más vasto. Uno de los mayores éxitos del Teatro del Sesenta fue el montaje de *Puerto Rico Fuá!*, ya mencionado anteriormente, seguido algunos años después de *La verdadera historia de Pedro Navaja* (1980), adaptación de *La ópera del mendigo* de John Gay, hecha por Pablo Cabrera, quien tuvo también la responsabilidad de la puesta en escena. Esta obra inglesa del siglo XVIII sirvió de base a *La ópera de dos centavos* de Bertolt Brecht. Durante este nuevo período el grupo contó con una sala permanente, el Teatro Sylvia Rexach, que se convirtió en un lugar paradigmático del movimiento escénico boricua.

Victoria Espinoza tenía ya una larga trayectoria como maestra de teatro, de actriz y, sobre todo, de directora. Había puesto en escena autores clásicos europeos: Cervantes, Tirso de Molina, Molière, Shakespeare; dramaturgos contemporáneos: García Lorca, Casona, Max Aub, Chejov, Strindberg,

Ionesco, Arrabal, Dragún y, por supuesto, autores puertorriqueños: René Marqués, Francisco Arriví, Myrna Casas, Luis Rechani Agrait y Luis Rafael Sánchez, que comenzó siendo su discípulo y ayudante de dirección. La lista es mucho más larga, ya que la actividad de Victoria Espinoza cubre toda la segunda mitad del siglo XX. Además, en casos particulares como los de García Lorca y René Marqués, dirigió casi la totalidad de sus obras y algunas fueron objeto de numerosas reposiciones.

La publicación de las actas del congreso fue confiada a la *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, dirigida por Mario J. Valdés, que le dedicó el número de Otoño de 1982. Sin embargo, de las 48 ponencias, sólo 17 fueron seleccionadas. Lamentablemente, de las cuatro ponencias sobre el teatro puertorriqueño, sólo apareció una firmada por Josefina Morfi, con un título diferente al propuesto inicialmente: “El teatro de Luis Rafael Sánchez”.

1993 (15 de julio al 2 de agosto): Los Teatros Ambulantes de Cayey en el VII Festival Internacional de “Teatro del oprimido” en Rio de Janeiro

De regreso a su tierra natal, gracias a la apertura democrática, después de un largo exilio político en Argentina, Perú, Francia y Portugal, Augusto Boal pudo por fin ser “profeta en su país”. En efecto, por razones de censura, el “teatro del oprimido” fue divulgado tardíamente en Brasil, donde era conocido sólo por algunos pocos iniciados. El ingreso de Boal a la vida política como consejero municipal de Rio de Janeiro, no le impidió continuar la divulgación de su sistema teatral con la fundación de un Centro de Teatro del Oprimido (C. T. O.), el más nuevo de una larga serie repartida en países de todos los continentes. Este fue el núcleo organizador del Festival de 1993.

Paradoja típica de Brasil —país desmesurado, de violentos contrastes socio-económicos—, el Festival estaba patrocinado por el Centro Cultural del poderoso Banco de Brasil! Se realizó en el amplio *hall* de la Sede del Banco, un espacio circular limitado por ocho columnas y coronado por una alta cúpula. Una pequeña instalación provisoria servía de soporte técnico a los espectáculos. El público, siempre numeroso cada día, asistía a las representaciones sentado en gradas, pero también en el piso o permanecía de pie. La entrada era totalmente gratuita.

El programa del Festival se distinguía por su abundancia y diversidad. Las actividades comenzaban desde la mañana y se terminaban al final de la tarde. La base de la programación estaba constituida por espectáculos de teatro-foro, con la participación diaria de un grupo brasileño (“Foro Nacional”) y de un grupo extranjero (“Foro Internacional”), con 14 países representados, en su mayoría europeos. Más aún, la jornada se iniciaba con espectáculos musicales (“Espacio Abierto”) donde se distinguieron por su riqueza y variedad los grupos folclóricos regionales con un repertorio de danzas tradicionales y *capoeiras*. Hubo igualmente espectáculos de calle, numerosos talleres de libre acceso, proyecciones de videos aportados por los mismos grupos participantes y un ciclo de conferencias sobre el teatro mundial contemporáneo.

En este contexto de estimulante creación tuvo una participación destacada el grupo universitario puertorriqueño Los Teatros Ambulantes de Cayey, dirigido conjuntamente por Rosa Luisa Márquez y Antonio Martorell, única delegación latinoamericana, aparte, evidentemente, de las numerosas de Brasil. Presentaron dos espectáculos: *El Sí-Dá* (teatro-foro) y *Foto-Estáticas* (teatro-imagen). Este último resultó el más logrado y una excelente ilustración de lo que puede ser esta categoría de “teatro popular” según Boal. El binomio Márquez-Martorell se vale de la concepción teatral de Boal, pero se inspira igualmente, de manera muy ecléctica, en las contribuciones teóricas y prácticas de Peter Brook, Peter Schuman y Osvaldo Dragún (todos ellos han sido invitados por la Universidad de Puerto Rico), cuyos trabajos fueron evocados en un video de Miguel Villafañe, que mostraba la trayectoria del Grupo.

Foto-Estáticas estaba precedido por un trabajo de taller —una práctica permanente de los Teatros Ambulantes— al cual habían sido invitados los espectadores que lo desearan, dos horas antes del comienzo de la representación. Se trataba de confeccionar, bajo la tutela de Antonio Martorell, los trajes en papel así como los ornamentos del mismo material que adornarían las columnas del Gran Hall. El espectáculo propiamente dicho comenzaba con un desfile de los diferentes personajes vestidos de manera barroca, avanzando entre el público hacia el escenario. Allí creaban una sucesión de imágenes de una gran belleza plástica, ilustrando los diferentes períodos de la historia tormentosa de Puerto Rico, en una perspectiva eminentemen-

te irónica y crítica, con una sincronización musical —guitarra y percusión— realizada en directo. El vestuario en papel, perfectamente funcional en las primeras secuencias (período colonial), era destruido progresivamente por los mismos actores, que terminaban vestido en poleras y *blue-jeans*. Martorell intervenía en la representación, pincel en mano, agregando notas de color sobre los trajes de los comediantes o dibujando sus siluetas sobre el muro del foro. El teatro-imagen, como el teatro-foro, incita también al público a participar. Los espectadores pueden, en efecto, modificar a su manera las imágenes propuestas, sugiriendo —a través de otras imágenes— soluciones a situaciones diversas de opresión. El espectáculo tuvo una recepción muy favorable del público y en nuestra reseña del Festival ocupó un lugar de preferencia por su calidad y por la entrega intensa de los dos animadores a la formación de un grupo universitario “vocacional”. Hemos hablado de “binomio”, pero sería más propio hablar de “trinomio”, puesto que hay que integrar también a Miguel Villafañe, el “inagotable conservador de imágenes”, gracias al cual han quedado huellas visuales perdurables del efímero hecho teatral (fotografías, videos, documentales). Esta primera impresión favorable se vería confirmada por el contacto con ellos y por el conocimiento posterior de sus respectivas trayectorias.

Rosa Luisa Márquez (1947) fundó con otros compañeros universitarios el Grupo Anamú (1968-1974), que practicó un teatro popular y crítico. Después, en 1978, obtuvo un doctorado en teatro con la tesis “The Puerto Rican Traveling Theatre: the First Ten Years, 1967-1977” e inició una carrera universitaria, especializada en la enseñanza del teatro. Creó su propio método, cuya formulación adquirió forma de libro: *Brincos y Saltos, el juego como disciplina teatral* (1992), con prólogo de Antonio Martorell. Esta actividad de taller es la base de la formación, en que la praxis precede a la teoría. El primer objeto formativo es el propio cuerpo, pero su entrenamiento se complementa con un trabajo sobre los sonidos, la coreografía y la música. Gradualmente comienza también un trabajo con los objetos y con materiales de recuperación o desechos, así como el aprendizaje que consiste en recortar papel de diario para confeccionar trajes y ornamentos. La dimensión lúdica debe estar presente en todas las actividades del taller, reforzada con la utilización de zancos, máscaras y marionetas. Rosa Luisa Márquez fundó con Martorell los

Teatros Ambulantes de Cayey (1986), compuesto por siete estudiantes formados en su Taller. Utilizando principalmente espacios no convencionales (al aire libre), el Grupo creó entre 1986 y 1990: *El laberinto eslabonado*, creación Martorell-Márquez; *La leyenda del Cemí*, adaptación de un cuento de Kalman Barsy; *Otra maldad de Pateco*, basada en un cuento de Ana Lydia Vega; *Ligia Elena está contenta...* (teatro-foro); *qué s(c)iento volando?*, adaptación de *La conferencia de los pájaros* de Jean-Claude Carrière y Peter Brook; *El león y la joya* de Wole Soyinka (nigeriano, Premio Nobel) y los espectáculos llevados a Rio de Janeiro. Esta última le valió a Rosa Luisa Márquez el Premio en “Creatividad dramática”, otorgado por el Círculo de críticos de teatro de Puerto Rico en 1990. Dirigió conjuntamente con Martorell un taller en la Escuela Internacional de Teatro de la América Latina y el Caribe (Cuba, 1989), dirigida por Osvaldo Dragún.

Antonio Martorell (1939) estudió dibujo y pintura en Madrid (1961-1962) y se inició en las Artes Gráficas, bajo la dirección de Lorenzo Homar en el Taller de Gráfica del Instituto de Cultura Puertorriqueña. A partir de 1965 comienza a trabajar en esta línea y crea después el Taller Alacrán de serigrafía (1968). Comienza a exponer con éxito en Puerto Rico y sucesivamente en Lima, Santiago, Buenos Aires, Bogotá, Caracas, México (donde reside seis años), Nueva York y una larga lista. Ha sido profesor de artes gráficas en la Universidad Iberoamericana de Puerto Rico y en otros centros de enseñanza de la isla. Muy pronto se interesa en el teatro, a partir de los talleres de Pablo Cabrera (1966-1967) y luego con la fundación del Grupo El Tajo del Alacrán, donde participó activamente, junto a Lydia Milagros González y otros miembros. Según el crítico Lowell Fiet, “[...] el Tajo del Alacrán, en vez de sólo introducir contenidos políticos, afectó profundamente la idea y la forma del arte de hacer teatro en Puerto Rico. [...] Usaron los elementos visuales, musicales y de otras artes, como interpretaciones independientes” (2004: 242-243)⁶. Los montajes del Grupo se prolongaron hasta comienzos de los años ’70, sin que Martorell abandonara sus múltiples creaciones personales. Su colaboración con Rosa Luisa Márquez comenzó en 1986 y se intensificó con la creación de los Teatros Ambulantes de Cayey. Poco tiempo antes de su participación en el Festival de Rio de Janeiro, Martorell había publicado *La piel de la memoria* (1991), un

libro de recuerdos de su infancia de características singulares, que asocia el manejo sutil de la palabra con una diversidad gráfica inhabitual por su formato, diagramación e ilustraciones. Javier Villafañe, por su parte, se integró al medio teatral después de haber obtenido una maestría en Administración de empresas en la Universidad de las Américas de México y otra de Economía en la Universidad de Puerto Rico. Durante varios años trabajó como fotógrafo del prestigioso Festival Cervantino hasta radicarse en San Juan desde 1988, donde se ha convertido en un especialista de la fotografía y el video de teatro y *performance*. Desde entonces ha documentado visualmente y de manera sistemática el trabajo creativo de Márquez-Martorell.

Entreactos: Algunos representantes del teatro puertorriqueño en el Festival de Cádiz, un encuentro anual indispensable para los teatros ibéricos e iberoamericanos

Empezamos a frecuentar el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz sólo en 1990. El nacimiento del Festival en 1986 no tuvo en Francia, por razones obvias, la misma repercusión que en otros ámbitos más hispanizados. O tal vez influyó el alejamiento de Besançon de la frontera española. Progresivamente nos llegaron ecos de este importante evento, más aún para quien se interese preferentemente en el teatro contemporáneo de lengua española. El inconveniente mayor, sin embargo, para poder asistir, era que por aquellos años las clases en la universidad comenzaban precisamente a mediados de octubre, al mismo tiempo que el FIT de Cádiz. Esta es la razón por la cual fue imposible asistir a él año tras año, sino de manera intermitente. En varios artículos hemos expresado lo que ha significado ese Festival como enriquecimiento profesional y como experiencia humana de intercambios. La posibilidad inmensa de poder ver cada vez una muestra del teatro que se está haciendo en América Latina, España y Portugal. En ese contexto estimulante hemos podido convivir un par de semanas —en particular en la Residencia del Tiempo Libre— con los organizadores y gente de Cádiz, así como con autores, directores, actores, técnicos, críticos y profesores universitarios de decenas de países.

Varios teatristas puertorriqueños participantes en Cádiz han podido representar de diversa forma a su país en los veinte años que cumple el FIT en 2005: José Luis Ramos Escobar y Roberto Ramos

Perea, como autores, principalmente; Rosa Luisa Márquez, como actriz y tallerista; Dean Zayas, como director; Lowell Fiet y Rosalina Perales, como investigadores.

En el primer FIT (1986) actuó la compañía Encuentro Boricua con dos obras: *El animador* del venezolano Rodolfo Santana y *La Santa noche del sábado* del puertorriqueño Luis Torres Nadal, bajo la dirección de Jorge Rodríguez. En la temporada 1988, el Centro de Bellas Artes presentó *Tiempo muerto* de Manuel Méndez Ballester, con dirección de Dean Zayas; y en el FIT 1994, el Ateneo Puertorriqueño representó *Miénteme más* de Roberto Ramos-Perea, bajo su dirección. Es un autor muy ligado al Ateneo, del cual ha llegado a ser su Director Ejecutivo.

Esta última obra obtuvo el Premio Tirso de Molina correspondiente a 1992, publicada después en la compilación titulada *Teatro secreto*. Está ambientada en el prostíbulo La Nueva Fortuna (nombre alusivo tal vez a la peripecia del personaje masculino central), situado “en un muelle de la costa oeste de Puerto Rico”, regentado por Beto, cuya mujer ha muerto recientemente. La acción transcurre a fines de los años '50 y se focaliza en tres personajes: Don Mario Bermúdez, personaje influyente de negocios turbios; Michú, prostituta joven, que le ha dado una hija; y Carmona, prostituta ya madura, su ex favorita en tiempos pasados. Se trata de un día crucial para Don Mario, que ha ganado una gruesa comisión para reclutar mujeres dispuestas a experimentar con una pastilla anticonceptiva por cuenta de un laboratorio “gringo”. Las consecuencias desastrosas del experimento para las usuarias —entre ellas la muerte de la mujer de Beto y el deterioro físico de Michú— obligan a Don Mario a escapar del país en breve plazo. El dinero acumulado por éste despierta la codicia de Carmona, que le disputa a Michú el derecho a partir con él. Rechazada una y otra vez en su tentativa, lo denuncia a la policía y consigue irse con el dinero. Al final, cuando el arresto de Don Mario es inminente, sólo podrá contar con la solidaridad y compañía de Michú. Dentro de un marco realista dominante, el autor le saca partido a las situaciones que se van encadenando en el prostíbulo, en que el arreglo de cuentas de las prostitutas con Don Mario y el enfrentamiento entre ellas constituyen el soporte principal, aunque al final se manifiesta también con fuerza el sentimiento vengativo de Beto. La evocación del

pasado es tan intensa como lo que se está jugando en el presente de los personajes. En el plano del lenguaje, hay un esmero particular, no sólo en los diálogos, que reproducen el registro familiar del habla puertorriqueña, sino también en las didascalias iniciales y en algunas otras, cuya prosa tiene ambiciones de relato, a la manera de Valle Inclán. La canción popular —como en otras obras de Ramos-Perea— contribuye a ambientar la acción, pero además complementa la significación de la obra y puede considerarse un elemento más de la estrategia dramática. En cuanto a la puesta en escena que vimos en Cádiz, ésta no colmó las expectativas provocadas por la atribución de un premio tan prestigioso como el Tirso de Molina.

En esa temporada de 1994, Ramos-Perea participó también, conjuntamente con Ramos Escobar, en el “Seminario de dramaturgia”, organizado en el marco de las actividades complementarias del FIT, sobre el tema de la enseñanza de la dramaturgia en talleres u otras instancias similares. Entre otros autores convocados: Alfonso Sastre, José Sanchis Sinisterra y Fermín Cabal (España), María Irene Fornés (U. S. A.), Rodolfo Santana (Venezuela), Marco Antonio de la Parra (Chile) y Víctor Hugo Rascón Banda (México). Todos, excepto Sastre, tenían experiencia en la dirección de talleres. Hubo discrepancias entre distintas posiciones, pero consenso en que lo transmisible era lo artesanal, lo puramente técnico, en ningún caso el talento, la sensibilidad, la creatividad personal.

En el FIT 1998, el Grupo “Agua, sol y sereno” presentó *Una de cal y una de arena* (creación colectiva), dirigida por Pedro Adorno y hubo varias actividades complementarias que involucraron el teatro de dos países caribeños: Cuba y Puerto Rico. En un ciclo de lectura de textos inéditos, coordinada por Isabel Ortega, se leyó la obra *Puertorriqueños* de José Luis Ramos Escobar, y el Programa oficial integró varios artículos sintéticos de difusión: “Teatros en Puerto Rico” de Rosa Luisa Márquez; “Acontecimientos femeninos en el teatro de Puerto Rico” de Lowell Fiet; y “Un decir diferente: el 98 Cádiz-Puerto Rico, Teatro-Danza” de Susan Homar. Entre las diversas actividades ligadas al Festival, se realizó el III Congreso Iberoamericano de Teatro (19-21 de octubre), cuyo tema fue “Las miradas del 98”. Tres ponencias tuvieron estrecha relación con el teatro puertorriqueño: “Hispanoamérica y su teatro ante el 98: el caso caribeño” de Lowell Fiet; “Identidad americana y teatro” de José

Luis Ramos Escobar; e “Identidad puertorriqueña e identidad latinoamericana en *La pasión según Antígona Pérez* de Luis Rafael Sánchez” de Osvaldo Obregón.

En el FIT 2003 se presentó *El olor del popcorn* de José Luis Escobar (Producciones Artemisa), dirigida por el propio autor, obra que ha sido objeto de varios montajes desde su estreno en 1993. Se basa principalmente en el encuentro improbable de dos jóvenes de condición totalmente opuesta: un joven de origen popular, marginal, convertido en ladrón (Gerardo Jerry Medina) y una joven más bien burguesa, estudiante de teatro (Mayra Paz). La amenaza que se cierne sobre la joven no sólo afecta sus bienes materiales, sino principalmente su integridad física y moral. De manera progresiva sus personalidades se revelan, hasta el momento en que estos dos mundos antagonistas logran comunicarse. Cada uno descubre, entonces, la soledad y la precariedad del otro. Al tocar diferentes temas, el autor nos plantea tanto asuntos de relaciones interpersonales, como sociales inherentes a Puerto Rico, pero extensivos también a otros países de América Latina. Es de notar algunos puntos comunes entre esta obra y *Flores de papel* del chileno Egon Wolff, estrenada en 1970.

Por último, en el FIT 2004, teatristas de Ecuador y Puerto Rico, bajo la enseña Suda-K-Ribe, presentaron *Donde el viento hace buñuelos*, con texto y dirección de Arístides Vargas, fundador del grupo Malayerba. Dos personajes femeninos, Miranda y Catalina —interpretados respectivamente por Charo Francés y Rosa Luisa Márquez— se cuentan sus vidas, hechos privados e históricos que marcaron sus respectivas trayectorias y las de sus países de origen (la guerra civil española y la historia accidentada de Puerto Rico). La dimensión lúdica está omnipresente en el desarrollo del espectáculo, con momentos de humor circense en que las intérpretes adoptan actitudes clownescas o se valen de máscaras. Dos otros elementos cumplen una función importante en la puesta en escena, contribuyendo a crear el clima propicio a su desarrollo: un gran telón de fondo pintado por Antonio Martorell y la música creada e interpretada en guitarra por la puertorriqueña María Pilar Aponte, la cual se integra al montaje como un personaje más. La calidad y potencia del texto, nutrido por la experiencia vital de las propias actrices que lo encarnan; la complicidad y talento con que actúan, pasando del registro trágico al cómico y viceversa, determi-

na un espectáculo sensible, con una dirección que cumple perfectamente su papel, sin ostentación.

En este mismo FIT, Vargas-Francés-Márquez participaron también en el “VIII Encuentro de Mujeres de Iberoamérica en las Artes Escénicas” con el tema “Poéticas de la escena”. Tuvieron a su cargo el Taller de práctica actoral “La No actuación”, que se desarrolló del 21 al 24 de octubre.

La profesora puertorriqueña Rosalina Perales —doctora en Letras— ha asistido también al FIT de Cádiz durante algunas temporadas. Es uno de los raros investigadores de la Isla que ha demostrado tener un interés manifiesto por la totalidad del teatro hispanoamericano, como lo prueban los trabajos que ha realizado en terreno en numerosos países del área. Culminación de sus esfuerzos ha sido la publicación de su ambiciosa obra en dos volúmenes: *Teatro hispanoamericano contemporáneo (1967-1987)*, México 1989 y 1993. El primero cubre los países sudamericanos, con prólogo de Carlos Solórzano, y el segundo abarca México, América Central y las Antillas (incluyendo Puerto Rico), prefaciado por Ricard Salvat. Cada país es estudiado por separado, con abundantes datos. El hecho teatral es considerado en toda su diversidad: dramaturgia, movimiento escénico, grupos y espacios escénicos, festivales y encuentros. La bibliografía final en ambos volúmenes es una guía valiosa para quien se interese por el período 1967-1987 en cada país. La profusión de datos es causa de inevitables errores que podrían corregirse en una eventual reedición. Otra contribución importante es una monografía dedicada a una de las grandes directoras de su país, titulada: *De teatro puertorriqueño. El arte de Victoria Espinosa* (1996), teatrista que mencionamos al comienzo, presente en Edmonton. Toda la trayectoria de esta profesora y directora está prolijamente registrada, con fuentes escritas e iconográficas de primera mano.

Como se puede constatar, Cádiz ha sido un lugar privilegiado de encuentro para los teatristas de lengua española y portuguesa, así como un puente para giras de las compañías hacia el resto de España y Europa. Además ha generado también otras iniciativas, la más importante ha sido probablemente la publicación de la única enciclopedia teatral del área iberoamericana: *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica* (1989, 4 tomos), ricamente ilustrada, con el aporte fundamental del Centro de Documentación Teatral de Madrid y de Moisés Pérez Coterillo, su director en

esos años. Esta obra esencialmente colectiva, con la participación de teatristas de todos los países involucrados, nació al calor del FIT de Cádiz y de la preparación del V Centenario de 1992. En ella tiene también su lugar el teatro de Puerto Rico, en el mismo plano que todos los países integrantes de la comunidad iberoamericana.

2005 (febrero): Universidad de Puerto Rico en Cayey y Río Piedras. Veinte años de colaboración Márquez-Martorell

La Universidad fue fundada en 1902 en San Juan, Sede Río Piedras, pero posteriormente se han creado otros recintos como los de Ponce, Cayey, Humacao,... Por invitación del Rector de la Universidad de Puerto Rico en Cayey, Dr. Rafael Aragunde, tuve la oportunidad de asistir a “Veinte-Tú, 20 años de colaboración Márquez-Martorell” (11 al 13 de febrero). Esta Sede está situada en el centro de la Isla, en un vasto campus en que domina la vegetación tropical y que antes sirvió de emplazamiento a una base militar de Estados Unidos. Se trataba de la primera estancia en la Isla, la cual sirvió para reanudar contacto con teatristas ya conocidos personalmente y otros de los cuales sólo teníamos referencias de sus actividades y publicaciones.

Rosa Luisa Márquez sigue cumpliendo funciones docentes y desarrollando sus actividades teatrales en esta sede, al mismo tiempo que desempeña el cargo de Directora del Programa de Estudios Interdisciplinarios, en tanto que Antonio Martorell tiene el estatuto de “artista residente” y es conservador del Museo de Arte Dr. Pío López Martínez, integrado al campus de la Universidad, que tiene la particularidad de estar abierto todos los días del año. Martorell es un artista infatigable y multifacético: grafista, dibujante, pintor, escultor, ilustrador, retratista al carbón. Tuvimos la ocasión de visitar su taller, mientras creaba una serie de cuadros (rectangulares y circulares), inspirados en *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha*, destinados a una(s) exposición(es) en el marco del IV centenario de la obra maestra cervantina con el título de “Quijotextos”. Atraído también por la expresión literaria, ha sido elegido miembro de la Academia de la Lengua Puertorriqueña, a comienzos de 2005.

Entre las múltiples actividades desarrolladas por Márquez-Martorell, posteriores al encuentro de Río de Janeiro, hay que mencionar dos montajes, el de *Esperando a Godot* de S. Beckett en 1997.

Según Lowell Fiet contó con “un reparto multi-talento y entrenado (Antonio Pantojas, Teresa Hernández, Carola García, Javier Cardona, Yamil Collazo y Omar Silva); un diseño imaginativo del espacio combinado con el trabajo excepcional de artes plásticas, utilería e iluminación (Antonio Martorell, José ‘Checo’ Cuevas y Ariel Cuevas), el apoyo institucional de Actividades culturales de la UPR, y la amplia visión creativa y determinación de Márquez como directora artística y coordinadora del proyecto” (2004: 344). El segundo montaje fue *Historias para ser contadas* de Osvaldo Dragún, estrenado en 2001, en homenaje al autor fallecido en 1999. En verdad, se trató de tres versiones distintas con elencos diferentes del Teatro Rodante, compuesto por estudiantes de los talleres de Rosa Luisa Márquez.

“Veinte-tú” comenzó con una mesa redonda en el Teatro Ramón Frade de la UPR de Cayey, con la presencia del Rector y de autoridades universitarias precedentes, como el Lic. Fernando Agrait y la Dra. Margarita Benítez, que contribuyeron a crear las condiciones para el desarrollo del teatro y de otras artes en el recinto de Cayey. Aparte Rosa Luisa Márquez, Antonio Martorell y Miguel Villafañe, que han trabajado en estrecha complicidad durante dos décadas, estaban invitados al coloquio: Lowell Fiet, Susan Homar, Teresa Hernández, Javier Cardona, Humberto Figueroa y Miguel Rubio Zapata, director del Grupo de Teatro Yuyachkani de Perú, entre otros. Todos testimoniaron desde distintos ángulos, acerca de la actividad del binomio Márquez-Martorell.

Uno de los testimonios más emotivos fue el de Javier Cardona. El dotado estudiante-actor que vimos en Río de Janeiro se ha convertido en un comediante profesional de primer plano, “un talentoso y adiestrado actor, bailarín y performer”, según Lowell Fiet. Teresa Hernández, por su parte, dio una muestra de su talento con un breve *performance* alusivo al evento. Ella ha creado el personaje de Isabella, sobre el cual el mismo crítico sintetiza su caracterización así: “Isabella tiene la presencia física y precisa de un cuerpo entrenado que puede entretejer movimiento/gesto, expresión corporal/facial y voz/texto en un *performance* deslumbrante y penetrante” (2004: 324).

La gran sorpresa de la jornada fue la asistencia al acto de Luis Rafael Sánchez, quien se ha convertido en el escritor puertorriqueño vivo de mayor prestigio, tanto nacional como internacional. Entre sus principales obras posteriores a 1981: *La impor-*

tancia de llamarse *Daniel Santos* (1988, biografía novelada del célebre cantante); *La guagua aérea* (1994, ensayo); *No llores por nosotros, Puerto Rico* (1997, ensayo); y la obra teatral *Quíntuples*, estrenada con gran éxito el 3 de octubre de 1984 en el Centro de Bellas Artes de Puerto Rico, bajo la dirección de Rafael Acevedo. Nos pareció que el dinamismo y la curiosidad intelectual de Luis Rafael Sánchez se mantenían intactos.

El programa continuó el mismo día a las 19 horas con un espectáculo de cabaret titulado *Sancocho Musical*, compuesto de secuencias musicales de los espectáculos dirigidos por Márquez-Martorell desde 1986 hasta 2004 (una veintena), interpretados por un grupo de actores de distintas promociones, especialmente reunido para la ocasión. Se realizó en la Casa de Histriones del recinto de Cayey. Los actores mostraron poseer una formación completa en canto, danza, actuación y manejo de instrumentos de cuerda y percusión. Los ritmos caribeños inflamaron al público, que al final de la representación ocupó el escenario y se sumó a la fiesta y baile final. Fueron momentos de gran regocijo, en que se borraron edades y jerarquías.

Al día siguiente, 12 de febrero a las 19,30 hrs., se representó en un estrado al aire libre una reposición de *Cuentos, cuentos y más cuentos* de Gerard Paul Marín por el Teatro Rodante, con dirección de Rosa Luisa Márquez y la asesoría de la maestra Gilda Navarra en las máscaras. Se trataba de variaciones sobre el tema de la violencia en Puerto Rico, inspiradas en la primera plana del diario *El Vocero*, en colaboración estrecha entre el autor y la directora, cuyo estreno data de 1979. Como la mayoría de los espectáculos anteriores, éste unió la palabra a la música, al canto; mezclando la farsa, la comedia del arte, el circo. Mientras caía la noche tropical, se sumaba también a la representación el coro familiar de los coquies, como música de fondo⁷.

Hubo también dos talleres: uno sobre voz y expresión corporal, dirigido por Miguel Rubio y destinado a treinta estudiantes de la UPR en Cayey y Río Piedras (sábado 12 y domingo 13); y otro titulado “Foto-estáticas en Veinte-tú”, dirigido por Martorell-Márquez, abierto a “amigos y colaboradores para crear *performances* cortos en pequeños grupos, luego de talleres con papel” (el 13, desde el mediodía hasta el final de la tarde).

No es frecuente que una institución universitaria patrocine una celebración similar a la de “Veinte-tú”, como explícito reconocimiento a la activi-

dad pedagógica y creativa de unos maestros que combinan teatro, en sentido amplio, y artes plásticas. Generalmente los galardones están reservados a los científicos, filósofos, historiadores... Esta vez le tocó el turno a los artistas. Sin embargo, el mejor homenaje lo rindieron los propios estudiantes y ex-estudiantes que participaron en los talleres y en los espectáculos que Márquez-Martorell han venido dirigiendo desde 1985, algunos de los cuales han quedado marcados por la experiencia y están preparados —cuando llegue la hora— para tomar el relevo.

Durante la estancia en San Juan hubo dos momentos importantes: la visita al Recinto de Río Piedras y, en particular, al Departamento de Drama, y la cena de convivencia en casa de Gilda Navarra, una figura emblemática del movimiento escénico puertorriqueño de los últimos cincuenta años. Estas dos ocasiones fueron motivo de encuentros y reencuentros con autores, directores, actores, profesores y críticos, muchos de los cuales cumplen a la vez varias de estas funciones.

Uno de los primeros reencuentros en la sede universitaria capitalina fue con José Luis Ramos Escobar, elegido Decano de la Facultad de Humanidades en 2004. Ya tiene en mente algunos proyectos ambiciosos, probablemente, la organización de un festival internacional y un congreso, en forma paralela. Todo depende del presupuesto que pueda conseguir. Entretanto continúa su actividad dramática, narrativa y ensayística, que deberá conciliar con sus nuevas funciones. Su itinerario de docencia universitaria no le ha impedido hasta ahora cultivar su fuerte vocación teatral y literaria. Becado por la Fundación Ford, se doctoró en la Universidad de Brown en 1980. Pudiendo hacer carrera en Estados Unidos, prefirió regresar a Puerto Rico, donde ha enseñado en varias universidades hasta recalar en la UPR de Río Piedras en 1991. Ha publicado varios ensayos, en especial *Punto de mira: Gabriel García Márquez*; la novela *Sintigo*; el libro de cuentos *En la otra orilla*; y varias obras de teatro, además de *El olor del popcorn*, anteriormente mencionada. Entre las principales: *Indocumentados... El otro merengue y Puertorriqueños?*, ambas estrenadas por el Teatro del Sesenta. La primera en 1989 (dirigida por José Félix Gómez e Idalia Pérez Garay) y la segunda en 1999 (dirigida sólo por José Félix Garay). Esta última consigue recrear en notable síntesis un siglo de vida puertorriqueña, desde la perspectiva de

una familia, en seis fechas históricamente significativas: 1898, 1917, 1944, 1952, 1972 y 1992.

La invitación a dar una conferencia en el Teatro Julia Burgos sobre *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta* de Pablo Neruda, nos permitió saludar a Dean Zayas, director del Departamento de Drama, que no veíamos desde Edmonton; así como a los profesores Lowell Fiet, Susan Homar, Idalia Pérez Garay y Rosalina Perales, que imparten sus cursos ahí. Esta última me acogió en su curso de Teoría y Metodología del Teatro para dar otra conferencia titulada “Teatro de masas y fútbol en Chile: el Clásico Universitario (1938-1978)”.

Lowell Fiet se doctoró en la Universidad de Wisconsin-Madison y ha dedicado gran parte de sus investigaciones al teatro puertorriqueño y a la literatura del área caribeña, sobre los cuales ha organizado varios “simposios”, cuyas actas han sido publicadas en colaboración con Janette Becerra. Fundador y editor de la revista *Sargasso*, con similar orientación. Es profesor de inglés y teatro en la UPR y gestor del programa doctoral. Ha dirigido el grupo de teatro Taller de imágenes en el marco universitario no profesional. Mientras ocupaba la Cátedra de Honor Eugenio María de Hostos de la UPR en 2001-2002 pudo darle forma a uno de sus libros más ambiciosos: *El teatro puertorriqueño reimaginado. Notas críticas sobre la creación dramática y el performance*, publicado en 2004. Es, por una parte, una prolongación en el tiempo de *Historia crítica de un siglo de teatro puertorriqueño* de Angelina Morfi, puesto que abarca además el período posterior a la generación de Marqués y Arriví y, por otra, constituye un nuevo enfoque histórico global, en la medida en que no sólo toma en cuenta la dramaturgia de autor, sino también diversas formas escénicas como la creación colectiva, el *performance* y otras que privilegian los aspectos visuales y plásticos.

Susan Homar es profesora de literatura y Decana Asociada de Estudios Graduados e Investigación en la UPR en Río Piedras. Se doctoró con la tesis: “La memoria del mundo en el fondo del lenguaje: lengua e identidad en tres novelas del Caribe” (1983). Se trata de las novelas *La guaracha del Macho Camacho* de Luis Rafael Sánchez; *Banana Bottom* de Claude McKay; y de *Mère la Mort* de Jeanne Hyvrard. Es crítica de danza en varios periódicos, arte que practicó en su juventud.

Idalia Pérez Garay es también profesora del Departamento de Drama, pero ha participado como

actriz en varias compañías, en particular, en el Teatro de los Sesenta, que ha dirigido estos últimos años en colaboración con el actor José Félix Gómez. Con este grupo, puso en escena *La pasión según Antígona Pérez*, representada en el Centro de Bellas Artes de Santurce en 1990. Se ha distinguido en varios papeles, entre otros el de Dafne Morrison en *Quíntuples* del mismo Luis Rafael Sánchez, estreno que alcanzó un gran éxito de público y de crítica.

Una muestra más de la hospitalidad de que gozamos en Puerto Rico fue la invitación a cenar a casa de Gilda Navarra, cuya actividad artística casi nos era desconocida hasta antes del viaje, salvo por comentarios de otros teatristas puertorriqueños. Lo que más impresiona es la unanimidad favorable que merece su trabajo por parte de la profesión y de la crítica, algo inusitado en los medios artísticos. Basta con cotejar diversas críticas y leer el hermoso libro —magníficamente editado e ilustrado, que condensa la creación y dirección de su Taller de Histriones, titulado *Polimnia*— para confirmar este consenso y para comprender la calidad de su aporte al teatro puertorriqueño. Esta publicación viene precedida de comentarios a cargo de Luis Rafael Sánchez, de Rosa Luisa Márquez y de Arcadio Díaz Quiñones. De este último crítico, citamos algunas líneas sobre la formación artística de Gilda Navarra: “Vivió y estudió en Nueva York en los años cuarenta, años del comienzo de una nueva fase de renovación de la danza clásica y moderna en la metrópoli. Aunque había estudiado ballet, se interesó cada vez más por la danza española, y desde 1946 a 1950 formó parte en España de los grupos de José Greco y Pilar López como bailarina española. Regresó a Puerto Rico a comienzos de la década del cincuenta, y fundó, junto a Ana García, los Ballets de San Juan, compañía y escuela en la que se encargó de todo lo español, como bailarina y coreógrafa. A comienzos de los años sesenta se fue interesando cada vez más por la danza moderna y por la pantomima: se traslada a París, y allí estudió con Etienne Decroux y Jacques Lecoq. Ahí se inicia, por lo visto, un cambio notable” (1993: 16). Esta apertura hacia escuelas tan diferentes demuestra su ansia de conocimientos teórico-prácticos y la curiosidad estética que la animaba. Se sabe perfectamente la huella indeleble que han dejado en Francia Decroux y Lecoq, no sólo en el dominio de la mímica, sino en todo el campo de las artes escénicas, dadas sus contribuciones al conocimiento

y desarrollo de la expresión corporal. Este último con su escuela internacional de París dejó una multitud de discípulos en los cuatro puntos cardinales del planeta.

Con Taller de Histriones (1971-1984), Gilda Navarra fusiona danza, mimo, música y comedia del arte, mediante un trabajo extremadamente riguroso, abriendo un camino nuevo para el teatro puertorriqueño y convirtiéndose en precursora de la tendencia teatro-danza, tan vigente hoy en los escenarios del mundo occidental con los espectáculos de Pina Bausch y una larga serie de epígonos. Hay, además, una gran coherencia en su repertorio, en cuanto a la búsqueda y expresión de las diferentes raíces culturales de la Isla y del mundo caribeño. *Atibón, Ogú, Erzulí* (1979) es una búsqueda de las raíces africanas; *Fragmentos precolombinos* (1981) indaga en las casi desaparecidas raíces indígenas en el primer siglo de la conquista española; *Eleuterio Boricua* (1975) plantea la reafirmación de las raíces culturales puertorriqueñas. La Comedia del Arte está muy presente en su primer espectáculo *Los tres cornudos* (1972); *Ocho mujeres* (1974) se inspira en *La casa de Bernarda Alba* de García Lorca; el montaje de *La mujer del abanico* (1981) está basado en una leyenda japonesa y tiene la impronta estética del Noh. Su espectáculo *Polimnia* (1983) traza la trayectoria del actor-mimo en Europa. Hasta aquí, una parte del repertorio de Histriones.

Hasta en el menor rincón de la casa de Gilda Navarra hay huellas visuales de su larga y fecunda labor artística: fotografías, carteles, máscaras, cuadros, esculturas y otros objetos testimonian de una vida dedicada al arte, pero permanecen aún en el dominio de lo privado. En reemplazo, su libro *Polimnia* se ofrece al lector interesado como un excelente compendio de un período de apogeo de su creatividad. Lo más notable es que, habiéndose acogido a jubilación hace ya varios años, ha continuado su labor creativa y ejerciendo su papel de maestra de varias generaciones.

En los últimos años, algunos aspectos del teatro boricua han sido puestos de relieve en algunas revistas especializadas, como es el caso de la revista *Conjunto*, núm. 106, que publicó un “dossier” de sugestivo título: “El ¿otro? teatro puertorriqueño”, editado por Vivian Martínez Tabares. Por su parte, en el marco del teatro caribeño, *Latin American Theatre Review* 37/2, coordinado por Laurietz Seda, publicó artículos sobre *Los soles truncos* de

René Marqués (Margarita Vargas); sobre el teatro de Carlos Canales (William García) y sobre el teatro hispanocaribeño y de la diáspora (Lowell Fiet). La profesora-investigadora Laurietz Seda es también la responsable de dos compilaciones: *Teatro de la Frontera* (2003), sobre teatro mexicano y puertorriqueño, coeditada por el Ateneo Puertorriqueño y la Universidad Juárez del Estado de Durango, que incluye obras de los isleños Roberto Ramos Perea, José Luis Ramos Escobar, Teresa Marichal y Abniel Marat; y *Nueva dramaturgia Puertorriqueña*, que selecciona otras obras de los tres primeros ya mencionados, más una de Carlos Canales (ver detalle en “Obras citadas”). En Francia hay que destacar la publicación de una colección de cuentos de René Marqués, *Dans une ville appelée San Juan* (1984) y la monografía de Norita Nouhaud titulada *Luis Rafael Sánchez, dramaturge, romancier et essayiste porto-ricain* (2001).

Al cabo de este recorrido en forma de crónica panorámica (forzosamente incompleta), determinada estrictamente por una experiencia personal, algunas reflexiones generales sobre los teatristas puertorriqueños mencionados y sus creaciones. A nivel institucional, hemos visto que hay tres polos importantes, cuya acción ha influido directamente sobre el desarrollo del teatro y de las artes: el Instituto de Cultura Puertorriqueña (organismo oficial, equivalente a un Ministerio de la Cultura), al cual estuvo ligado estrechamente Francisco Arriví, que patrocinó los Festivales de Teatro Puertorriqueño desde 1960 a 1968, aparte de otras múltiples actividades; El Ateneo Puertorriqueño (organismo no oficial), al cual estuvo vinculado René Marqués, que creó el Departamento de Teatro, gestor de muchas iniciativas en pro del movimiento escénico; y, finalmente, la Universidad de Puerto Rico, verdadero semillero de teatristas, en la cual han enseñado o aún enseñan muchos de los nombrados en esta crónica.

Como la gran mayoría de las familias (recordar la de los Atridas), la familia teatral puertorriqueña —con mayor concentración en San Juan— tampoco constituye un bloque monolítico. Desde luego ha habido la natural rivalidad entre las instituciones ya nombradas, pero también hay tendencias teatrales diferentes e incluso opuestas: teatro de autor, creación colectiva, “nueva dramaturgia”, *performance*, *happening*, teatro-danza, etc., que defienden unos u otros. Paralelamente, la radicalización política frente al estatuto de Estado Libre

Asociado ha jugado también un papel esencial en las opciones ideológicas y artísticas de los grupos, compañías y animadores del campo cultural. Un capítulo aparte, pero inseparable, lo constituye el teatro de la diáspora puertorriqueña (escrito en inglés), sobre todo en Nueva York y otras ciudades de Estados Unidos. Este teatro quedará ausente de esta crónica, excluido por ahora de este “acercamiento”, mientras no se den las condiciones necesarias para una evaluación responsable. Lo importante es que el movimiento teatral (dramatúrgico y escénico), con los inevitables altibajos, no ha perdido el dinamismo generado en los años '50 y se ha seguido abriendo hacia el exterior, aunque no haya alcanzado aún la difusión que se merece en el marco del teatro latinoamericano.

miento”, mientras no se den las condiciones necesarias para una evaluación responsable. Lo importante es que el movimiento teatral (dramatúrgico y escénico), con los inevitables altibajos, no ha perdido el dinamismo generado en los años '50 y se ha seguido abriendo hacia el exterior, aunque no haya alcanzado aún la difusión que se merece en el marco del teatro latinoamericano.

Bibliografía

Arriví, Francisco, *Un cuento de hadas*, en Carlos Solórzano, *Teatro breve hispanoamericano*, Madrid, Editorial Aguilar, 1970, págs. 177-207.

—, *Cóctel de Don Nadie*, en Orlando Rodríguez-Sardiñas y Carlos Miguel Suárez Radillo, *Teatro selecto contemporáneo hispanoamericano*, vol. III, Madrid, Escelicer, 1971, págs. 431-555.

Fiet, Lowell, *El teatro puertorriqueño reimaginado*, San Juan, Ediciones Callejón, 2004.

Fiet, Lowell, y Janette Becerra (eds.), *A Gadering of Players and Poets. Un convite de poetas y teatreros*, III Simposio de Caribe (1998), San Juan, Puerto Rico, 1999 (incluye cuatro ponencias sobre teatro puertorriqueño).

—, *¿(con) Fusión cultural? ('Performance' y performers transcaribeños)*, IV Simposio de Caribe 2000 (1999), San Juan, Puerto Rico, 2001 (incluye 6 ponencias sobre teatro y danza en Puerto Rico).

Marqués, René: *La muerte no entrará en palacio*, en VV. AA., *El teatro hispanoamericano contemporáneo* (antología), 2 vols., México / Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1964, vol. I, págs. 310-417.

—, *Los soles truncos*, en Frank N. Dauster y Luis Leal (eds.), *Literatura de Hispanoamérica*, New York, Harcourt, Brace and World, 1970.

—, *Los soles truncos*, en Frank Dauster, Leon Lyday y George Woodyard (eds.), *9 dramaturgos hispanoamericanos. Antología del teatro hispanoamericano del s. xx*, 3 vols., Ottawa, Canadá, Girol Books, 1979, vol. III, págs. 11-62.

—, *Dans une ville appelée San Juan* (nouvelles), Paris, Éditions Caribéennes, 1984 (traducción de Jean Marey).

Márquez, Rosa Luisa, *Brincos y saltos. El juego como disciplina teatral*, San Juan, Puerto Rico, Ediciones Cuicaloca, Colegio Universitario de Cayey, 1992.

— (ed.), *Osvaldo Dragún: Historias para ser contadas*, San Juan, Ediciones Callejón, 2002.

Martorell, Antonio, *La piel de la memoria* (ilustrado), San Juan, Puerto Rico, Ediciones Envergadura, 1992.

Meléndez, Priscilla, “El espejo en las tablas: hacia una poética de la teatralidad en *Farsa del amor comprado* de Luis Rafael Sánchez” (capítulo IV) en *La dramaturgia hispanoamericana contemporánea: teatralidad y autoconciencia*, Madrid, Editorial Pliegos, 1990.

Morfi, Angelina, *Historia crítica de un siglo de teatro puertorriqueño*, San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1980.

- , “El teatro de Luis Rafael Sánchez”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol VII, núm. 1, otoño 1982, págs. 189-204.
- Navarra, Gilda *et al.*, *Polimnia: Taller de Histriones (1971-1985)*, Barcelona, Romargraf / Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1993.
- Nouhaud, Dorita, *Luis Rafael Sánchez. Dramaturge, romancier et essayiste porto-ricain*, Paris, L’Harmattan, 2001 (Série Classiques pour demain).
- Obregón, Osvaldo, “Boal, ‘prophète en son pays? VII Festival International du Théâtre de l’Opprimé”, *Théâtre / Public*, n° 116, Mars-Avril 1994, págs. 63-65.
- , “El taller como instrumento de la pedagogía teatral en medio universitario. Un ejemplo puertorriqueño”, en Concepción Reverte y César Oliva (eds.), *Pedagogía teatral: conceptos y métodos*, Festival Iberoamericano de Cádiz / Universidad de Cádiz, 1996, págs. 233-240.
- Perales, Rosalina, *Teatro hispanoamericano contemporáneo: 1967-1987* (vol. I), Colección Escenología, México D. F., Grupo Editorial Gaceta, 1989.
- , *Teatro hispanoamericano contemporáneo: 1967-1987* (vol II), México D. F., Grupo Editorial Gaceta, 1993.
- , *50 años de teatro puertorriqueño. El Arte de Victoria Espinosa*, San Juan, Puerto Rico, Edición de la autora, 1996.
- Pico, Fernando, *Historia general de Puerto Rico*, San Juan, Ediciones Huracán, 2004.
- Ramos Escobar, José Luis, *Indocumentados... El otro merengue*, San Juan, Editorial Cultural, 1991.
- , *En la otra orilla* (cuentos), San Juan, Puerto Rico, 1992.
- , *El olor del popcorn*, San Juan, Puerto Rico, Editorial Cultural, 1996.
- , *Puertorriqueños?*, San Juan, Puerto Rico, Editorial Cultural, 2001.
- Ramos-Perea, Roberto, *Teatro de luna: “Llanto de luna” y “Obsesión”*, San Juan, Puerto Rico, Ediciones Gallo Galante, 1989.
- , *Teatro: Melodía salvaje*, San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1992 (incluye también *A cuchillo de palo* de Jaime Carrero).
- , *Teatro secreto*, San Juan, Puerto Rico, Ediciones Gallo Galante, 1993 (incluye ocho obras, con un estudio preliminar de Grace Dávila-López).
- Sánchez, Luis Rafael, *La hiel nuestra de cada día*, San Juan, Puerto Rico, Editorial Cultural, 1976.
- , *La pasión según Antígona Pérez*, Puerto Rico, Río Piedras, Editorial Cultural, 1980.
- , *Quíntuples*, Hanover, New Hampshire (USA), Ediciones del Norte, 1985.
- , *La passion selon Antigone Pérez*, in *Théâtre latino-américain contemporain*, antología de Osvaldo Obregón, Paris, Actes Sud-Papiers / Éditions Unesco, 1998, págs. 445-502, traduction de André Camp.
- , *La guaracha del Macho Camacho*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2001 (edición de Arcadio Díaz Quiñones, Colección Letras Hispánicas).

Seda, Laurietz (ed.), *La nueva dramaturgia puertorriqueña*, San Juan, Puerto Rico, Librería Editorial Ateneo, 2003, Serie de Teatro núm. 5 (incluye: *Besos de fuego* de Roberto Ramos-Perea; *Rejum-reja-mujer-rejum* de Teresa Marichal; *Tabla de naufragos* de José Luis Ramos Escobar; y *Luz celeste* de Carlos Canales).

— (ed.), “A special issue with eight articles on Caribbean theatre”, *Latin American Theatre Review*, 37/2, Spring 2004 (incluye ocho artículos, de los cuales dos sobre teatro puertorriqueño: “Dreaming the Nation: René Marqués’s *Los soles truncos*” de Margarita Vargas y “De locos y cocos: identidades híbridas en el teatro de Carlos Canales” de William García).

— (ed.), *Teatro de la Frontera (antología)*, San Juan, Puerto Rico, Librería Editorial Ateneo, 2003 (incluye cinco obras mexicanas y cinco puertorriqueñas, entre estas últimas: *Malasangre* de Roberto Ramos-Perea; *Indocumentados* de José Luis Ramos Escobar; *Boni and Kin* de Carlos Canales; *El adiestramiento* de Teresa Marichal; y *El olor de los machos y las hembras* de Abniel Marat).

Vargas, Arístides, *Nuestra Señora de las Nubes / Donde el viento hace buñuelos / El deseo más canalla*, Madrid, Casa de América, 2001 (Serie Teatro Latinoamericano Actual).

notas

¹ Hay también un teatro contemporáneo en algunas lenguas indígenas: guaraní, náhuatl, quechua, mapuche, entre otras, pero este interesante dominio no es de nuestra competencia.

² Fecha en que comienza a regir la nueva constitución, como consecuencia del referéndum de 3 de marzo de 1952, bajo la Gobernación de Luis Muñoz Marín, líder del Partido Popular.

³ Las referencias bibliográficas completas de los títulos mencionados figuran al final en la bibliografía.

⁴ Ésta y otras traducciones posteriores son nuestras.

⁵ La versión francesa de esta obra figura en nuestra antología *Le théâtre latino-américain contemporain* (ver bibliografía).

⁶ Ver en la bibliografía su libro *El teatro puertorriqueño reimaginado*.

⁷ El coquí es una pequeña ranita verde que prolifera en la Isla, verdadera mascota de Puerto Rico.

