



El teatro nacional puertorriqueño

JOSÉ LUIS RAMOS ESCOBAR⁵³

RESUMEN

Este ensayo plantea el desarrollo y consolidación del teatro nacional puertorriqueño a partir del Certamen del 38 del Ateneo Puertorriqueño. El término nacional se analiza como la apropiación de las formas y técnicas modernas del teatro moderno de acuerdo con una visión de mundo que emana del contexto cultural del país. Se analizan las obras más significativas de la modernidad teatral puertorriqueña, con énfasis en la dramaturgia de René Marqués, Francisco Arriví y Manuel Méndez Ballester y su presencia en los festivales de teatro del Instituto de Cultura Puertorriqueña. Concluye con las obras de Luis Rafael Sánchez y Myrna Casas con evolución experimental de dicho teatro.

PALABRAS CLAVES

Nacional, colonial, certamen, experimental, Marqués, Méndez Ballester.

ABSTRACT

This essay deals with the concept of national theater applied to Puerto Rican theater. Using as a point of departure the 1938 contest sponsored by Ateneo Puertorriqueño, the essay explores the defining characteristics of modern theater in Puerto Rico. It includes an analysis of the most significant plays by playwrights such as René Marqués, Francisco Arriví and Manuel Méndez Ballester. The experimental plays by Luis Rafael Sánchez and Myrna Casas are viewed as an evolution of this kind of theater.

KEY WORDS

Nacional, colonial, contest, experimental, Marqués, Méndez Ballester.

53 Dramaturgo, novelista, cuentista y ensayista. Se inició con los grupos de teatro popular de los setenta. En 1985 gana el Premio René Marqués con su obra *Mascarada*, estrenada en 1988. Su obra *Indocumentados* (1989) adquiere resonancia internacional al ser representada en Nueva York, Islas Canarias y Pamplona, pero es con *El olor del popcorn* (1993) que Ramos Escobar logra proyectarse de manera definitiva en los escenarios internacionales. En 1993 ganó el I Premio de Teatro Iberoamericano en La Rábida, España con su obra *Gení y el Zepelín*. *El salvador del puerto* es reconocido en 1995 con el Premio a la Creación Diego Sánchez de Badajoz en Extremadura, España. En 1999 obtiene el Premio a la Dramaturgia Nacional con su obra *¡Puertorriqueños!* Ha publicado nueve libros, siete de ellos de teatro. Contacto: jlramosesobar@prtc.net.



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

La década del treinta se caracterizó por una defensa de la nacionalidad puertorriqueña, acosada por el sistema colonial imperante. Valga recordar que es el momento de mayor efervescencia del movimiento nacionalista dirigido por Pedro Albizu Campos. En concomitancia con el hervidero político del país, el teatro puertorriqueño se definirá en virtud de lo que Emilio S. Belaval denominó como el carácter nacional. En el ensayo de 1939, "Lo que podría ser un teatro puertorriqueño," Belaval afirmó: "Algún día de estos tendremos que unirnos para crear un teatro puertorriqueño, un gran teatro nuestro, donde todo nos pertenezca: el tema, el actor, los motivos decorativos, las líneas, la estética. Existe en cada pueblo una insobornable teatralidad que tiene que ser recreada por sus propios artistas".⁵⁴ (Belaval 1948: 9).

Esa incitación produjo una búsqueda de temas y situaciones pertinentes a la idiosincrasia del pueblo puertorriqueño, lo que desembocó en una corriente

⁵⁴ Obviamente, el concepto de cultura nacional y su derivado, teatro nacional, deben matizarse en virtud de la perspectiva sociológica que establece las diversas manifestaciones de una cultura en términos de las clases sociales y la preponderancia de aquella que detenta el poder. Sin pretender imputar un carácter monolítico a la cultura e identidad puertorriqueñas, debemos recordar que Puerto Rico nunca ha logrado plena soberanía, lo que implica que ninguna clase ha llegado a ser hegemónica. Lo que manifiesta el proceso histórico del país es la utilización como intermediarios de diversos segmentos de la incipiente burguesía por parte de las metrópolis que han regido nuestro destino. Es dentro de tal función de clase intermediaria que los sectores propietarios del país han logrado imponer algún rasgo de su visión de mundo como elemento constitutivo de la cultura nacional. Pero el carácter tentativo de su relativo poder ha hecho necesario que se adopten como generales rasgos de las tendencias, interpretaciones y manifestaciones de conducta de otras clases y grupos sociales. El mosaico que resulta de ese entrejuego es lo que se denomina cultura e identidad nacional, con sus consecuentes conflictos y paradojas.



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

Hacia la cumbre del teatro nacional

En la década del 1940 se inician en la dramaturgia los dos autores más significativos del teatro nacional puertorriqueño: Francisco Arriví (1915) y René Marqués (1919-1978). Con ellos culminará la corriente que comenzó en 1938 y que dejará establecidos los parámetros nacionales del teatro puertorriqueño. Al mismo tiempo, Arriví y Marqués inician un proceso de experimentación que aun no ha concluido y que ha permitido la incorporación a la literatura dramática del país de las técnicas, estructuras y modelos teatrales más avanzados de la segunda mitad del siglo XX, transformándolos de acuerdo con la visión de mundo de cada autor y con las exigencias del tema planteado. En la dramaturgia de Arriví y Marqués, el realismo agota sus posibilidades y nuevas tendencias vanguardistas irrumpen en la escena, en un choque dialéctico que posteriormente producirá las obras más trascendentales del teatro puertorriqueño.

Francisco Arriví comenzó a escribir teatro a los veinticinco años, cuando era maestro de Arte Dramático en la Escuela Superior de Ponce, para 1940. Durante esa década escribió y representó las siguientes obras: *Club de solteros* (1940), *El diablo se humaniza* (1940), *Alumbramiento* (1945), *Escultor de la sombra* (1947), *María Soledad* (1947) y *Sirena* (1947.) El problema que enfrentamos con estas



piezas es que en la mayoría de los casos, la versión original de éstas permaneció inédita y sólo contamos con las reelaboraciones que el autor realizó posteriormente y que estrenara y publicara en las siguientes décadas. Esto nos impide situar obras tales como *Alumbramiento*, *El diablo se humaniza* y la versión en un acto de *Club de solteros* en el sistema textual de estas dos décadas. *Club de solteros* tenía un acto en 1940 y tres en su versión de 1953, cuando fue llevada a escena y publicada. *María Soledad* tiene varias versiones y títulos: *Cuatro sombras frente al cemí* (1946), *Una sombra menos* (1953), y la publicada en 1962 como *María Soledad*, título que ya había utilizado en su versión de 1947. *Sirena* fue ampliada a dos actos para su escenificación en 1959 y publicación en 1960. Este proceso de revisión constante responde, por un lado, a la insatisfacción del autor en busca de la perfección, y por el otro, al tránsito intergenérico de la poesía al drama. Arriví es un escritor que ha combinado la creación dramática con la poética. Sus obras del 1940 responden a lo que él denominó como “teatro mental”, inscribiendo las mismas dentro de la tendencia de dramas de escritorio. Estas obras precisan de una lectura imaginativa en la que el receptor cree las imágenes visuales que el autor propone mediante sus imágenes verbales.

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



dio en la isla. Por eso, Roberto ve en su esposa “una nueva raza para pintarse y cantarse,” y la quiere “tan profundamente como a la isla.” (Arriví 1990: 1). La reelaboración que Arriví hace de esta obra en 1959, añadiéndole complejidad a los personajes y complicaciones a la trama, convertirá a *Sirena* en una de las obras fundamentales del teatro nacional puertorriqueño. Este último texto es el que se incluye en esta antología. *María Soledad* pertenece a la corriente de evocación poética del teatro de Arriví. La protagonista, cuyo nombre da título a la obra, es un ser etéreo que vive en una dimensión poética de la existencia, más allá de la normalidad cotidiana. Su lenguaje responde a esa irrealidad poética:

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

La evasión de la realidad de este personaje aleja esta obra de la representación mimética. Arriví ha querido recrear en ambiente local la leyenda de la princesa encantada, aunque le provee un trasfondo al encantamiento al situar en la extraña y casi incestuosa relación de María con su padre como causa del mismo. María es un ser atemporal que es amada por su esposo José Luis (el dragón), quien, sin embargo, jamás la ha poseído. Un poeta visitante, Ricardo (el príncipe salvador), representa la contemplación mística de la belleza irreal de la protagonista. El final es contrario a la leyenda: José Luis mata irreflexivamente a Ricardo al descubrirlo en éxtasis contemplativo de la desnudez pura de María, y luego se suicida pues se sabe incapaz de ser el lirio luminoso que espera su alucinada esposa.

María Soledad posee una estructuración dramática más sólida que las obras anteriores de Arriví gracias a los conflictos entre María y su hermana Sandra, y la oposición de parejas entre María-Ricardo, quienes encarnan el amor idealizado, y Sandra-José Luis, que vivieron el amor pasional. La aspiración de José Luis queda truncada por su incapacidad para acceder al reino de la poesía en el que se halla extraviada su esposa. El primo de María, Ernesto, provee otro elemento conflictivo por su devoción hacia María y su aversión por Sandra y José Luis. No obstante, esta obra no logra trascender como drama porque el escritor to-



davía se encuentra a mitad de camino entre el poeta y el dramaturgo. La poesía no sólo condiciona el diálogo sino que configura el desarrollo de la trama y se apodera de la caracterización, difuminando a los personajes y truncando así sus posibilidades dramáticas. Como logros de la obra, encontramos el uso de la música como “leit-motif” de la acción y la relación simbiótica entre escenografía, iluminación y la acción, lo que demuestra el aprovechamiento que realiza Arriví de su trabajo como director teatral. *María Soledad* apunta hacia la madurez creativa de Arriví en las décadas de 1950 al 60.

Por último, irrumpe en escena el dramaturgo René Marqués (1919-1979), quien ha de convertirse en el máximo exponente del teatro nacional puertorriqueño, Durante la década del 1940 al 50 escribe *El hombre y sus sueños* (1946), *Palm Sunday* (escrita en inglés en 1949 como parte de una beca de la Fundación Rockefeller) y *El sol y los Macdonalds* (1947.) Aunque se ha señalado la existencia de varios libretos inéditos previos a *El hombre y sus sueños*, no existe evidencia de que fueran representados y la reticencia del autor en publicarlos evidencia su carácter de obras primerizas, como muestra el caso de *Nuestra noche*, al cual Marqués catalogó como un “esbozo para un drama que no deberá representarse.”⁵⁵ (González 1979: 60).

El hombre y sus sueños es un drama en un acto que se desarrolla en cualquier lugar y en un presente atemporal. La supresión de la especificidad espacial y temporal apuntan hacia el tema central de esta obra: la inmortalidad del ser humano. Dentro del marco de este tema filosófico, Marqués hace abstracción de los personajes, quienes se definen en virtud de su relación con el hombre que agoniza: los Amigos, el Hijo, la Mujer... La trama no progresa a base de acciones sino mediante el choque de ideas y de actitudes de los personajes que se acercan al moribundo con respecto a éste y a su inmortalidad. Aunque Marqués no establece división por escenas, existen varias secuencias de significación en la obra. La primera es la disquisición casi existencialista entre el Amigo Filósofo, el Amigo Poeta y el Amigo Político frente al hombre. Estos tres entes, que podrían verse como proyecciones de las diversas posibilidades de vida del

⁵⁵ Nilda González hace una lista de estos libretos que el albacea de Marqués, José Manuel Lacomba, tiene archivados en la Fundación René Marqués.



Hombre, plantean su particular perspectiva sobre temas como la gloria y la inmortalidad. La segunda secuencia la constituyen la Mujer y el Hijo, amantes que debaten la importancia del Hombre para cada uno de ellos y su responsabilidad para con su muerte. La entrada de la Enfermera refuerza la significación de esta unidad en términos de las relaciones amorosas y familiares del Hombre y el antagonismo entre el Hombre y el Hijo. La tercera secuencia se centra en el rechazo de la religión como posibilidad de trascendencia del Hombre. El ritual de la extremaunción cede ante la tentación carnal que representa la Enfermera para el Sacerdote. Finalmente, la secuencia de la muerte se escenifica mediante la disputa por el alma del Hombre entre la Sombra Roja, símbolo de las pasiones, la Sombra Negra, símbolo de la salvación eterna vía la fe, y la Sombra Azul, que representa la posibilidad de trascendencia por la obra creada. Al final, triunfa ésta última, mientras el Hijo y la Enfermera siguen apegados a lo corpóreo y la Mujer solloza desengañada, pues ha quedado irremisiblemente libre y sola.

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

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



Esta obra ha sido criticada por presentar una visión estereotipada del Sur estadounidense, por la utilización de un diálogo en español peninsular para representar el idelecto de los MacDonald, y por recargar excesivamente la trama con escenas relativas a la decadencia vital y espiritual de esta familia.⁵⁶ (Pilditch 1976: 70-71). No obstante, *El sol y los MacDonald* es un interesante experimento teatral que aporta a la dramaturgia puertorriqueña innovaciones en la estructuración dramática y en los recursos técnicos. Veamos algunos de éstos.

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

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

René Marqués se propuso colocar la dramaturgia nacional al mismo nivel de desarrollo de la mundial. Para ello estudió a fondo la literatura dramática y participó en diversos talleres y seminarios de dramaturgia. Tanto en *El hombre* y

⁵⁶ El argumento lingüístico es debatible dado que resulta evidente que Marqués intentó lograr una equivalencia lingüística en español para la expresión sureña del inglés.



sus sueños como en *El sol y los MacDonal*d experimentó con las nuevas corrientes e innovaciones en estructuración dramática y en escenificación, con el pleno convencimiento de que toda obra creativa tiene como contexto el universo de obras que le anteceden. Cumplida esa primera etapa. Marqués se lanzará en las décadas del 1950 y 60 a proyectar la dramaturgia de entronque nacional en el ámbito mundial, nutriéndose de los temas y situaciones del país y vertiéndolos en formas dramáticas que retasen los convencionalismos teatrales. De esa manera resolverá el conflicto de Nacionalismo vs. Universalismo y culminará el proceso de desarrollo del teatro nacional puertorriqueño.

La institucionalización del teatro nacional

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

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

En esta década de 1950, René Marqués y Francisco Arriví escriben y representan sus obras de mayor repercusión y trascendencia. En 1953 Marqués estrena *La carreta*, considerada por muchos críticos como la obra seminal del teatro puertorriqueño. Esta obra representa en sus tres actos simétricamente cons-



truidos las tres etapas del vía crucis puertorriqueño, el campo, el arrabal y la metrópolis, y culmina con el sueño dorado de la comunidad boricua residente en Estados Unidos: el regreso a la isla como forma de rescatar sus raíces. Escrita en la vertiente fonética del español campesino de Puerto Rico, esta obra logró desde su primera representación una total inmersión emocional de los espectadores, empatía que se ha mantenido inalterada a través de los años y que le confiere a *La carreta* un sitio privilegiado en el teatro puertorriqueño.

La carreta, además, inicia la representación en Estados Unidos de obras del teatro nacional puertorriqueño al estrenar en Nueva York en 1953. Este primer montaje fue en español. En 1967 se remontó en versión bilingüe, hecho que responde a la transformación de la comunidad puertorriqueña en Estados Unidos y que establece una nueva dimensión en el teatro puertorriqueño al propiciar una dramaturgia puertorriqueña escrita en inglés. Esta vertiente del teatro puertorriqueño excede los propósitos de este trabajo y amerita un estudio separado y una antología que recoja esa rica creación dramática (Ramos Escobar 1992: 85-93).

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

Los soles truncos es una elaboración dramática basada en el cuento "Purificación en la calle del Cristo." Esta obra es un modelo de concisión que desarrolla el tema de la decadencia de la antigua clase señorial bajo el régimen español, reducida ahora a una miseria apabullante. Marqués trabaja con los recuerdos, las pesadillas, los miedos y las traiciones de las tres hermanas Burkhart: Emilia, Hortensia e Inés. El diálogo es un prodigio poético que le confiere a la obra un ambiente de profunda evocación del pasado de gloria, y de dolorosa frustración ante el paso avasallador del tiempo. Aunque algunos críticos conciben la obra como una clara representación del alma puertorriqueña llevada a la disolución por el colonialismo estadounidense, interpretación que parte de la respuesta emotiva que tuvo el público durante el estreno, lo cierto es que Marqués en-



fatiza que las tres hermanas pertenecen a la antigua clase hacendada que no logró adaptarse al nuevo modelo económico impuesto por los estadounidenses basado en el sistema de la plantación, el monocultivo y el acaparamiento de tierras. No es el ser puertorriqueño el que se inmola en esta obra, sino una clase desplazada del poder que vive en profunda añoranza por el pasado perdido y que al presente está relegada al olvido por los “bárbaros del norte.”

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

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

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

Francisco Arriví se destaca tanto por su creación dramática como por su labor como promotor del teatro puertorriqueño. En 1958 ayudó a crear la Oficina de Fomento Teatral en el Instituto de Cultura, y como director de la misma, estableció el Festival de Teatro Puertorriqueño, el Festival de Teatro Internacional (1966)



e indirectamente el Festival de Teatro de Vanguardia (1967.) Como creador, Arriví escribe y estrena en la década de 1950 *Bolero y plena*, una suite compuesta por las obras *El murciélago* (1956) y *Medusas en la bahía* (1956), *Vejigantes* (1958) y la versión revisada de *Sirena* (1959.) Posteriormente, Arriví publicó estas obras bajo el título de *Máscara Puertorriqueña* (1971.) Estas obras exploran la herencia africana como un sustrato esencial de la identidad nacional en contraposición al prejuicio racial que permeaba la sociedad puertorriqueña del momento.

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

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

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

De los nuevos dramaturgos se destaca, entre otros, Gerald Paul Marín (1922) con *En el principio la noche era serena* (1960), *Retablo* y *Guiñol de Juan Canelo* (1967) y *Al final de la calle* (1962), aunque ésta última no formó parte del Festival. Marín es dramaturgo de fina escritura que capta mediante un lenguaje de gran vuelo poético tanto temas y situaciones existenciales como intensos conflictos



sociales. *Al final de la calle*, para el que suscribe una de las cumbres del teatro puertorriqueño, presenta en tres actos acciones simultáneas que ocurrieron en 1950 en el momento del ataque nacionalista a Fortaleza. Con una depurada técnica teatral, Marín trabaja conflictos individuales y sentimentales yuxtapuestos al hecho histórico del ataque suicida de un comando nacionalista en contra del recién electo primer gobernador puertorriqueño. Posteriormente, Gerald Paul Marín escribió *Cuentos, cuentos y más cuentos* (1979) para un taller del Departamento de Drama.

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

Junto a Myrna Casas, Luis Rafael Sánchez (1936) constituye el principal renovador de la dramaturgia nacional. Ya en 1958 había experimentado con el simbolismo lírico en *La espera*, obra de preocupaciones metafísicas que inauguró el Teatro Experimental del Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico. En 1959 Sánchez recreó poéticamente el relato folclórico en *Cuento de la cucarachita viudita*. Pero es a partir de *Los ángeles se han fatigado*, *La hiel nuestra de cada día*, ambas incluidas en el Cuarto Festival de Teatro Puertorriqueño bajo el título de *Sol 13, interior*, y *la Farsa del amor comprado* (1960) que Luis Rafael Sánchez inicia su renovación del espacio escénico puertorriqueño al incorporar a sus obras técnicas vanguardistas junto con técnicas rescatadas de la historia del teatro, como las de la *Commedia Dell'Arte*. Esta experimentación culminará en *La pasión según Antígona Pérez* (1968), con la que Sánchez vincula nuestra dramaturgia a la dramaturgia latinoamericana del momento, tanto en forma



como en contenido. En esta nueva versión de la Antígona de Sófocles, el personaje central se inscribe dentro de un contexto latinoamericano, como evidencia su apellido Pérez. La lucha entre el deber de Antígona y la prohibición del estado adquieren una resonancia latinoamericana al encarnar Creón Molina a los dictadores militares de nuestro continente, con énfasis especial en Rafael Leonidas Trujillo y Molina. Para el desarrollo dramático de la obra, Sánchez utiliza técnicas brechtianas, como el personaje narrador que participa de la acción y la comenta, la violación de los convencionalismos escénicos de tiempo y espacio, y el distanciamiento como forma de provocar la reflexión crítica de los espectadores.

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

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



de matar al inexistente Borges, recurriendo a diversos juegos de máscaras y cambios de personalidad. Al final, la visión pesimista se apodera de la escena con un desenlace apocalíptico.

Queda así consolidado el teatro nacional puertorriqueño. El llamado de Belaval de 1938 para desarrollar un teatro nuestro se cumple con el desarrollo de la escritura dramática que hemos señalado. A partir de este momento, la dramaturgia nacional buscará nuevos rumbos, a menudo rompiendo con la tradición del teatro nacional que los festivales de teatro puertorriqueños habían establecido.

Bibliografía

ARRIVÍ, FRANCISCO (1966): *Areyto mayor*. San Juan de Puerto Rico: Instituto de Cultura Puertorriqueña.

ARRIVÍ, FRANCISCO (1967): *Conciencia puertorriqueña del teatro contemporáneo: 1937-1956*. San Juan de Puerto Rico: Instituto de Cultura Puertorriqueña.

ARRIVÍ, FRANCISCO (1990): *Teatro mental*. San Juan de Puerto Rico: La Entraña.

ARRIVÍ, FRANCISCO (s/f): *Una sombra menos*. Libreto provisto por el autor.

BELAVAL, EMILIO (1948): "Lo que podría ser un teatro puertorriqueño", en *Areyto*. San Juan de Puerto Rico: Biblioteca de Autores Puertorriqueños.

BRASCHI, WILFREDO (1970): *Apuntes sobre teatro puertorriqueño*. San Juan de Puerto Rico: Coquí.

GIRÓN, SOCORRO (1985): *El teatro popular en Puerto Rico*. San Juan de Puerto Rico.

GONZÁLEZ, JOSÉ EMILIO (1963): *La literatura dramática puertorriqueña de 1930 a 1970*. Río Piedras: Yunque.

GONZÁLEZ, NILDA (1979): *Bibliografía de teatro puertorriqueño*. Río Piedras: Editorial Universidad de Puerto Rico.

MORFI, ANGELINA (1980): *Historia crítica de un siglo de teatro puertorriqueño*. San Juan de Puerto Rico: Instituto de Cultura Puertorriqueña.

PASARELL, EMILIO J. (1951): *Orígenes y desarrollo de la afición teatral en Puerto Rico*. San Juan de Puerto Rico: Editorial Universidad de Puerto Rico.

PERALES, ROSALINA (1993): *Teatro Hispanoamericano contemporáneo II*. México: Escenología.

PILDITCH, CHARLES (1976): *Rene Marqués, a Study of his Fiction*. New York: Plus Ultra Educational Publishers.



QUILES FERRER, EDGAR (1990): *Teatro puertorriqueño en acción 1982-1989*. San Juan de Puerto Rico: Ateneo Puertorriqueño.

RAMOS ESCOBAR, JOSÉ LUIS (1992): "El teatro puertorriqueño en Estados Unidos: ¿teatro nacional o teatro de minoría?" en *Gestos*, noviembre: 85-93.

RAMOS-PEREA, ROBERTO (1989): *Perspectiva de la nueva dramaturgia puertorriqueña*. San Juan de Puerto Rico: Cuadernos del Ateneo Puertorriqueño.

RIVERA DE ÁLVAREZ, JOSEFINA (1970): *Diccionario de literatura puertorriqueña I, II*. San Juan de Puerto Rico: Instituto de Cultura Puertorriqueña.

RIVERA DE ÁLVAREZ, JOSEFINA (1983): *Literatura puertorriqueña: su proceso en el tiempo*. Madrid: Partenón.

SÁEZ, ANTONIA (1972): *El teatro en Puerto Rico: notas para su historia*. Río Piedras: Universitaria.