

## LA PUESTA EN ESCENA DEL NUEVO MILENIO EN PUERTO RICO

---

José Félix Gómez Aponte

La puesta en escena puertorriqueña es relativamente joven, apenas cincuenta años de vida desde sus primeras concepciones formales. Pretender proyectar sus posibles vertientes y características futuras puede parecer impreciso por lo inmediato de los eventos teatrales del reciente milenio. Además, las tendencias artísticas no necesariamente se ajustan a un patrón de causa y efecto. Sin embargo, el estudio minucioso de la producción teatral en Puerto Rico a partir de 1950 permite apuntar diferentes aspectos.

La figura del director de escena y su trabajo —como tarea especializada que se inicia en 1940— se afina en la década de los cincuenta. Se destaca por una formación y entrenamiento en instituciones académicas universitarias, entre las que prevalece la de óptica estadounidense. Hay cuatro instituciones que, además de haber fomentado la producción teatral, proveyeron las circunstancias para que floreciera la puesta en escena histórica y de estilo de textos de la literatura internacional, y la puesta en escena criolla, en torno a textos puertorriqueños.

Otra característica de esta década fue el uso de espacios escénicos frontales (de proscenio), junto a una constante de bastante arraigo en el ámbito del teatro académico: el escenario móvil o rodante. La puesta en escena de los cincuenta —la histórica y de estilo— empleó todos los elementos del espectáculo con un propósito común y global. El público estuvo constituido por personas escolarizadas, en su mayoría, estudiantes universitarios y seguidores y practicantes de las bellas artes. Este tipo de puesta se siguió practicando durante las subsiguientes décadas del siglo xx.

Los años sesenta presentan otras variantes. Surge una nueva óptica escénica: la ideológica, que rompió con los signos y con la concepción escénica de los elementos del espectáculo que había prevalecido hasta entonces en el país. El surgimiento de grupos políticamente comprometidos marcó este tipo de puesta en escena. El espacio escénico tuvo dos nuevas alternativas: la calle y el café-teatro; los textos se constituyeron con nuevos moldes, formas y metas. Los participan-

tes, en especial el público, eran otros: el sector obrero marginado, y los elementos en la puesta quedaron supeditados al contenido, o sea, al cambio social. También, y a la par con esta nueva corriente, surge la puesta en escena épica, que dentro de la sala de teatro tradicional rompe con la ilusión teatral y aboga por el cambio social. Además, en este ámbito teatral tradicional, surge una nueva manera de interpretar (de actuar): el trabajo de profundidad emocional.

Los años setenta revelan, además de las tendencias que provienen de las décadas anteriores, dos nuevas concepciones de la escena. Primeramente, se destaca la puesta en escena pantomímica, con gran influencia de la danza, que depositó toda la fuerza de la comunicación en el gesto y en el movimiento. En la escena se estilizaron y redujeron los elementos para cederle el espacio al actor en movimiento. El público seguidor de este tipo de puesta —presentada en salas de teatro tradicionales y frontales— estaba constituido, en su inmensa mayoría, por seguidores de la danza, además de por un público muy refinado que valoró la abstracción escénica.

A la par, se desarrolla otro tipo de puesta con unas características diametralmente distintas: la cómico-satírica de *ensemble*. Esta puesta en escena se centra en el grupo de actores, en el equipo de intérpretes, en un texto cómico-satírico y en la sencillez escénica. El actor y sus posibilidades interpretativas son el foco de la dirección, que utiliza un mínimo de elementos escénicos para su consecución. Aunque también se usa un espacio frontal tradicional, la constitución del público seguidor de esta puesta es nueva: jóvenes y clase media, media-baja trabajadora. Los textos de esta tendencia, en principio, se escribieron para una producción inmediata, por lo que carecen del rigor y de la complejidad estructural de la dramaturgia tradicional. La década de los setenta marcó además la internacionalización de grupos y espectáculos puertorriqueños, la permanencia en cartel de espectáculos por periodos extensos, y el incremento y afluencia continuos del público a las salas de teatro.

Las tendencias en la escena durante los años ochenta estaban altamente influenciadas por la aparición de nuevos espacios escénicos públicos y privados, en especial, por las salas de teatro polivalentes. La aparición conllevó cambios significativos en la concepción y uso de los elementos espectaculares: en la dirección escénica, la escenografía, las luces y la interpretación. En el ámbito de la escena profesional, la producción teatral dio un salto cualitativo al ponerse en escena piezas que lograron permanecer en cartel por largas temporadas. La presencia de salas de teatro administradas por agrupaciones independientes favoreció y reafirmó la consecuente afluencia del público al teatro y, junto a algunas gestiones gubernamentales (leyes), sentó las bases de la denominada industria teatral nacional de los noventa.

El estilo predominante en la puesta en escena profesional siguió siendo la de estilo e histórica, con la presencia de la dirección de *ensemble* por los colectivos con salas propias. En el ámbito académico, la presencia de grupos e individuos extranjeros emblemáticos de nuevas formas escénicas marcó el arribo de las tendencias hacia una puesta en escena «de los sentidos y las emociones». Además, el entrenamiento de los teatreros locales en otros centros internacionales sentó las bases para el surgimiento de las «dramaturgias de la imagen». Entre los factores que dieron cohesión a estas nuevas formas se encuentran el entrenamiento de los hacedores, el desarrollo de textos abiertos con un alto margen para la improvisación y el uso de espacios escénicos alternativos. También en la academia, la puesta en escena de danza-teatro adquirió prominencia. Ésta, vinculada directamente con la puesta en escena pantomímica de los años

setenta, centró su impacto en el gesto y el movimiento, desplazando a un segundo plano el texto escrito: la palabra.

Los noventa marcaron la desaparición de los colectivos de teatro. En cambio, la presencia del empresario de teatro con móviles eminentemente económicos como fin ulterior de su gestión proliferó y determinó el predominio de la puesta en escena comercial en la nación. Las piezas representadas eran, en su mayoría, comedias de enredos y de infidelidades amorosas. Esta puesta se caracterizó por la minimización de los recursos escénicos, para reducir los costos de producción, y por la participación de «estrellas» de la pantalla chica (TV) para llenar las salas de teatro.

En contraposición al dominio del teatro comercial, continuó el movimiento subyacente de las nuevas dramaturgias, movimiento de varios exponentes con estéticas disímiles, de poca difusión y con puestas en escena para públicos muy limitados. Estas propuestas, sus lenguajes escénicos y formas, penetraron la escena nacional de manera casi imperceptible y poco renovadora.

Puede decirse que la puesta en escena en Puerto Rico surgió en la década de los cincuenta con la definición de la figura del director de escena. En las décadas de los sesenta, setenta, ochenta y noventa evolucionó en sus elementos y metas, pero mantuvo una de las formas de concebir la escena constante y con pocas variantes: la puesta en escena histórica y de estilo.

Con el marco referencial de las décadas anteriores —y con algunas variantes— se ha formulado la proyección de la puesta en escena del teatro puertorriqueño del 2000. Esta proyección se ha trazado, además, a partir del análisis de varios factores influyentes y determinantes. Entre estos elementos destacan la situación económica y política del estado, las instituciones promotoras de actividades teatrales, las instituciones educativas de formación teórica, técnica y práctica teatral, los espacios escénicos prevalecientes, los grupos, empresarios y sus puestas en escena, los portavoces de nuevas formas y sus nuevas propuestas escénicas, la presencia de las corrientes escénicas vanguardistas en las puestas en escena institucionales, y los tipos de puesta en escena prevalecientes en el inicio del siglo. Estos factores esclarecerán el panorama existente en la escena nacional del siglo XXI, para sopesarlo frente a las tendencias al cierre del pasado y proyectar unas líneas dominantes hacia el futuro inmediato.

La situación del Estado Libre Asociado a principios del siglo XXI sigue siendo desalentadora. La administración del Partido Popular Democrático, que ha gobernado durante los dos primeros términos del siglo, no ha podido sacar a la nación de la crisis económica, política y social en la que se ha visto inmersa. Entre las razones aducidas para el descalabro del Estado se destacan la incapacidad de los legisladores de los partidos de la mayoría para pactar y afrontar la crisis con una actitud que se distancie del ventajismo político-partidista y la desidia de éstos para ajustar el presupuesto anual del Estado y rebajar los gastos innecesarios de las distintas agencias sin que ello perjudique la base del Estado, el pueblo. Otro factor medular en la crisis ha sido el desplome de la economía de Estados Unidos, lo cual ha arrastrado consigo la economía local, y la crisis política, social y económica que ha desatado la guerra de Irak. El hecho se ha agravado por la mala administración de los fondos públicos y la corrupción gubernamental.

Las artes y la cultura no han sido una prioridad para ninguno de los partidos políticos que han gobernado el Estado puertorriqueño a través de la historia. Por ello, la gestión cultural actual se ha mantenido al margen de los proyectos y financiamientos significativos del gobierno de turno.

Algunas acciones gubernamentales particulares han sido pertinentes para la producción teatral local, pero sin consecuencias mayores. El gobierno de Pedro Roselló (1996-2000) aprobó una legislación en 1996 en la que se obligó a los empresarios de teatro del país a poseer un permiso emitido por la Oficina de Servicios al Promotor de Espectáculos (OSEP), para ejercer el oficio. La ley se conoce como Ley del Promotor de Espectáculos (Ley Núm. 182 de 3 de septiembre de 1996). Para obtener el permiso, los empresarios se han visto obligados a pagar una cuota anual, además de tener que demostrar estar libres de deudas con varias agencias del Gobierno: Departamento de Hacienda, Departamento de la Familia, entre otros. La medida, que buscaba regular la práctica de la producción de espectáculos en el país, fue recibida por los empresarios de teatro como un escollo más en la difícil tarea de producir teatro y un requisito más en los procesos burocráticos gubernamentales. En septiembre de 2005, como parte de la gestión del gobernador Anibal Acevedo Vilá (2004-2008), se aprobó la Ley Núm. 113, conocida como Ley del Colegio de Promotores del Espectáculo de Puerto Rico. La misma, como indica el título, obliga a los empresarios a colegiarse. El proceso, entre otros requisitos, exige el pago de una cuota anual de mil dólares. Además, Acevedo Vilá creó un comité para delinear una política cultural para el Estado, la cual sería implantada por el Instituto de Cultura Puertorriqueña. La tarea, que encontró grandes dificultades por ser considerada como dirigismo cultural, aún no ha sido implantada ni reglamentada. También ese mismo año, la entonces ministra de Educación, Gloria Baquero, inició gestiones para depurar el proceso de selección de las producciones de teatro independientes auspiciadas por su ministerio. El proyecto pretendía confirmar el carácter educativo y la pertinencia curricular de las producciones que el Departamento de Educación compraba para sus estudiantes. La medida fue recibida como una amenaza a la frágil industria del espectáculo puertorriqueña.

Por otra parte, los incentivos gubernamentales para la producción teatral parecen menguados ante la inflación económica que ha vivido el país. El costo de la producción teatral se ha disparado ante el aumento del precio del arrendamiento de las salas de teatro, de los materiales de construcción y de todo tipo de servicio profesional: mercadeo, promoción, actuación, carpintería, pintura, sastrería y costura, entre otros. La situación se ha agravado ante la incapacidad del gobierno para valorar la gestión cultural como una necesidad básica de la sociedad, como la educación y la salud. Mientras tanto, la proliferación de empresarios —a partir de los años noventa— cambió el panorama teatral escénico nacional. Hasta entonces éste había respondido a los cánones «artísticos» promulgados por las organizaciones de fomento teatral. Ahora, en cambio, predomina la visión del teatro como industria lucrativa. Dicha transformación multiplicó las gestiones individuales en la escena nacional profesional con textos dramáticos y puestas en escena de pocos y dudosos méritos.

La realidad de las artes teatrales en la nación puertorriqueña en el siglo XXI no ha superado aún muchas de las necesidades básicas que la apremian: fondos suficientes para el fomento y patrocinio de actividades teatrales, certámenes, festivales, intercambios teatrales internacionales, conferencias y congresos, la publicación de una revista de teatro, talleres de capacitación y renovación técnica, la rehabilitación de los espacios escénicos existentes y construcción y desarrollo de otros nuevos y variados, el establecimiento de centros dramáticos para la investigación y experimentación con nuevas técnicas y propuestas escénico-dramáticas, y la difusión nacional e internacional de la labor de los creadores nacionales.

Dentro de este panorama poco alentador, la gestión seria y comprometida de fomento y formación teatral ha continuado, principalmente, a merced de las mismas instituciones —gubernamentales y privadas— que durante los años cincuenta fueron responsables de impulsar e implantar proyectos para el desarrollo y concreción de un teatro nacional. Salvo una, el Programa de Teatro Escolar del Departamento de Educación, las restantes, el Instituto de Cultura Puertorriqueña (ICP), el Ateneo Puertorriqueño y la Universidad de Puerto Rico (UPR), han mantenido su función programática de fomentar las artes teatrales del país.

Las labores de estas instituciones, primordialmente de las gubernamentales, no han sido lo suficientemente eficaces para afrontar la crisis, ni para esbozar un plan real acorde con las circunstancias reinantes. Conjuntamente con las limitaciones económicas y la falta de una filosofía cultural, otras situaciones han contribuido a los pocos aciertos en sus labores de fomento, lo cual produjo un desencanto entre los teatristas con las gestiones institucionales. De una parte, las agencias han sido poco propensas al cambio y a la renovación por lo que han prevalecido las mismas estructuras organizativas, procesos operativos, actividades e iguales metas institucionales. Tampoco se han atemperado a la realidad teatral del nuevo siglo ni a las innovaciones escénicas, por lo que han predominado las mismas estéticas de antaño. La repetición de los proyectos e impulsos para el fomento teatral —que otrora resultaron gestas de gran valía para el desarrollo del teatro nacional— han sido vistas como inadecuadas y poco novedosas.

Esta situación ha sido denunciada por el investigador Fiet, quien declaró a mediados de los años noventa que «las instituciones culturales principales del país —la UPR, el ICP y el Ateneo— siguen proponiendo vocabularios anticuados y/o inadecuados a los cambios que han afectado al teatro contemporáneo.» (Fiet, 1995: 26)

Margarita Espada, directora y fundadora del Grupo Teatro Yerbabruja, escribió lo que se ha considerado un manifiesto de la «dramaturgia de los sentidos y las emociones»<sup>1</sup>. En éste, también abogaba por espacio para las nuevas dramaturgias:

Para el bienestar del teatro puertorriqueño tiene que existir una apertura y estímulo a estas propuestas escénicas. Este apoyo debe comenzar desde las instituciones oficiales culturales, quienes muchas veces marginan económicamente estas propuestas artísticas, la prensa oficial, que sólo publica lo que ellos entienden como cultura, y por supuesto un público dispuesto a compartir una experiencia humana más allá del entretenimiento. (Espada, 2004: 150)

Espada (2002) anteriormente recalcó las diferencias entre las dramaturgias tradicionales y las nuevas dramaturgias y abogó por la apertura a las nuevas formas de concebirlas. Espada, como portavoz de los nuevos actores/autores, argumenta:

Pero hay otra dramaturgia escénica que experimenta directamente con los códigos del lenguaje escénico buscando liberarse de la opresión literaria. Una dramaturgia de los sentidos y las emociones escrita por un actor-autor o actriz-autora. Este teatro rescata el trabajo del actor, ya que exige que éste o ésta se convierta en el autor/poeta de sus imágenes. En este tipo de escritura el trabajo del actor ya no se limita al de intérprete de un texto literario, sino que tiene que transformarse en el creador de su partitura escénica. Un teatro que exige un actor entrenado a todos los niveles, donde ésta o éste se revela ante las convenciones teatrales y códigos viejos. (Espada, 2002: 35)

Los reclamos de espacio, reconocimiento y fomento —por parte de los creadores de las nuevas dramaturgias a las instituciones que administran la cultura y las de la docencia teatral— coinciden con otras fuera del ámbito nacional. En la introducción a la primera edición de 1992 de *Dramaturgias de la imagen*, José A. Sánchez denunciaba la marginación (desvalorización) de que han sido objeto las nuevas dramaturgias, actitud «discriminatoria» que ha respondido a una «fijación cultural de ciertas formas del teatro burgués de mediados del XIX que se resisten a dejar escapar de sí el concepto mismo de teatro». Según el investigador esta fijación ha perpetuado que «lo escénico sigue siendo compartimentado como teatro, danza, mimo, acción, concierto, instalación... y el teatro abordado desde el privilegio de la literatura dramática.» Observa que la crítica literaria no ha sido capaz de «elaborar modelos capaces de comprender las nuevas escrituras escénicas» y que el ejercicio de la dramaturgia tampoco se ha salvado del estancamiento. (Sánchez, 2002: 13)

Al igual que en la escena nacional puertorriqueña, Sánchez indica:

Pese a los esfuerzos de muchos creadores por reivindicar la autonomía de lo escénico, y pese al reconocimiento oficial de dicha autonomía, los hechos divergen mucho de las teorías, y el peso de los *teatro-museos*, la rigidez arquitectónica de los espacios escénicos y la inercia de las instituciones públicas (tanto en el ámbito de la administración de cultura como en el ámbito de la docencia) impiden la asunción de una herencia que una y otra vez debe ser rescatada del olvido. Las nuevas dramaturgias, que durante el siglo XX han dialogado de otro modo tanto con lo literario como con lo escénico, siguen siendo vistas como excepciones superadas o a superar, o meramente asimilables dentro de los marcos convencionales. (2002: 14)

Aunque otros investigadores —Ramos Perea (2003) y Santana Mojica (2000)— consideran que el teatro puertorriqueño tuvo su repunte en la década de los noventa, la poca innovación dramática, escénica y programática que han manifestado las instituciones de fomento teatral contradicen dicha apreciación.

A la cabecera de las entidades de fomento cultural se encuentra el Instituto de Cultura Puertorriqueña y su Oficina de Teatro y Danza. El ICP se ha ocupado, desde 1957, de impulsar el desarrollo del teatro nacional e instrumentar las ayudas económicas a los grupos y empresarios que solicitan participación en los festivales, muestras y certámenes de teatro que ha auspiciado. La entidad, que nunca ha contado con un presupuesto adecuado para fungir como un ministerio de cultura y cuya administración se ha movido al vaivén de los partidos políticos nacionales, no cuenta con una política cultural y ha mostrado ser poco proclive al cambio. El Festival de Teatro Puertorriqueño (1958), actividad cumbre de la oficina, ha tenido como práctica consecuente —con algunas salvedades— la puesta en escena de las obras consideradas como los clásicos del teatro nacional. Las más recientes ediciones del festival no han provisto de espacio suficiente para nuevas propuestas.<sup>2</sup> El Festival de Teatro Internacional (1966), por su parte, ha tenido como práctica —con algunas excepciones— la puesta en escena de obras de éxito taquillero en las capitales teatrales de Nueva York, Londres y Madrid, entre otras. Sin embargo, en su momento, cumplió con la necesidad de darle espacio en los escenarios locales a técnicas y teorías escénicas vanguardistas y a textos de autores emblemáticos de la escena internacional poco conocidos.

Entre los eventos más significativos del ICP en los últimos años se encuentra la apertura de dos espacios escénicos. El primero fue el Corralón de San José, que se inauguró en 2003 en la

Casa de los Dos Zaguanes, ubicada en la calle San José del Viejo San Juan. El Corral se estrenó con la comedia *Los melindres de Belisa* de Lope de Vega, puesta en escena por Dean Zayas, en una producción conjunta del Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico y el ICP. El diseño del vestuario estuvo a cargo de Miguel Vando.

El espacio se creó con la intención de rememorar los corrales de comedias que tuvo la ciudad de San Juan durante el periodo colonial español y para estimular la producción de ese tipo de obras en la capital. El Corral, un lugar íntimo ambientado en la arquitectura colonial española, no ha resultado un espacio escénico cómodo ni para el público ni para la puesta en escena; tampoco ha resultado rentable para la producción teatral. Las reducidas dimensiones del edificio colonial donde se encuentra el teatro ha redundado en una limitación en la capacidad de espectadores que puede albergar (200), lo que ha resultado un factor adverso para su rentabilidad como teatro. El área escénica, constituida por una plataforma relativamente pequeña elevada a un pie de altura del suelo, resulta más bien adecuada para puestas en escena de obras con pocos personajes y poco o ningún elemento escenográfico. Los accesos al escenario son incómodos y las visuales que tiene el público de la escena son pobres e ineficientes. Estos factores, junto a la falta de acondicionadores de aire, han convertido el Corralón de San José en un espacio sin utilidad. Desde su apertura son contadas las presentaciones que se han llevado a cabo en el mismo.

El otro espacio de reciente inauguración fue la sala de teatro Francisco Arriví, en 2004, en las instalaciones del antiguo cine Matienzo, en Santurce. El espacio escénico se inauguró con la puesta en escena de *Club de solteros* de Francisco Arriví. La sala, ubicada en el corazón de la capital y concebida como teatro a la italiana (de proscenio), se ha ajustado con mayor comodidad a las puestas en escena frontales. Aunque ha previsto pocas posibilidades para la experimentación espacial, como teatro tradicional, está bien equipado, tiene buenas visuales y acústica. Está bien provisto de tramoya, luces y sonido. Es cómodo escénicamente, y puede albergar producciones grandes y pequeñas. Además, cuenta con una capacidad adecuada (600 espectadores) que permite a los empresarios un margen adecuado de posibles ingresos en taquilla para cubrir los gastos de producción.

La apertura del Teatro Francisco Arriví ha representado un logro para el ICP. La administración del espacio ha quedado en manos de la institución y se ha convertido en la sede de los festivales y muestras de teatro de ésta, para beneficio de los grupos y empresarios de teatro que participen de dichas actividades. Después de revisar las iniciativas teatrales del ICP, no se han podido anticipar cambios mayores en la gestión teatral dirigidos a la renovación de la escena nacional.

La Universidad de Puerto Rico, en especial el Departamento de Drama del Recinto de Río Piedras, la Oficina del Presidente y el Colegio Universitario de Cayey, han mantenido una actividad favorable al fomento teatral. Otras unidades del mismo sistema universitario, que se han ido sumando como colaboradoras en la gestión teatral, han sido los recintos de Mayagüez, Arecibo, Ponce, Humacao y Utuado.

El respaldo del sistema universitario ha sido creciente y cuantioso cuando se compara con otras instituciones. Por ejemplo, la oferta de cursos y laboratorios dirigidos a formar teatristas se ha integrado al ofrecimiento curricular de varios recintos. Además de Río Piedras, Cayey, Arecibo y Mayagüez ofrecen cursos de formación teatral y ponen en escena, al menos, una pieza al año.

Además, los recintos cuentan con un Festival de Teatro Interuniversitario desde 1983, en el que han concurrido puestas en escena en las que participan sus estudiantes.

En mayo de 2006, la Facultad de Humanidades celebró la Primera Muestra Internacional de Artes Escénicas de la Universidad de Puerto Rico. El evento, que contó con el apoyo del sistema universitario, le permitió a la institución retomar la vanguardia en la presentación de artistas de renombre internacional, como había hecho en la década de los noventa con las dos ediciones del Festelat.

El 16 de septiembre de 2006 se reabrió el Teatro de la Universidad de Puerto Rico, Río Piedras. La sala de teatro, que había permanecido cerrada desde 1998 para su remodelación,<sup>3</sup> reinició su actividad con una pieza sinfónica comisionada para la ocasión a Ernesto Cordero. En esta actividad participaron la Orquesta Sinfónica de Puerto Rico, el Coro de la Universidad de Puerto Rico y otros solistas. La actividad estuvo matizada por manifestaciones y protestas por parte del sector estudiantil, quienes objetaron algunos aspectos de los procedimientos y administración del teatro.<sup>4</sup>

Por otra parte, las oficinas de Actividades Culturales y Recreativas de los diferentes recintos —que en el pasado fueran medulares en la gestión cultural del país y ahora venidas a menos por lo limitado de sus presupuestos— han colaborado en la oferta artística. Han venido desarrollando anualmente una cartelera de espectáculos, entre los que se han contado presentaciones de obras de teatro producidas especialmente para los recintos y otras reposiciones de la cartelera nacional.

A la gestión de las unidades universitarias se ha sumado la de la Oficina del Presidente de la UPR. A partir de los años setenta, la Oficina se ha destacado por su respaldo económico a una serie de actividades relacionadas con las artes teatrales: unas vinculadas al entorno académico y otras, a la comunidad puertorriqueña en general. La Oficina ha auspiciado la participación de individuos y grupos de teatro universitario (Teatro Rodante y Los Teatros Ambulantes de Cayey, entre otros) en muestras y festivales de teatro internacionales. Además, ha respaldado económicamente varias iniciativas: la celebración de festivales internacionales de teatro y congresos, las puestas en escena a cargo de grupos teatrales de renombre internacional y otras a cargo de grupos locales, y ha fomentado el uso de los predios y edificios del Jardín Botánico, sede de la Oficina, como espacios escénicos alternativos. En años recientes, la presidencia nombró un asesor cultural y le asignó un presupuesto sustancial para el fomento de actividades artísticas en sus instalaciones.

Sin embargo, la gestión del sistema de la UPR ha respondido, mayoritariamente, al fomento y formación de teatristas en la tradición escénica de antaño y a la puesta en escena de estilo o histórica. El sistema universitario cuenta con poco espacio para la renovación curricular y escénica, consciente y programada. La situación se ha recrudecido en los últimos años en el Departamento de Drama de Río Piedras.

La iniciativa del Departamento de Drama de la Facultad de Humanidades del Recinto de Río Piedras se destaca, sobre el resto del sistema universitario, por la constancia, la cuantía y la antigüedad. Su labor ha sido constante desde sus inicios en 1941 y su oferta escénica, dentro del ámbito del teatro educativo de los últimos años, ha aportado, consecuentemente, un promedio de dos puestas en escena a cargo de la Facultad y varias puestas en escena por parte de los

estudiantes, por año. Además, junto con la Oficina de Actividades Culturales del Recinto, la oficina de Teatro y Danza del ICP, el Departamento de Educación y la Oficina del Presidente de la Universidad de Puerto Rico, se ha ocupado de fomentar y desarrollar esporádicamente talleres, cursillos, conferencias, congresos y festivales internacionales, que han contado con la visita de colectivos y personalidades del teatro. Pese al cierre del Teatro de la Universidad en 1998, el Departamento de Drama se ha encargado de auscultar y experimentar con otros espacios alternativos como las dos glorietas Santiago Veve y Fabián, la rotonda de la Torre de la Universidad y algunos anfiteatros de otras facultades en los que se han llevado a cabo numerosas puestas en escena a cargo de profesores y estudiantes. Por todo esto, el Departamento de Drama ha sido visto como «la escuela nacional de teatro.»

El Teatro Rodante Universitario cambió su perfil. Durante los años cuarenta, cincuenta y sesenta sirvió para instrumentar un proceso de «culturización» de la zona rural puertorriqueña, llevando puestas en escena rodantes sobre un carromato ambulante por pueblos y barrios de la isla. La pérdida del carromato como escenario rodante (1972) fue un factor determinante en la pérdida de la esencia del concepto: un teatro itinerante/educativo al servicio de las comunidades culturalmente aisladas del país. A partir de los años setenta se asignaron dos vehículos para mover el escenario del Rodante, que estaba constituido por unas plataformas que se armaban como espacio escénico en los lugares que se visitaban, y otro vehículo para mover a los integrantes: actores, director y otros. Los músicos habían desaparecido mucho antes por circunstancias de infraestructura, el Rodante fue perdiendo su función original (alfabetizar y culturizar), siendo reemplazada por otras, válidas, pero distanciadas de la esencia del proyecto inicial: viajes a festivales fuera del país (Chamizal, Almagro); representaciones para la comunidad universitaria en los espacios escénicos tradicionales dentro del Recinto de Río Piedras, el Teatro de la Universidad y el Julia de Burgos, y algunas salidas a centros comunales cercanos en la zona metropolitana. Los campos y pueblos, culturalmente privados, quedaron desprovistos de una alternativa teatral. El Rodante dejó de «rodar». Este cambio conllevó una nueva estética escénica: el dinamismo y la espontaneidad provistos por el escenario al aire libre fueron suplantados por la formalidad de un escenario tradicional; el repertorio de piezas breves eminentemente ágiles y cómicas fue reemplazado por otro de piezas de mayor extensión, seriedad y formalidad; la franca teatralidad fue sustituida por la ilusión teatral. Otros aspectos que también sufrieron ajustes fueron la función interactiva del espectador, el contacto directo con el pueblo-espectador y el desarrollo de la afición teatral en estos sectores marginados.

En el año 2004, a iniciativa de la entonces directora del Departamento de Drama, Idalia Pérez Garay, y los profesores Victoria Espinosa y José (Checo) Cuevas, se logró la asignación de un vehículo nuevo para el Rodante. El diseño, a diferencia del original de Rafael Cruz Emeric y Leopoldo Santiago Lavandero, fue realizado por Cuevas sobre un original de Carlos Marichal.

Victoria Espinosa ha indicado que Marichal, entonces profesor y diseñador del Departamento de Drama, desarrolló el boceto con motivo de una proyectada gira de verano que realizaría el Teatro Rodante a las escuelas de español en las universidades estadounidenses.<sup>5</sup> El nuevo carromato, creación de Cuevas, ha permitido reiniciar los viajes del Rodante a otros pueblos y ciudades de la Isla, concentrándose las representaciones en escuelas públicas, otros recintos universitarios e instituciones de ayuda a sectores marginados de la sociedad puertorriqueña.

La producción escénica del Departamento de Drama de Río Piedras (Rodante y Teatro Universitario) ha mantenido un nivel de eficiencia escénica, reconocida por la crítica nacional e internacional y también, en algunos casos particulares, ha sido señalada como propia de las nuevas tendencias innovadoras de fin del siglo xx. En el ámbito de los estilos prevalecientes en las puestas en escena de la unidad académica ha prevalecido una tendencia dominante: la puesta en escena de estilo o histórica que fuera postulada por los iniciadores del teatro universitario, Santiago Lavandero, Schajowicz, Espinosa y González, entre otros. En tiempos recientes, dicho estilo ha tenido continuidad en los trabajos del profesor Dean Zayas.

A partir de la década de los ochenta ha surgido otra tendencia escénica innovadora, que ha sido sustentada por la doctora Rosa Luisa Márquez a través de un lenguaje escénico propio. No sólo ha roto los parámetros tradicionales de la puesta en escena de estilo o histórica, sino también ha logrado el arraigo entre los estudiantes por su carácter trasgresor y el reconocimiento de los investigadores y críticos de teatro nacionales e internacionales de finales del siglo xx.

Las diferencias escénicas de estos dos profesores de la unidad académica han radicado en la filosofía educativa y el entrenamiento. Por un lado, el profesor Zayas se ha consolidado como propulsor de la concepción del teatro como oficio, como profesión. Su visión empresarial, heredada de los fundadores de la unidad académica y copiada de los modelos norteamericanos, ha respondido, también, al modelo «industrial» prevaleciente en la producción escénica profesional local. El modelo se ha formulado por medio de un entrenamiento formal, sustentado por la oferta curricular en torno a la historia, literatura, teoría y práctica de los periodos y estilos emblemáticos del teatro occidental, y de la puesta en escena de dichos estilos como laboratorio de formación del estudiantado. Sófocles, Eurípides, Cervantes, Tirso, Lope, Gorki, Chéjov y otros dramaturgos de la escena internacional, junto a algunos clásicos puertorriqueños y contemporáneos, frecuentan los escenarios universitarios en Río Piedras. Hasta el presente ese ha sido el modelo oficial de la unidad.

Por otra parte, y en el extremo opuesto, la doctora Márquez ha promulgado un teatro al servicio de la comunidad, formulado a partir de un entrenamiento adaptable de acuerdo con las necesidades y propósitos del ámbito en el que se inserta. Además, sus propuestas son cónsonas con las teorías, técnicas y prácticas político-teatrales de los colectivos de los años setenta en Puerto Rico y de grupos latinoamericanos emblemáticos de fin del siglo xx. Su estilo escénico —en esencia ecléctico— ha acentuado el lenguaje del gesto sobre los otros elementos del espectáculo y ha contado con la colaboración fundamental de la estética del artista gráfico Antonio Martorell, entre otros. Entre los autores escenificados por Márquez se encuentran Osvaldo Dragún, Wole Soyinka y Bertolt Brecht.

Las visiones divergentes entre Zayas y Márquez, aunque al margen del debate oficial, han resultado en la consecuente puesta en escena de piezas variadas y contrastadas, clásicas y contemporáneas, para validar sus posturas. Estas acciones han redundado en beneficio del estudiantado y la comunidad en general. Sin embargo, las diferencias han puesto en evidencia la falta de una filosofía educativa acorde con lo que debería ser un teatro universitario. Una filosofía conciliadora que se ajuste a los nuevos tiempos, valore como positivas ambas posturas, reformule un nuevo currículo que provea espacio para lo tradicional y para las nuevas corrientes teatrales, integre la Facultad, y desarrolle de manera programada y meditada un repertorio de

piezas cuyas puestas en escena abarquen de igual forma los clásicos y las nuevas dramaturgias. Dicha propuesta le permitiría a la unidad académica un mayor alcance e impacto en la escena nacional y en el entorno educativo teatral público y privado nacional. Su implantación respondería a un plan institucional valorado e instrumentado conscientemente y no, como hasta ahora, a las iniciativas individuales de algunos facultativos.

Por su parte, el Ateneo Puertorriqueño, la tercera institución de fomento teatral, ha seguido incentivando los certámenes y festivales de teatro como actividades medulares de su quehacer cultural. La gestión teatral de esta institución privada ha estado ligada directamente en los últimos años a la persona de Roberto Ramos Perea, escritor, director y actor de teatro, quien ha ocupado los puestos de Director Ejecutivo del Archivo Nacional de Teatro y Cine, Director Ejecutivo del Boletín de Archivo de Teatro y Cine y director del recién creado Conservatorio de Arte Dramático (2005). Ramos Perea se ha ocupado de desarrollar otras actividades de valor y repercusión en las puestas en escena del Ateneo y en otras puertorriqueñas, además de instrumentar las actividades teatrales tradicionales del Ateneo: certámenes y festivales. Entre las actividades de esta institución se han incluido cursos y talleres de dramaturgia, congresos de dramaturgia iberoamericana y cursos de teoría y práctica teatral, entre otros eventos. La vitalidad que ha adquirido la gestión y la producción teatral auspiciada por el Ateneo se ha debido en gran medida a la gestión de Ramos Perea y a sus colaboradores, entre los que se encuentran el Dr. Edgar Quiles, el Dr. Edgar Martínez Masdeu y el profesor José M. Lacomba. En 2005 se creó el Conservatorio de Arte Dramático del Ateneo, el cual imparte dos carreras: actuación y dramaturgia. El organismo, que persigue llenar las necesidades de entrenamiento de jóvenes talentosos que no acceden al sistema universitario, cuenta con el Dr. Edgar Quiles, la actriz Ángela Mari, el actor Wilfredo Denton y el diseñador Eduardo Bobrén, entre otros, como facultativos.

El Teatro Experimental del Ateneo se ha consolidado como uno de los espacios escénicos de mayor actividad en el área sanjuanera. La flexibilidad en la conformación de dicho espacio escénico se ha prestado para la experimentación espacial. Dicha práctica ha caracterizado la puesta en escena experimental como representativa de la institución junto a la puesta en escena de estilo, común a la escena nacional.

La desaparición del Programa de Teatro del Departamento de Educación como una de las instituciones vitales en el fomento y desarrollo de la puesta en escena local ha conllevado la reducción del público teatral. El programa, que fue pieza clave en la producción teatral en las escuelas del sistema público de la isla durante los años cincuenta y sesenta y parte de los setenta, se ha debilitado casi hasta el punto de la desaparición, producto de la política educativa cambiante de los años recientes. Dicha desaparición ha debilitado el cultivo del gusto y el placer por participar de la experiencia teatral a edad temprana, convirtiendo la tarea en una iniciativa privada e individual de los empresarios independientes que buscan, en la venta de sus producciones a las escuelas, una manera de ampliar sus recaudos para completar el financiamiento de sus proyectos.

El panorama de las instituciones de formación teatral y su impacto en las tendencias escénicas de finales de siglo se ha mostrado alentador, por el incremento de éstas. Hasta la década de los años ochenta, la formación de nuevos teatristas (teóricos y practicantes) había estado principalmente en manos del Departamento de Drama, de la Universidad de Puerto Rico, Río

Piedras. A partir de 1990 se formalizó el programa de teatro de la Universidad del Sagrado Corazón, en Santurce, conducente a un grado universitario en dicha especialidad. Más adelante, el Colegio Universitario de Cayey amplió la oferta de cursos de teatro para la especialización en la materia. Otros recintos le siguen los pasos: Mayagüez y Arecibo.

Todos los programas de entrenamiento teatral universitarios han respondido a una formación integral en la que el estudiante se prepara no sólo en el área de especialidad (historia, teoría y práctica teatral), sino también en otras áreas: lengua materna y lengua extranjera, literatura, filosofía y otras ciencias. Una de las debilidades que han presentado estos programas ha sido que el ingreso requiere una prueba de acceso al sistema universitario, además de la acumulación de un índice académico que varía de acuerdo con cada colegio universitario. Esta práctica deja fuera, como criterio de admisión, el talento del candidato. También el entorno universitario ha sido menos proclive a integrar en su currículo las nuevas tendencias escénicas en las áreas de estudio. Por ello, los jóvenes interesados en formarse en las nuevas tendencias escénicas se han visto obligados a buscar otras alternativas para acceder a ellas. Asimismo, las puestas en escena dentro de los programas de teatro en las universidades, en su mayoría, han respondido a los estilos y teorías que se han sostenido a través del tiempo y que han pasado a formar parte de la tradición escénica.

Como alternativa de formación, a raíz de la creación de Los Teatros Ambulantes de Cayey (1986) y de la Escuela Internacional de Teatro de América Latina y el Caribe (EITALC, en 1989), han surgido otras opciones que han subsanado la necesidad de entrenamiento e intercambio de teorías y métodos de trabajo innovadores. Un grupo reducido de teatristas puertorriqueños ha venido participando en Puerto Rico —gracias a la iniciativa de la doctora Rosa Luisa Márquez— en talleres de entrenamiento con teatristas de América Latina, Estados Unidos y de Europa, y otros desarrollados en el exterior, por mediación de la EITALC. Asimismo, han surgido otros talleres de entrenamiento con colectivos latinoamericanos como Yuyachkani en Perú, Malayerba en Ecuador o con Augusto Boal en Brasil.

Los programas de entrenamiento teatral en los distintos recintos universitarios han tendido, con sus excepciones, hacia las puestas en escena de estilo. Sin embargo, a través de los talleres alternativos de capacitación técnica y teórica auspiciados por grupos y otras entidades nacionales e internacionales se ha promulgado la aparición, a principios del siglo XXI, de puestas en escena innovadoras: «de los sentidos y las emociones», como las denomina Espada (2004). Grupos de teatro como Teatro Iré (1996), Yerbabruja (2000) y otros han encontrado en las técnicas y teorías de estos talleres los recursos para desarrollar nuevas propuestas y renovar la escena nacional.

Otro de los factores determinantes de las tendencias en las puestas en escena de principios del nuevo milenio han sido los espacios escénicos formales y alternativos. En términos numéricos, dentro de la crisis económica que vive el país y en aparente contradicción, se han multiplicado las salas de teatro municipales y los espacios escénicos alternativos. El año 2000 comenzó con un total de veintidós salas de teatro en el área metropolitana (San Juan, Guaynabo, Bayamón, Carolina y Caguas).<sup>6</sup> La mayoría absoluta de estos espacios escénicos han sido concebidos como espacios frontales, dejando poco margen para la experimentación e innovación escénica. Asimismo, los altos costos de arrendamiento de la mayoría de las salas de teatro, junto a otros requerimientos que deben cumplir los empresarios que las arriendan (seguros, licencias, el texto

escrito y los derechos de autor; entre otros), han desalentado la participación de grupos jóvenes y de innovación escénica en los mismos. Por estas y otras razones, las puestas en escena que han frecuentado en estos espacios han sido de índole comercial, histórica o de estilo, manteniendo la constante que surgiera en la década de los cincuenta en las puestas en escena del Teatro Universitario, dirigido por Santiago Lavandero.

Algunos colectivos se han aventurado a usar las plazas, las playas, los castillos coloniales y el Jardín Botánico de la Universidad, entre otros, como espacios escénicos. La innovación ha procedido, también, de la reaparición del café-teatro como espacio teatral. A diferencia de los altos costos de alquiler de las salas de teatro institucionales, los café-teatros han provisto a los teatristas jóvenes de unos espacios céntricos y económicamente accesibles al bolsillo de los creadores y espectadores, aunque limitados como instalaciones teatrales y circunstancias de trabajo. El tipo de puesta propia de estos espacios ha sido mayormente la puesta en escena de cabaret en la que predominan lo cómico/satírico y lo musical/espectacular. Entre los café-teatro activos se encuentran el Neorrican Café, Taller Ce y El Josco.

Al igual que en la década de los noventa, el joven siglo ha carecido hasta la fecha del surgimiento de nuevos colectivos de teatro. Más aún, la presencia en la escena nacional de los grupos emblemáticos de la década anterior ha disminuido. En cambio, la figura del empresario se ha fortalecido y ha seguido copando los espacios escénicos institucionales con puestas en escenas de obras de teatro de méritos cuestionables o de comedias ligeras en torno a infidelidades y engaños amorosos. Las piezas idóneas que le aseguran al empresario una inversión económica adecuada han sido también aquéllas de pocos personajes, ubicada en la época actual y con un sólo lugar de acción. Además, los empresarios han ido reduciendo la presencia de los elementos espectaculares para así minimizar los costos de producción: nómina, diseño y realización de los elementos espectaculares. En cambio, se ha reservado una partida de dinero sustancial para reclutar figuras (actores y actrices) de la televisión como gancho de arrastre masivo del público a las presentaciones.

Otros textos recurrentes en los escenarios nacionales y preferidos por los empresarios han sido los clásicos del teatro nacional. Entre éstos se destacan *La carreta* y *Los soles truncos* de René Marqués, *Tiempo muerto* de M. Méndez Ballester y *Vegigantes* de Francisco Arriví. Son frecuentes las adaptaciones al teatro de otros géneros literarios (cuentos, novelas, ensayos). La puesta en escena de los clásicos del teatro nacional y de las adaptaciones de otros géneros han producido buenos ingresos a partir de la venta de boletos a escuelas y colegios que estudian los textos como parte del currículo.

La temprana escena del 2000 ha heredado lo que el doctor Lowell Fiet denominara como «nuevas dramaturgias» de los noventa. Los hacedores de dichas piezas han continuado —con mayor o menor frecuencia— su quehacer distintivo, en espacios provistos en muchos casos por la academia, y ante un público reducido y minoritario. Entre los señalados por el investigador Fiet se puede distinguir a Deborah Hunt, Rosa Luisa Márquez, Teresa Hernández, Javier Cardona, entre otros. Los trabajos de la mayoría de estos teatreros se han seguido centrando en el gesto y el movimiento, por lo que han predominado las puestas en escena del gesto.<sup>7</sup>

A este grupo se debe sumar, también, la labor que se ha desarrollado en el teatro-danza, un género propiamente de los noventa en el cual han colaborado, entre otros, Iván Olmo, Eduardo

Alegría, Awilda Sterling, Glorín Llompart y, sobre todo, las bailarinas y coreógrafas Petra Bravo y Viveca Vázquez, ambas asentadas en la Universidad de Puerto Rico, Río Piedras. Los quehaceres por separado de Bravo y Vázquez han sido constantes, paralelos y variados dentro del género danza-teatro a partir de la constitución de Pisotón en 1979, donde colaboraron unidas. Los más recientes trabajos de Viveca Vázquez han sufrido ciertos ajustes significativos, producto de su trabajo, en los últimos años, como profesora de Humanidades en la Facultad de Estudios Generales de la Universidad de Puerto Rico, Río Piedras. Dos de sus más recientes puestas en escena han girado en torno a textos y lecturas asignadas a los estudiantes de la materia que dicta: uno, inspirado en *Confesiones* de San Agustín, y otro en *La Eneida* de Virgilio, además de en otros textos, con el título *Maroma* (2006). La propulsora de la danza-teatro como género ha dado un vuelco a sus tradicionales propuestas centradas en el movimiento. En *Maroma*, Vázquez ha dado un paso hacia la puesta del teatro hablado al integrar, como elemento innovador a su tradición de danza contemporánea, «la palabra» como signo escénico con un valor prioritario equiparado al del movimiento. «La palabra» como signo innovador en los trabajos de Vázquez ha certificado, a su vez, que la creadora está en un proceso de evolución y reevaluación de los signos que la han distinguido en función del público al cual se proyecta.

Las «bases fundamentales» que según Fiet comparten los exponentes de las nuevas dramaturgias, y que han radicado en la «presencia, forma y precisión física y corporal, de textos abiertos escritos en el lenguaje del teatro y de poder crear nuevos y dinámicos espacios teatrales» (Fiet, 2004: 365), junto a los signos de la danza moderna y la experimental de Bravo y Vázquez, respectivamente, han alcanzado la escena nacional. La influencia de estos teatreros se ha evidenciado en algunas piezas que han integrado los festivales y temporadas de las instituciones que administran la cultura (ICP) y en las salas de teatro institucionales, el Centro de Bellas Artes de Santurce y el Teatro Francisco Arriví. Esto se ha logrado gracias a la mediación de algunos teatreros jóvenes que se formaron en talleres o como alumnos de los exponentes de las nuevas formas y han formulado sus propuestas escénicas con los signos de las nuevas tendencias<sup>8</sup>. Este hecho ha tendido a confirmar en cierta manera las proyecciones de Lowell Fiet en torno a las tendencias que dominarán la puesta en escena de las primeras décadas del entrado siglo.<sup>9</sup>

Esta presencia en la escena nacional ha servido para sustentar la proyección que ha hecho Fiet sobre el futuro del teatro puertorriqueño. Sin embargo, el investigador no ha considerado que la escena puertorriqueña no sólo abarca los espacios académicos o alternativos en donde se han gestado y presentado las manifestaciones a las cuales se refiere. Igualmente habría que considerar que los seguidores y propulsores de la puesta en escena «tradicional» cuentan con una serie de directores de escena reconocidos y insertados en la producción anual profesional y comercial del país, que no abandonarán sus concepciones escénicas, sus estilos escénicos. Entre éstos, Myrna Casas, Gilberto Valenzuela, Rafael Acevedo, Roberto Ramos Perea, Edgar Quiles y Carmelo Santana, entre otros.

Para que la estética de las nuevas dramaturgias se apodere de la escena nacional —un espacio dominado por las puestas de estilo e históricas mayoritariamente durante los últimos cincuenta años—, se tendrían que dar otros factores. Tendrían que cambiar o variar los programas de entrenamiento teatral en las universidades del país, la dirección de las iniciativas dramáticas y escénicas de las instituciones que administran la cultura y la formación teatral que reciben los

estudiantes de la escuela superior pública y privada en todo el país. Tampoco se puede descontar el hecho de que la mayoría de los estudiantes egresados del Departamento de Drama se marchan a obtener maestrías y doctorados fundamentalmente a universidades asentadas en Estados Unidos de Norte América, cuyos programas responden en gran medida a una visión tradicional y empresarial de la escena. Estos jóvenes regresan posteriormente a Puerto Rico para implantar los conocimientos adquiridos. Finalmente, habría que considerar otro factor determinante: el público de teatro. El gusto y las preferencias de éste han sido moldeados, en gran medida, por los medios de comunicación de masas, en especial el cine y la televisión. Estos medios emiten series, telenovelas (culebrones) y películas eminentemente dentro del estilo melodramático, en los cuales la palabra y el dialogo lógico y coherente sirven como medio vital para converger ideas y emociones, y para desarrollar la acción intrínseca, llena de intriga, que tiene un desenlace feliz.

Es cierto que las nuevas formas escénicas (nuevas dramaturgias, *performances* y danza-teatro, entre otras) han dejado su huella en la escena nacional como lo hicieron antes algunos que los antecedieron: El Tajo del Alacrán, Carlos Ferrari, Gilda Navarra y otros. Sin embargo, ha seguido estando dominada por la estética tradicional, aquella que difundieron los maestros del Teatro Universitario a partir de los años cincuenta.

Al margen de las tendencias principales, como hasta ahora, se mantendrán también las puestas en escena del teatro religioso, siguiendo, en principio, un proceso similar —con sus ajustes—, al de su precursor medieval, el drama litúrgico, dentro y fuera de los templos y, luego, en teatros rodantes hasta alcanzar una aceptación masiva, desaparecer paulatinamente, para luego repetir el mismo ciclo *ad infinitum*. Otras manifestaciones «marginales», como las llama el investigador y *performer* Nelson Rivera,<sup>10</sup> continuarán como la vanguardia innovadora, sobre todo en los círculos de artistas e intelectuales.

De no surgir cambios sustanciales en los factores que se han evaluado, se puede concluir que la puesta en escena del 2000 seguirá dos tendencias primordiales. La dominante vendrá dictada por los cánones tradicionales y conservadores del teatro «profesional» e institucional en donde seguirá predominando la puesta en escena «comercial», la de estilos y la histórica. Por otra parte, se mantendrá una corriente innovadora, trasgresora y radical, como ha sido a partir de los años sesenta y setenta hasta el presente, promulgada por algunos colectivos de teatro comunitarios y universitarios. Ésta se caracterizará, en principio, por rechazar lo establecido, lo formal y lo tradicional, y variará conforme a las nuevas corrientes nacionales e internacionales innovadoras accedan al país como nuevas alternativas para la comunicación/incomunicación escénica.

## NOTAS

1. En el *Boletín del Archivo Nacional de Teatro y Cine del Ateneo Puertorriqueño*, n. 2, julio-diciembre de 2004, p. 149-150, se incluyó el escrito de Espada titulado «Escritura escénica: La "otra" dramaturgia puertorriqueña». El ensayo se había publicado originalmente en el semanario *Claridad* en 2001. En el *Boletín* aparece junto a otros con el título «Manifiestos Teatrales Puertorriqueños». La recopilación incluyó: «Teatro Puertorriqueño, ¿podremos tener un teatro propio?» de Pedro Castañar Casanovas, 1913; «Acotaciones: El Teatro Nativo», de José Pérez Losada, 1916; «Lo que podría ser un teatro puertorriqueño», de Emilio S. Belaval, 1939; «Anamú: Manifiesto», 1970; «El Teatro Puertorriqueño dentro del Nuevo Teatro Latinoamericano», del Colectivo Nacional de Teatro de Puerto Rico, 1975, y tres manifiestos de la Nueva Dramaturgia Puertorriqueña, escritos por Roberto Ramos Perea en 1984, 1986 y 1987 con la colaboración de Carlos Canales, en el de 1986.
2. A partir del año 1973, aparecieron en los festivales de teatro puertorriqueño algunos colectivos y dramaturgos de innovación escénica, por ejemplo, Anamú con *Flag Incide* de Jaime Carrero en el XV Festival Puertorriqueño. En 1974, Taller de Histrones inició sus participaciones con *Ocho mujeres* de Gilda Navarra, y repitió en cuatro ediciones más hasta 1981. En el XXVIII Festival irrumpe la figura de Zora Moreno con su pieza de teatro popular *Coquí Corihundo vira el mundo*. Otros autores de la autodenominada *Nueva Dramaturgia Puertorriqueña* concurren con sus obras: Roberto Ramos Perea, José Luis Ramos Escobar y Carlos Canales, entre otros. No es hasta el año 2002, como una iniciativa de Rosabel Otón, entonces directora de la Oficina de Teatro y Danza del ICP, que se abrió el Festival a propuestas de dramaturgias de la imagen que incluyeron a los grupos Baobabs, con la pieza de Sylvia Bofill *Tres puntos... en un límite* y a Yerbabruja, con la pieza *Caníbal es el mundo*, una colaboración de Rafael Acevedo y Margarita Espada.
3. A partir de 1996 se dejaron de celebrar las actividades de iniciativa privada. El recinto teatral albergó, hasta 1998, actividades universitarias.
4. El segundo concierto previsto para el sábado 17 de septiembre se canceló como resultado de la protesta que celebró la Unión de Juventudes Socialistas (UJS), que impidió el acceso del público al interior del teatro. La administración universitaria «cerró» el teatro e inició un proceso de vistas públicas con miras a conciliar las partes en conflicto.
5. En su artículo «Proyecto de *jira* para el Teatro Rodante Universitario», Espinosa explica que el diseño, en principio, pretendió presentar la alternativa de un carromato liviano y desmontable para la gira al exterior, ante la realidad física del existente, poco propio para viajes: pesado y muy grande. La propuesta de Marichal iba acompañada de un plan de trabajo y recomendaciones para el viaje que nunca se llevó a cabo.
6. Entre las salas municipales y del gobierno se encuentran el Centro de Bellas Artes de Santurce (tres salas), el Teatro Tapia, el Centro de Bellas Artes de Guaynabo, el Centro de Bellas Artes de Carolina, el Centro de Bellas Artes de Caguas (dos salas), el Teatro Arcelay de Caguas, los teatros Braulio Castillo y el Oller de Bayamón, el Teatro Lucy Boscana y el Teatro Francisco Arriví del ICP, el Teatro del Conservatorio de Música, el Teatro de la Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, el Teatro Julia de Burgos y el Anfiteatro I de la Facultad de Estudios Generales, en Río Piedras. Entre los espacios de iniciativa privada se encuentran el Teatro Experimental del Ateneo Puertorriqueño, el Teatro Experimental de la Universi-

dad del Sagrado Corazón, el Teatro Coribantes, el Teatro Georgetti (Plaza 20), El Teatro Diplo y el Teatro Estudio Yerbabruja.

7. Las recientes puestas en escena de la doctora Márquez de *Cuentos, cuentos y más cuentos* de Gerard Paul Marín, en 2004, y *La razón blindada* de Aristides Vargas, en el 2006, han evidenciado un acercamiento de la teatrera a la valoración del texto dramático; a la actuación de profundidad emotiva y a los recursos de la puesta en escena tradicional, de estilo. El trabajo de interpretación en el cuento *El gato con pies de trapo y...*, se centró en la evocación de las emociones y en el estímulo de las mismas en el espectador. La provocación emotiva se sirvió, además, del uso de la música. Durante el cuento, recurría como *leitmotiv* la canción *Mi niña bonita*, una ranchera mejicana, para evocar la figura del padre muerto. El recurso, pieza medular de la actuación *stanislavskiana-realista*, junto al sentido de verdad logrado por los intérpretes, vincularon la puesta de Márquez a la puesta en escena tradicional. En *La razón blindada*, Márquez, sin abandonar su estilo, minimiza los elementos escénicos y centra su puesta en el texto de Vargas y el trabajo de interpretación de sus actores, Kairiana Núñez y Ariel Cuevas.
8. Kisha Burgos presentó *Nívea del Encanto* (2005) en el Teatro Francisco Arriví, y Tania Rosario, su propuesta titulada *Estereo«tipas»* (2006) en la Sala Carlos Marichal del Centro de Bellas Artes en Santurce.
9. En el capítulo 7: «Dramaturgias para el nuevo milenio» de su libro *El teatro puertorriqueño reimaginado...*, Fiet «indaga sobre varias corrientes creativas dentro del teatro puertorriqueño de los años 1990, que proyectan la posible reconfiguración del mismo en las primeras décadas del siglo XXI». (2004:319).
10. Nelson Rivera es un profesor, performer y teatrero cuyas publicaciones discurren sobre las artes experimentales en los últimos tiempos en Puerto Rico. Entre otras publicaciones, cuenta con el libro *Visual artists and the Puerto Rican performing arts, 1950-1990*, (New York, Peter Lang, 1997) y los ensayos «Abstraction and nationalistic aesthetics: the conflict between Puerto Rican and North American Art.» y «Experimentación, marginalidad y canon en el teatro puertorriqueño contemporáneo», en *Caribe 2000*, Universidad de Puerto Rico, 2000.

## BIBLIOGRAFÍA

- COLLINS, James. *Contemporary Theater in Puerto Rico*. San Juan: Editorial Universitaria, 1982.
- DÁVILA LÓPEZ, Grace. «Teatro ecológico y las nuevas construcciones del ambiente nacional en Una de cal y una de arena». *Propuestas escénicas de fin de siglo*. FIT, 1998. California: Ediciones de Gestos, 1999 (Historia del Teatro 3), p. 65-79. [Editor: Juan Villegas ed.].
- ESPADA, Margarita. «Escritura escénica: La otra dramaturgia puertorriqueña». *Boletín del Archivo Nacional de Teatro y Cine del Ateneo Puertorriqueño*. n. 2 (2004), p. 149-50.
- ESPADA, Margarita. «La escritura escénica: Una alternativa para "otro" teatro puertorriqueño». *Programa del 43er. Festival de Teatro Puertorriqueño del ICP*. 2002, p. 35-36.
- ESPINOSA TORRES, Victoria. «Proyecto de *jira* para el Teatro Rodante Universitario». *Bambalinas* [Edición especial]. 2003-2004, p. 26-30.
- FIET, Lowell. *El teatro puertorriqueño reimaginado*. San Juan: Ediciones Callejón, 2004.
- Bibliografía de teatro puertorriqueño (Siglos XIX y XX)*. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1979. [Editor: González, Nilda, ed.]

- MÁRQUEZ, Rosa Luisa. *Brincos y Saltos, el juego como disciplina teatral: ensayos y manual de teatreros ambulantes*. San Juan: Cuicaloca, 1992.
- MÁRQUEZ, Rosa Luisa. *Historias para ser contadas de Osvaldo Dragún: Montaje de Rosa Luisa Márquez*. San Juan: Ediciones Callejón, 2002.
- MARTÍNEZ TABARES, Vivian, «La escena puertorriqueña vista desde fuera/dentro». *Conjunto*, n. 106, 1997, p. 3-12.
- MORFI, Angelina, *Historia crítica de un siglo de teatro puertorriqueño*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1980.
- PASARELL, Emilio J. *Orígenes y desarrollo de la afición teatral en Puerto Rico*. San Juan: Editorial de Departamento de Instrucción Pública, 1969.
- PERALES, Rosalina. *50 años de teatro puertorriqueño: El arte de Victoria Espinosa*. México: Escenología, 1996.
- RAMOS ESCOBAR, José Luis. «Pedagogía teatral en Puerto Rico: entre el método stanislavskiano, la herencia del realismo y la experimentación universitaria». *Bambalinas* 1.1, 1998, p. 47-53. *Teatro puertorriqueño contemporáneo (1982-2003): ensayos para una interpretación y otros escritos*. San Juan: Publicaciones Gaviota, 2003. [Editor: Ramos Perea, Roberto, ed.]
- SÁNCHEZ, José A. *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2002.
- SANTANA MOJICA, Carmelo. «El teatro puertorriqueño: Industrialización y diversificación». *Latin American Theatre Review*. (Otoño, 2000), p. 193 -209.

## EL TEATRO EN LA CIUDAD DE ÁVILA DURANTE LA GUERRA CIVIL A PARTIR DE SUS PUBLICACIONES PERIÓDICAS

---

Ginés Guirao Godínez

Si bien la ciudad de Ávila no fue ajena a las funciones de un teatro cuya temática tomaba como base la glorificación patria y los elementos que apuntalaban el programa Nacional, el teatro representado respondió también a otras características. Humor, entretenimiento y evasión dominaron la escena abulense en el período de guerra, gracias a compañías como Protrenes Hospitales o la Compañía de Comedias de Guillermina Soto, así como el teatro musical del