

Nueva dramaturgia puertorriqueña

Roberto Ramos-Perea

Cuando con fuerza brotan en México y Venezuela las voces de una nueva dramaturgia que reclama posición y valorización en las letras latinoamericanas, Puerto Rico, afirmándose en su gloriosa tradición teatral, levanta también su voz vibrante y sólida con una Nueva Dramaturgia respaldada por el trabajo de casi 20 nuevos autores isleños. Inútiles serán las defensas que puedan hacerse en nuestra patria sobre este nuevo movimiento generacional, pues desgraciadamente, nuestro teatro boricua vive a la sombra de los mejores días de los Festivales del Instituto de Cultura Puertorriqueña y de los autores que en ellos lograron fama y destaque. No negaré que existe un abismo generacional. Ni voy a engañarlos diciéndoles que los escritores de teatro de hace 20 años, en franca camaradería con la Nueva Dramaturgia forman un teatro nacional firme y esperanzador. Inútil es negarlo, beneficioso aceptarlo si con ello la Nueva Dramaturgia Puertorriqueña logra romper por el mismo medio la charlatana e irresponsable sentencia sobre la "crisis de dramaturgos"; crisis que el asimilismo intentó insuflarnos con todas sus fuerzas y con ella justificar las atrocidades que el gobierno anexionista ha cometido con nuestra cultura nacional en los últimos años. Pero ésta es otra historia . . . la historia que nos ocupa hoy es mucho más alentadora, mucho más feliz, y me siento contento de ser el señalado para traer esta buena noticia.

Es una historia que comienza en el Teatro del Ateneo Puertorriqueño, hasta el momento única casa de la Nueva Dramaturgia Puertorriqueña; con el trabajo de un grupo de teatro popular llamado El Tajo del Alacrán, bajo la dirección de la dramaturga Lydia Milagros González en el año de 1968. Los trabajos de este grupo fueron grito de rebeldía que encendió la llama de teatro popular y que se propagó en grupos como Anamú, Moriviví, Colectivo Nacional de Teatro, Teatro de Guerrilla de la U.P.R. y otros que con su "dramaturgia colectiva" desnudaron nuevos temas, fueron implacablemente específicos al hablar de males sociales, y genuinamente atrevidos al definir, desde ese momento en adelante, lo que debería ser un teatro puertorriqueño.

Este tipo de teatro, que constituyó una avanzada con su lapidaria propaganda socialista, con su ruptura total con el teatro convencional que

albergaba el Teatro Tapia, no dejó muchos textos recuperables. Los grupos comenzaron a disolverse cuando el movimiento estudiantil universitario reclamó sus grandes victorias y cuando finalizó la insensata guerra de Viet Nam cerca del año 1975. La evolución del trabajo de esos años está preparándose. Los pocos textos recuperables, muchos de ellos en el archivo de la revista *Intermedio* de Puerto Rico, serán material de estudio para este período, al que llamaremos Primer Ciclo de la Nueva Dramaturgia y que enmarcaremos entre los años 1968 a 1975. Una distribución de dos ciclos de la Nueva Dramaturgia Puertorriqueña nos resulta cómoda para su ubicación, pero es obvio que el desarrollo de un movimiento no tiene una fecha particular de nacimiento o muerte si no es dentro del contexto de los eventos sociales en que se manifiestan.

Este primer ciclo, con sus altas y sus bajas, fue tierra fértil para que muchos autores nos legaran trabajos que hoy son puntales en esta nueva manifestación. Nuevos Dramaturgos como Walter Rodríguez, Jaime Ruiz Escobar, Antonio Ramírez Córdova, Pedro Santaliz, Edgar Quiles, José Luis Ramos Escobar, Lylel González, Antonio Rosario Quiles, entre muchos otros, dejaron consignados en sus obras el latir de una época agitada, de un Puerto Rico enfermo de muerte por el flagrante ataque contra su identidad. Sus temas dejaron asombrado a un público poco acostumbrado a la denuncia directa. El realismo fotográfico usado para representar casos específicos conocidos para la masa popular, levantó una nueva expectativa, una nueva esperanza sobre la utilidad del teatro como arma, utilidad que había sido descartada desde principios de siglo con la paulatina extinción del teatro obrero. Este primer ciclo fue una intempestuosa resurrección. Muchos de estos autores aún continúan con sus trabajos, esporádicos algunos, frecuentes otros. Definieron entre otras cosas que el espacio no era primordial en la fiesta teatral; que el lenguaje debía ser uno sencillo; que la estructura dramática debía ser ágil, sin recovecos ni largas escenas que aburguesaran los textos. Nos dijo también que la identidad ya no era la tierra ni la montaña y le pasó el batón a un nuevo ciclo para que definiera nuevas cosas sobre este controvertible punto.

Un período de transición se dio cerca del año 1976 a 1978. Muchos de los autores renunciaron a un trabajo popular o colectivo y se fueron solos a escribir, luego reunieron la gente y escenificaron como pudieron sus obras. Los Festivales del Instituto albergaron algunas de estas manifestaciones de autores tales como Luis Torres Nadal, Samuel Molina, Jacobo Morales, Pablo Pizarro, entre otros. Este período se caracterizó por una vuelta a viejos esquemas y juegos sombríos, variaciones de un teatro del absurdo, en aquella época en proceso de desaparición. Estos trabajos, al amparo de la Oficina de Teatro del ICP y por la tenacidad de sus autores lograron establecer un decidido interés por la búsqueda de nuevas formas para la expresión dramática. Algunos de ellos fueron publicados.

El Segundo Ciclo de la Nueva Dramaturgia Puertorriqueña (1978-1986), actualmente en manifestación, recoge los frutos de la semilla sembrada 18 años atrás, pero no se limita simplemente a comer la fruta a ojo cerrado. Nace también y se desarrolla con un nuevo gobierno que propulsaba a todas luces la descarada anexión de nuestra Isla como estado de la federación nor-

teamericana. Más o menos en 1978, el teatro popular se consideraba desaparecido para la oficialidad, a excepción de dos grupos que mantuvieron viva la modalidad y que dieron origen a varios otros: El Teatro Pobre de América, de Pedrito Santaliz, y un nuevo grupo formado en la Barriada Tokio de San Juan, El Gran Quince, liderado por la dramaturgia de Zora Moreno y más tarde por la de Ramón "Moncho" Conde. Otros dramaturgos comenzaron a presentar sus textos para finales de los setenta: Flora Pérez Garay escribió *El gran pinche*; Angel Amaro presentó *El Gólgota de hierro*; Zora Moreno estrenó *Coqui Coriundo vira el mundo*, Roberto Ramos-Perea estrenó *Fetora*.

En 1981, un acontecimiento sociopolítico, provocado por el gobierno anexionista, funcionó como agente catalítico para el surgimiento de más manifestaciones nuevas, a la par de las que esporádicamente se venían sucediendo: la huelga universitaria en contra del aumento en el costo de la matrícula. Entre macanas de la policía, mitines, marchas y asambleas estudiantiles, cuatro estudiantes del Departamento de Drama de la UPR en Río Piedras, junto a la profesora Victoria Espinosa, se dieron a la tarea de crear El Primer Encuentro de Dramaturgia Universitaria. Allí se presentaron dos obras: *Nocturno en el sexo de los unicornios*, una visual atrayente alegoría de Abniel Morales, y *Revolución en el Infierno* de Roberto Ramos-Perea, un drama histórico basado en la Masacre de Ponce de 1937. A la par, en la bandera de la guerrillada, Teresa Marichal escribió y presentó varios trabajos relacionados al evento en cuestión.

Ya para 1982 y 1983 surgían en todo San Juan nuevas obras, nuevas creaciones de autores dramáticos, muchos desconocidos entre sí. En el año 1983, luego de varios años de silencio, el Ateneo Puertorriqueño convoca a un certamen de dramaturgia. El Premio, denominado Premio René Marqués, recayó en la obra *Revolución en el purgatorio o Módulo 104* de Roberto Ramos-Perea, una recreación de los eventos y masacres que se sucedieron dos años atrás en las cárceles del país. Ese mismo año Teresa Marichal publica en la revista *Reintegro* la pieza *Divertimiento liviano*, y Pedrito Santaliz, Moncho Conde y Zora Moreno continuaban sus trabajos de teatro popular manteniendo viva la expectación comenzada. Otra cantidad de obras subieron a escena, mal criticadas algunas, otras celebradas, pero nos dimos cuenta entonces de que algo había tras esa pequeña explosión de nuevo teatro.

En 1984 se funda la Sociedad Nacional de Autores Dramáticos (SONAD), con el propósito de unir los esfuerzos de los dramaturgos puertorriqueños, de lograr soluciones a los problemas comunes y de finalmente conocernos para saber si éramos tan afines como por un momento pensamos. El ICP convoca a un Seminario de Dramaturgia donde los invitados, a excepción de tres o cuatro, no poseían ninguna experiencia en este arte. Se trata incluso de provocar la impresión de que la Nueva Dramaturgia era mala, porque era mal reseñada y con eso justificar la ausencia de Nueva Dramaturgia en los Festivales. Roberto Ramos-Perea logra colarse entre la confusión arrojada por la oficialidad y pudo dar una ponencia donde se presentaba una panorámica visión de los últimos carce años de teatro y dramaturgia. Los argumentos de la ponencia provocan resentimientos, nuevas pugnas; los personalismos afloraron; se acrecentó la lucha por una valorización y luego un cisma en la

Sociedad Nacional de Autores Dramáticos. Todos estos intentos no minaron la necesidad de seguir la búsqueda de la valorización.

Más obras, más autores, como Carlos Canales, quien estrena su pieza *Corrupción*; Teresa Marichal estrena *El exterminador*; Getsy Córdova monta *Cuentas viejas*; Roberto Ramos-Perea trae *Crimen y castigo*; Abniel Morales lleva a escena *Dios en el Playgirl de noviembre*; Zora Moreno escenifica *El mito de Beatriz*; Moncho Conde estrena *El cable*; Pedro Santaliz estrena *Medea Camuñas*; Angel Amaro lleva a escena *Ermelinda*; Roberto Ortiz estrena *A Línea*. Una nueva presión pública, encabezada por Teresa Marichal, Abniel Morales y Roberto Ramos-Perea, reviviendo el principio de SONAD y ampliando su visión unitaria, exige al Instituto de Cultura la creación de un Festival de Nuevos Dramaturgos, lo que se logra finalmente a principios de este año.

Los Festivales del Ateneo siguieron premiando a los nuevos autores. En 1984 *Cueva de ladrones*, *Revolución en el Paraíso* de Roberto Ramos-Perea, logra el Premio René Marqués y junto a él, menciones honoríficas a autores como Jaime Ruiz Escobar y Gilberto Batiz Chamorro. Incluso el Ateneo Puertorriqueño prepara una muestra con tres dramaturgos nuevos y una reconstrucción histórica. Las obras *María del Rosario* de Carlos Canales, *Dime que yo te diré* de Zora Moreno y *Cueva de ladrones* de Roberto Ramos-Perea, se unen a un histórico montaje de las piezas de teatro obrero de la líder sindical Luisa Capetillo conformando así el Festival XVII de Teatro del Ateneo Puertorriqueño celebrado en 1984.

Teresa Marichal presenta *Paseo al atardecer* y *Dranky*; Roberto Ramos-Perea estrena *Camándula*; Mirelsa Modesti con *El bosque encantado*; Pedro Santaliz nos trae *La olla*; Juan González con *La Pepa está en la Ashford* y Luis Rafael Sánchez, luego de una larga pausa teatral, estrena *Quintuples*. En 1985 el Premio René Marqués se comparte entre Carlos Canales por su obra *La casa de los inmortales* y *Mascarada* de José Luis Ramos Escobar, con menciones para Teresa Marichal y Aleyda Morales. Y para finalizar este rápido panorama, se crea la primera revista de Teatro Puertorriqueño en 130 años de historia teatral, la Revista *Intermedio* de Puerto Rico, dirigida a la defensa y valorización de la Nueva Dramaturgia Puertorriqueña y al teatro nacional en general.

II

¿Qué es y qué caracteriza, finalmente, a la Nueva Dramaturgia Puertorriqueña?

En 1984, en medio de la ebullición de una Nueva Dramaturgia, publico en el periódico *El Reportero*, un manifiesto titulado "La Nueva Dramaturgia nacional: el nuevo teatro que se escribe." En él invoqué afinidades que eran deseables puntualizar en ese momento dado. Sentí que era necesario otra dramaturgia que trajera una visión fresca de la realidad. Apoyé mi principio en la necesidad del dramaturgo nuevo de convertirse en fiscal y cuestionador de los procesos socio-políticos a los que se enfrentaba y con los cuales convivía. Señalé entonces, lo que me pareció más significativo, el hecho de que el dramaturgo no podía criarse en un mundo ajeno a él. Y que si ahora se escribía con cierta afición al realismo o a la crudeza, era precisamente

porque el dramaturgo no era un mero observador sino un partícipe, cómplice, de ella. Ya habíamos sido testigos de una transformación previa que canalizó una visión "realista" a través del teatro puertorriqueño "clásico" y también a través de la explosión ecléctica y propagandística de los primeros años de la Nueva Dramaturgia. Algo más era necesario sin que se descartaran ambos principios. Aún así esa visión de la "realidad" puertorriqueña nos parecía insustancial, específica a medias.

En diferentes conversaciones, los más interesados en el fenómeno concluimos que no era necesario un realismo seco o fotográfico, no era deseable "transferir" simplemente los hechos para lograr una concientización y sí, por ende, "traducirlos" para de esa manera abordar un cuestionamiento directo y sobre todo de una potencial amplitud. En efecto, una traducción, ¿pero a qué idioma? Era un problema obvio de libertad. Sobre todo, ¿cuál sería ese nuevo idioma al que pensé traducir el desempleo, la corrupción gubernamental, la tragedia de tener nuestro país alfombrado de misiles, la descomposición de nuestro sistema penal, la desaparición de nuestros valores morales y tradiciones, la propaganda diaria, la represión policial, la droga, el estupro, el asesinato, un idioma que pudiera traducir todos estos hechos contundentes en algo comprensible e imperecedero, en algo que no pudiéramos pagar a corto plazo? Yo encontré un idioma en el cuestionamiento; encontré en la pregunta la afirmación.

Al enfrentarme a los procesos socio-políticos, al querer desentrañar las causas que motivan las decisiones, que a su vez se convierten en hechos concretos que nos afectan. Al llegar a la raíz misma de una elección, y allí, en la cima, yo con el personaje o yo-personaje, allí arriba preguntarme con violencia, "¿por qué?," al llegar a la mismísima médula que motiva la toma de una decisión, frente a frente a las alternativas que yo mismo había trenzado, al escoger; estaba abriendo de par en par el corazón de un pueblo. Cualquiera que fuera mi respuesta a cualquiera de mis preguntas, ya era una afirmación de mi ser puertorriqueño. Y preguntarme cosas difíciles. ¿Por qué ser cobarde en un momento tan diáfano, tan merecedor de una limpia y pausada reflexión? Preguntarme por ejemplo, ¿por qué en nuestro país se asesina a un hombre por decir lo que piensa?, ¿por qué a nuestro gobierno se le cae la moral en pedazos?, ¿por qué el fanatismo?, ¿por qué la división?, ¿por qué ese olvido del ser que fuimos?, ¿por qué la transculturación?, ¿por qué el salvaje y brutal imperialismo yanqui?, ¿por qué el hueco e inhumano dogmatismo de izquierda?, ¿por qué todavía, después de 88 años de dominación estadounidense, por qué aún no somos libres? Sí, esta Nueva Dramaturgia tiene mucho trabajo que realizar todavía.

Y ya no puede contestarse esas preguntas con una prometedora vuelta al campo o a la tierra, porque la tierra ya no nos pertenece. No podemos volver porque su fruto ha sido robado, timado, revendido, hipotecado y vuelto a hipotecar. Ha sido ingenuamente cambiado por cuentas de colores, en este año, más brillante aunque igual de huecas. La pasada generación de dramaturgos, deprimidos y cansados de la prometedora frasecita "Pan-Tierra-Libertad," se abocaron a un realismo poético pesimista y, ¿por qué no decirlo?, suicida. Con la muerte de sus protagonistas mataban también, inmisericordemente, todo el potencial de lucha de un pueblo por su afirma-

ción. Nadie puede afirmarse en un morir en vano.

Pero hoy, cuando 20 autores de una Nueva Dramaturgia Puertorriqueña claman a viva voz ser oídos, no es la tierra a la que llaman. Llaman entonces al ser que somos ahora mismo, con defectos, virtudes, con fuertes influencias de variadas raíces que ya son parte de nuestra conducta; al que no ve otra cosa que el Cable TV; al que no sale de la discoteca; al que se peina en boutiques “de París” y viste de Bloomingdale’s; al que no le gusta que le hablen de Fidel Castro, o de la Palestina encerrada en Sabra y Chatilla; al que nunca supo que era eso de los “desaparecidos en Latinoamérica”; a aquél que piensa que la deuda externa se puede pagar a tarjetazos; también al puertorriqueño que no consigue el “chivito” que lo saque del 23.3% de desempleo; a la mujer chantajeada y seducida sobre su propio escritorio de oficina; al guerrillero clandestino que desconfía del poder concientizador de su granada y su metralla y también al que confiado lanza o dispara; al puertorriqueño que todavía cree que existe un callejón de oro cubierto de basura en alguna parte de Harlem o de Bronx; al que todavía tiene prejuicios contra el negro, contra la mujer, contra el pobre, contra el analfabeto; al puertorriqueño que delata, que explota, corrompe y asesina a su hermano de suelo; al que incluso es hospitalario, buena gente y hasta pendejo; al fanático, al irracional, al entregado en cuerpo, alma y bolsillo a la fe religiosa; al que se agarra con uñas y dientes a los héroes de la historia porque no puede hacerse así mismo el propio héroe de la suya; al puertorriqueño que con un “ay bendito” resuelve de un golpe todo el dilema y la miseria humana; ese puertorriqueño inmediato, ese puertorriqueño en emergencia, ése es el que invoca la Nueva Dramaturgia. Ya no buscamos la identidad; estuvo con nosotros siempre. Ya sabemos lo que somos. Nuestra afirmación de identidad está precisamente en la confrontación del puertorriqueño ante los males sociales que lo amenazan y por consiguiente, en la defensa de los valores que le sobreviven. Eso en suma, lleva a la dramaturgia puertorriqueña actual a manifestarse como diferente y, obviamente, como nueva.

III

Justo es hacer ahora, como última parte de esta exposición, ciertas aclaraciones. Tengo que admitir, como propulsor y defensor de esta Nueva Dramaturgia Puertorriqueña, que no todo el teatro escrito en Puerto Rico en los períodos citados es Nueva Dramaturgia; y tampoco sus autores dramáticos son necesariamente nuevos, ni buenos dramaturgos. Este delicado aspecto ha sido ampliamente discutido en tertulias y reuniones de los autores dramáticos actuales. Hemos concluido que, entre las aproximadamente 600 obras escritas y estrenadas por puertorriqueños en los últimos 16 años, existe una genuina preocupación por decir algo através del teatro, aunque algunas veces, intentándolo, no se logre decir nada.

De estos dieciséis años de nuevos autores, sólo un puñado de casi 20 inquebrantables y tenaces quijotes han logrado levantarse por entre la mediocridad que nos estruja el teatro comercial y sobreponerse además al vengativo malinchismo de los faranduleros reseñistas de la prensa escrita. Demás no está añadir que en nuestra patria, cuando hablamos de nuevos dramaturgos, algunos eruditos comienzan a elucubrar sobre qué nuevo juego

dramático dirán ahora lo mismo que se ha dicho siempre. Este empastelado pensamiento, completamente al revés, nos obliga a repetir que la novedad de nuestra dramaturgia no está en el Juego inconsistente y pseudo-experimental de la estructura dramática, ni en una alocada trasposición de elementos aristotélicos de la intriga o de fábulas enrevesadas repletas de *flashbacks* o planos en contrapunto (nada de eso deja de ser interesante siempre que se haga efectivamente); queremos repetir que la novedad de nuestra dramaturgia está sencillamente amparada en una nueva forma de proyectar un contenido. Hasta donde sé, todos los autores que componen este nuevo movimiento jamás subordinarían un buen contenido, un buen cuestionamiento, a una dramaturgia recetada y predeterminada por brumosos y conflictivos esquemas estructurales. Hacer una defensa de este puñado de veinte autores de la Nueva Dramaturgia excede los límites de esta tertulia. Consignaré brevemente aquí, para beneficio de la seria crítica, las innovaciones de ocho de sus más importantes piezas de ocho autores que corresponden al Segundo Ciclo de esta Nueva Dramaturgia. Ocho autores para apuntalar cuatro importantes encuadres estéticos; cuatro estilos, si así quiere llamarse (aunque personalmente detesto la limitante palabrita). Obvio también es señalar que estos cuatro encuadres no son los únicos.

CUESTIONAMIENTO DE VALORES

Para empezar, señalaremos la comedia que cuestiona valores de clase, que cuestiona actitudes, vicios y desmanes de la alta burguesía, así como del proletariado. En este renglón, la comedia de Flora Pérez Garay, *El gran pinche* (1979) y la obra *Ermelinda* (1983) de Angel Amaro, se afirman como sus más fuertes exponentes. *El gran pinche*, cuyo ambiente es el de un salón de belleza de hoy, pavonea una vasta gama de personajes profundos que encarnan las ansias del puertorriqueño estancado, del que quiere salir de donde está. El salón de belleza, micromundo que encierra ilusiones y desengaños, se rompe ante la llegada de un inesperado visitante, un reo fugado de la cárcel, y expresa, de manera clara y sincera, el cuestionamiento vital hacia los falsos valores dominados por la excesiva atención a la apariencia y la superficial belleza del ser. En un desarrollo lógico y concatenado de los eventos, Pérez Garay tensa su obra y la va desatando, como se desata la suave risa conciliadora que nos provoca la identificación con nuestros propios males.

Ermelinda, de Angel Amaro, logra mediante una compacta estructura un delicado estudio de dos seres, atrapados en la miseria que produce el desempleo, y cómo el ocio, estimulante de la imaginación, busca nuevas y claras formas de conseguir un derrotero. *Ermelinda*, víctima de la ilusión creada por las telenovelas, se "divierte" y se recrea hasta encontrarse nuevamente con la realidad cruda y desesperante del desempleo que azota a la Isla. Ambas obras levantan un fuerte cuestionamiento de los valores superfusos en los que se afirman las ansias de una nueva y mejor subsistencia.

TEATRO POPULAR Y CUESTIONAMIENTO SOCIAL

Importantes obras en este encuadre lo son *Coqui Coriundo vira el mundo* (1983), de Zora Moreno, y *Salí del caserío* (1982), de Ramón "Moncho"

Conde. La obra de Zora Moreno, entronizada en una técnica popular donde combina música y baile, desarrolla, con gran acierto histórico, los trágicos sucesos ocurridos tras el desahucio de Adolfin Villanueva. En la obra (y en la realidad también) Adolfin peregrina por oficinas y depachos en busca del reconocimiento de su derecho a vivir en una tierra que supuestamente no le pertenece. Su marido, pescador, y sus hijos, escolares, sólo tienen un pequeño espacio donde manifestar su orgullo por su tierra. Los alguaciles y la policía llegan a cumplir el desalojo. Su esposo es abaleado y, en medio de la sangre y de la muerte, Adolfin grita, “¿Esto es la democracia?”; pero la contestación no alcanza sus oídos, ya pegados a la tierra, luego de que un tiro de escopeta le desbaratará el pecho.

Ramón “Moncho” Conde escribe *Salí del caserío*. Conocedor de este variado y variante mundo, Conde nos expone las miserias y dolores de los que conviven, a veces en condiciones infrahumanas, en los residenciales públicos de nuestra capital. Pasan ante nosotros la represión policíaca, la ingenuidad del residente y su impotencia demostrada en fiero grito aislado. Nos presenta al agente encubierto como amplio provocador y la droga, como ágil exterminador de principios comunitarios. La mera presentación de un mundo destrozado, el silencio de las personas ante la pregunta de “¿por qué pasan estas cosas?” se alza ante la predecible denuncia propagandística.

CUESTIONAMIENTO POLÍTICO

Dos obras importantes, a mi parecer, alcanzan en este renglón, el máximo cuestionamiento político deseable que a su vez, sin retórica barata o falso y vacío panfleto, afirma el deseo de independencia y liberación de sus autores: *Corrupción* (1984), de Carlos Canales, y *Camándula* (1985), de Roberto Ramos-Perea. La obra de Canales surge luego del bombardeo noticioso motivado por los robos y desfalcos de las arcas municipales a manos de los alcaldes y funcionarios encargados de su custodia. Canales da como obvias, ya de entrada en la obra, muchas cosas que no nos parecen tal; en eso radica parte del asombro que nos produjo ver su representación. Ante nosotros desfila un personaje ecuánime, pausado, que poco a poco se va convirtiendo en un ladrón salvaje, en un implacable asesino, en un chantajista descarado y nos sorprende aún más que los personajes que rodean, esposa, amigos y policía, superan su nivel de corrupción culminado en el fraude total y la venganza. El alcalde del pueblo, en constante evaluación de sus actos, logra convencernos, por un breve momento, de que él no es culpable de nada y que ha sido víctima de los chantajes sentimentales de su mujer y de los sobornos de la policía. Corresponde al público hacerse la obvia pregunta.

Camándula, de Roberto Ramos-Perea, se desarrolla en tiempo de elecciones gubernamentales. Un grupo de estudiantes izquierdistas se reúne después de catorce años para evaluar la trayectoria política del país. Las visiones han cambiado; los métodos de lucha ya no parecen ser los mismos que motivaron las grandes revoluciones estudiantiles de principios de los 70. Amparados en el recuerdo de un amigo muerto en la lucha, cada uno va develando los rechazos, los miedos, los efectos del tiempo respecto a un sombrío futuro político: un golpe de estado y un asesinato político. Van desfilando en escena diferentes visiones de la lucha, el irracional dogmático

que finalmente se revela como cobarde; la mujer, esposa del héroe muerto, ahora confusa y contradictoria no logra ajustarse al aluvión de recuerdos; la estudiante joven que aún cree en las armas y en la guerra; y el independentista, no militante, que cuestiona los motivos de todo y finalmente la emprende contra el falso patriotismo irracional. "Los héroes no existen," exclama Mario, clamando con ello una nueva actitud ante la lucha por la liberación.

EXAMEN DE CONCIENCIA Y TEATRALIDAD

Teresa Marichal escribe *Paseo al atardecer* (1984) y Abniel Morales nos trae *Dios en el Playgirl de noviembre* (1983). *Paseo al atardecer*, en un acto muy sintético y desbordante de lirismo, confronta las visiones de mundo de una escritora y de una madre. Los mundos de ambas mujeres se enfrentan, se hunden la presencia-recuerdo de un hijo que oscila entre la creación literaria y la realidad. El rol de la mujer en un mundo mecanizado sale a relucir ante la liberalidad de una y la continencia de la otra. Ambos mundos se van despedazando a preguntas sobre el "quién eres, qué haces y por qué haces lo que haces" hasta que al final, ambas actitudes son confrontadas a un hecho cierto, el hijo ha muerto. El cochecito que pasea la madre abnegada carga un cadáver presumiblemente degollado. La ficción deseada y la realidad vivida proponen en esta obra muchas opciones al alma.

En *Dios en el Playgirl de noviembre* desfilan cinco personajes que, a manera de monólogos, taladran sus propias vidas en actos de rebeldía, aceptación y desesperanza. Ante nosotros cada uno va exorcizando su culpa: el sacerdote nicaragüense que trabaja para la revolución, el viejo constructor de arlequines, un travestí. Todos, de una forma u otra, están enfrentados así mismos, a la crecía impuesta de un dios cruel, y de un destino que lo es aún más. Cada situación impone su cuestionamiento que finalmente el público juzga.

Ambas obras en este renglón, se caracterizan por una imaginativa teatralidad, contrario a los autores mencionados anteriormente; Marichal y Morales han preferido los recursos expresionistas, técnicas de comedia del arte, movimientos y gestos muy teatrales, para que su contenido, según manifiestan, adquiera la verdadera dimensión del teatro. Los otros autores han preferido, por otro lado, la lógica de eventos consecuentes y el apego al "realismo." Esta diferencia no desmerece ni unos ni otros, sino que se enriquece con nuevos y variados géneros de expresión que nunca son subordinados a la nueva forma de estructurar el contenido dramático.

Otros renglones podrían citarse; se hará otro día. Personalmente estimo que la obra de Getsy Córdova, la Aleyda Morales, la de Pedro Santaliz y otros, debe ser también estudiada detenidamente. Por ahora creo haber dejado claros los pertinentes señalamientos que valorizan y acreditan una nueva dramaturgia en Puerto Rico.

Augusto Boal señalaba, "El teatro es arte y es arma"; yo lo prefiero porque es arma, porque es pistola con cache de nácar y bala de plata, porque es camino, porque es pregunta. Y América Latina necesita preguntas para despertar. Las opciones son muchas. El movimiento está en plena manifesta-

ción y seguirá así por muchos años más, esperamos. Por lo pronto, siento la necesidad de compartir esta noticia con los hermanos países latinoamericanos, que de seguro también proclaman la llegada de una Nueva Dramaturgia, de una nueva expresión teatral. Me permito recomendar, a los que esto escuchen, que la reunión de los representantes de las nuevas expresiones dramáticas de América Latina no debe tardar. Tenemos mucho de qué hablar y discutir y sobre todo mucho que descubrir sobre este continente latinoamericano que cada día nos ofrece nuevas y maravillosas alternativas, con las que la Nueva Dramaturgia se nutre, vive y se alienta.¹

Río Piedras

Nota

1. Ponencia dictada en Southeast Conference on Language and Literature, Rollins College (Florida), febrero de 1986.