

El puertorriqueño Luis Rafael Sánchez ante dos concepciones del teatro

Lo escribí en su día: «...estamos ante un creador dramático que, aunque su obra no sea hasta hoy extensa, merece ya un lugar de privilegio en el teatro hispanoamericano actual...»¹.

Al volver hoy sobre la obra dramática de Luis Rafael², recuerdo lo que afirmé en 1981: «La obra dramática de Luis Rafael Sánchez, aunque corta

¹ Lucrecio Pérez Blanco, «La realidad puertorriqueña e hispanoamericana, tema de la obra dramática de Luis Rafael Sánchez», en *Boletín Millares Carlo*, Vol. II, n.^o 1, Madrid-Las Palmas de Gran Canaria, 1981, págs. 163-187 (pág. 187).

² Luis Rafael Sánchez nació en Humacao un 17 de noviembre de 1936 y realizó sus primeros estudios en su ciudad natal de donde pasó a San Juan. Comenzó sus estudios universitarios en 1956, los que terminó en 1960. El año antes (1959) había obtenido una beca para realizar estudios dramáticos y técnica del cuento en la Universidad estadounidense de Columbia. En 1963 la Universidad de New York le concedió el título de Maestría.

En la década del 70 se desplaza a España con el fin de obtener el grado de Doctor en Filosofía y Letras, lo que consigue un 7 de junio de 1976 en nuestra Universidad Complutense. *Fabulación e ideología en la cuentística de Emilio S. Belaval* fue el título que defendió ante el tribunal, compuesto por los profesores L. Morales Oliver, F. Sánchez-Castañer, R. Balbín, F. López Estrada y José Simón Díaz (ausente éste por lo que no firma el acta).

Su vida profesional se inició antes de desplazarse a España. En 1969 ya era profesor auxiliar en el Departamento de Humanidades de la Facultad de Estudios Generales de la Universidad de Puerto Rico. Después Luis Rafael consigue ser catedrático de Literatura Puertorriqueña, Hispanoamericana y Española en el Departamento de Estudios Hispánicos en la Universidad de Puerto Rico.

Cuando viene a doctorarse a España, ya ha escrito lo mejor de su teatro y ha apuntado como gran narrador. El año 1958 había aparecido *La espera*, su primera obra de teatro, a la que siguen *Cuento de Cucarachita viudita*, *Los ángeles se han fatigado*, *Farsa del Amor Compradito*, *La hiel nuestra de cada día*, *O casi el alma*, y *La pasión según Antígona Pérez*.

Como narrador se había hecho notar con un libro de cuentos que había publicado en 1966 titulado *En cuerpo de camisa*. Y con *Escrito en puertorriqueño* se había presentado ante sus compatriotas como un consumado ensayista (Son excelentes los títulos «*La generación o sea*», «*La gente de Color*», «*Epitafio a Toño Bicicleta*», «*La fatal melodía del azar*» y «*El debut en Viena*»)

hasta este momento, nos demuestra, al menos a mí, que es el autor con más posibilidades creativas para llenar el vacío que ha dejado en la escena puertorriqueña la muerte (1979) de René Marqués»³. Después de varios años de haber hecho esta afirmación ya no estoy tan seguro, pues el autor puertorriqueño, aunque un día le previne en este sentido⁴, tengo la impresión de que ha sido dominado por el prestigio que se piensa da hoy día el ser novelista.

Desde 1968 en que apareció *La pasión según Antígona Pérez*, la publicación de *Quintuples* es, a mi entender, un pobre bagaje a presentar por parte de Luis Rafael Sánchez como prueba de su dedicación al teatro. Pero, dejando a un lado las fluctuaciones creativas de Sánchez, y esperando que vuelva a ser dominado por aquello para lo que él tiene unas cualidades únicas, nos centraremos en su obra dramática hasta este momento publicada.

La espera, con el subtítulo de *Juego del amor y del tiempo*, fue escrita en 1958 y con ella acudió al Certamen del Ateneo de ese año, consiguiendo una Mención Honorífica. Apareció publicada en 1960⁵. Es su primera obra y, sin

En el mismo año que defiende su tesis doctoral en La Universidad Complutense de Madrid el narrador consigue un éxito sin igual con la publicación de su novela *La guaracha del Macho Camacho* (Son numerosos los estudios que se han dedicado al estudio de esta novela. Yo quiero traer aquí, por ser uno de los pioneros, el número de 1978 de la *Revista de Estudios Hispánicos*, Facultad de Humanidades, Universidad de Puerto Rico, con firmas de Angel Luis Morales, María de Vaquero de Ramírez, Luis M. Arrigoitia, José Juan Beauchamp y Lorraine Elena Ben-Ur). Después, junto con ensayos y múltiples artículos en prensa, han llegado la obra de teatro *Quintuples* (1985) y la novela titulada *La importancia de llamarse Daniel Santos* (1988).

Luis Rafael Sánchez es un autor que yo he seguido con mimo desde 1978. Y esa simpatía que me ha arrancado se ha plasmado en la dirección de varias tesis y, antes, de varios estudios. De esos estudios trago aquí «Realidad puertorriqueña e hispanoamericana, tema de la obra dramática de Luis Rafael Sánchez» (ob. cit., en nota 1) y «Antígona y el drama humano en dos textos literarios hispanoamericanos contemporáneos», en *La Ciudad de Dios*, Vol.CXCVIII, n.º 1, enero-abril, El Escorial, 1985, págs. 71-101. Por ellos, y mediante carta desde Puerto Rico con fecha del 10 de septiembre de 1987, se interesó Luis Rafael: «Mucho te agradeceré que me envíes si tienes a mano, algunas separatas de tus trabajos sobre mis obras. La Biblioteca de la Universidad de Puerto Rico me ha pedido copias de las mismas».

³ Ver «Realidad puertorriqueña e hispanoamericana...», ob. cit., pág. 165.

⁴ Y no es porque no haya intentado convencer a Luis Rafael de que se volcara en el teatro. En Carta del 29 de agosto de 1984, me escribía: «Para corresponder a su interés por mi teatro y para demostrarle que no lo he abandonado por otros géneros –lo que a usted le parecía un error– aquí le envío un recorte de periódico que anuncia el estreno de mi nueva obra. Más adelante le enviaré una copia mecanografiada de la misma». En carta mía del 21 de abril de 1984 le expresaba mi preocupación por su furiosa inclinación a la novela y el peligro de abandono que corría el teatro para el que –le decía– tenía ángel: «Me parece justo que se haya prestado ese interés a su novela ...pero, desde mi modestia, como profesor y crítico, opino que Luis Rafael Sánchez no acierta abandonando su creación dramática, porque tiene el talento que a otros les ha negado el ‘ángel’...». En carta del 12 de septiembre de 1984, en respuesta a la suya del 29 de agosto, yo le insistía «su talento, por encima de cualquier otro valor, está en el teatro»; y hasta le confesaba: «Sepa que a veces le recuerdo e intensamente grito interiormente: Rafael, teatro!».

⁵ Ver Luis Rafael Sánchez, «La espera (juego del amor y del tiempo)», en *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, n.º 37-38, enero-febrero, 1960 págs. 15-20; y n.º 39, marzo, 1960, págs. 11-17.

embargo, en ella nuestro autor demuestra que no le sirve sólo de adiestramiento, aunque esté dentro de ese grupo de creaciones dramáticas suyas que, según Colón Zayas, «sirven de taller al propio autor para el desarrollo de todo su sistema ideológico expuesto con plenitud en su teatro de madurez»⁶. Su montaje estructural, así como la complejidad de conceptos con la que se juega escénicamente hablan de las cualidades y calidades para el género de su autor, que prestidigita con la angustia de la *espera* acosando a los tres personajes que forman el *triángulo* sobre el que se hace gravitar el desarrollo de la obra.

Estructurada en dos actos se dramatiza en escena el amor de Gabriel por el que compiten dos mujeres huérfanas de padre y madre: Georgina y su hermana. Ésta, al descubrir que Gabriel prefiere a Georgina y que con ella mantiene una cálida relación amorosa, pretendiendo que Gabriel y Georgina se olviden y que aquél la busque a ella, le impone, a Gabriel, el alejamiento, a su joven hermana Georgina la encierra en la casa en que habitan y la cerca con mentiras y miedos cotidianos en torno a una supuesta enfermedad, a la vida en el exterior y en torno a su amor por Gabriel: «Descansa, estás agitada, Ya te mejorarás»⁷, «La gente fuera es muy mala»⁸, «Nunca te quiso»⁹. En vano se quejará Gabriel («Hace quince años que espero»¹⁰), y en vano esperará Georgina, pues ésta muere de tuberculosis. La hermana mayor vivirá sola esperando la llegada de Gabriel que no se da y, cercada por amargos recuerdos, la empoza la locura.

Confiesa su autor en una entrevista que *La espera* es una «obra de sentido cargado, trágico»¹¹; yo diría que en la obra lo que toma cuerpo y se impone es la angustia; el tiempo angustioso de los protagonistas que agónicamente esperan...lo que nunca llega. La angustia por alcanzar lo fantaseado, lo deseado, lo necesitado; la angustia, porque no se consiguió lo que se necesitaba, la angustia porque duele y no se acepta el fracaso, la perdida del sueño.

Por esta razón no estoy tan seguro como Angelina Morfi, ni como Lillian de la Luz que coincide con ella, de que el tema de esta primera obra de Sánchez sea «el poder del amor como fuerza que puede vencer el tiempo, la vida y la muerte»¹². La espera, como renglón del tiempo que no se agota, acompaña a

⁶ Ver Eliseo Colón Zayas, *El teatro de Luis Rafael Sánchez*, Madrid, editorial Playor, 1985, pág. 30.

⁷ Ver Acto II, ob. cit., pág. 12.

⁸ Ver Acto I, ob. cit., pág. 16.

⁹ Ver Acto I, ob. cit., pág. 17.

¹⁰ Ver Acto II, ob. cit., pág. 13.

¹¹ Ver Julio Cordero Ávila, «Wico en la intimidad», *El Nuevo Día (Suplemento del domingo)*, 23 de marzo de 1980, pág. 16.

¹² Ver Angelina Morfi, «El teatro de Luis Rafael Sánchez», *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, n.º 76-77, San Juan de Puerto Rico, Julio-diciembre, 1977, pág. 70. Y Lillian de la Luz *La obra dramática del puertorriqueño Luis Rafael Sánchez* (Tesis doctoral, U.C.M., 1992), pág. 72.

Georgina a la muerte, a la hermana a la locura y a Gabriel a la misma espera. Por tanto, aunque sea muy poético considerar que es el amor el triunfador ante el tiempo, ante la vida y la muerte, no encuentro base para presentarlo como tema.

En *La espera* se dramatiza un tema existencial y que pienso no es otro que el hambre espiritual del hombre. De un hombre que tiene necesidad de casi todo, de todo... porque lo que él es en esta vida y parece que posee, se le va deshaciendo en la eternidad palpable que para él es el tiempo, cual azucarillo en el agua.

El endiosamiento del amor por su perpetuación aún en lo más sutil al estilo de Quevedo, no se da en Sánchez, mago aquí (en su chistera el suplicio de Tántalo), jugando con las manecillas de un reloj ilusionante, pero implacable en su marcha hacia el *cero* y hacia el *infinito*.

La sugerencia, el símbolo, los juegos de infancia, el verso, tienen la propia y justa dimensión para prender también al espectador en la esperanza anochecida de los protagonistas y buscar, como «las gentes que habitan la casa» o como Gabriel, «recostarse en el tiempo para no cansarse»¹³. Todo contribuye a presentar como mensaje que el hombre es un ser trágicamente hambriento, un ser deseante y deseado, por lo que su vida está angustiosamente matrimoniada con el hambre de ser...con un deseo imperecedero de conseguir lo que no se tiene. Y ahí está la angustia cuando la esperanza (espera) se ha puesto en lo que manosea el tiempo, en lo perecedero. Aquí está hasta el amor, porque aún éste es moneda de uso del tiempo.

Con su segunda obra dramática, *Cuento de Cucarachita viudita*, Luis Rafael Sánchez ganó en 1959 el premio de la Academia de Arte Escénico de Santo Domingo. Se la consideró como la mejor obra de teatro infantil que se había presentado ese año al Certamen.

Sánchez lleva a escena el cuento infantil bajo el subtítulo también de *Tragedilla popular de los tiempos de María Castaña*. Con él se nos da la pista del final trágico del Ratóncito Pérez al ser vencido por la gula y asomarse a oler el contenido de una olla hirviendo. La humanización de los animales y la exemplificación, para que los niños («Corazón, sueño eterno, ala eterna», como reza el lema con que presenta la obra), alcancen el mensaje, son todo un acierto.

Apareció *La farsa del Amor Compradito* en 1960 para inquietar y comprometer con el desarrollo de la acción al público espectador. Pues, como ya apunté en otro trabajo, se quiere en la obra —quiere su autor— recordarle al público las dos concepciones de arte con las que, a través del tiempo, el autor dramático ha jugado *al arte*: Teatro como evasión; teatro como compromiso con la realidad. Y se quiere en la obra —quiere su autor— confesar ante el público su predilección por uno de esos conceptos¹⁴.

¹³ Ver Acto I, ob. cit., pág. 16 y Acto II, ob. cit., pág. 13.

¹⁴ Ver Lucrecio Pérez Blanco, «La realidad puertorriqueña...», ob. cit., pág. 165. En esta tesis conmigo está Efraín Barradas: Ver *Para leer en puertorriqueño. Acercamiento a la obra de Luis Rafael Sánchez*, Puerto Rico, Editorial Cultural, 1981, pág. 16.

Si de antemano aceptamos que, en su obra *La farsa del Amor Compradito*, detrás del nombre de farsa, o apoyado en él, está el significado de *engaño*, conocido el argumento de la obra, quedará explicado el título de la misma.

Pirulí, director y presentador de la obra pretende que los espectadores asistan a «un drama doloroso»¹⁵, vivido especialmente por la protagonista Colombina, mujercita de quince años que se enamora y pretende casarse con el General Cataplún. Estalla la guerra europea y el General debe partir para París de donde le promete a Colombina traerle un niño para que «se ahorre el trabajo». En ausencia del General, Colombina, para poder vivir, ha de prostituirse junto a su tía Quintina y Madanme. Sufre entonces el acoso de un poeta (Arlequín), un soldado (Pierrot) y un viejo verde (Goyito Verde). A todos ellos, que dicen estar enamorados de ella, los rechaza recordando la fidelidad prometida al General. Sin embargo, Arlequín, que se ha hecho con una carta del General dirigida a Colombina, cambia el texto y, con la ayuda de Goyito Verde, le hace creer a Colombina que el General ha muerto y que su última voluntad es que ella se case con él. Ya casados, vuelve el General y se descubre el engaño con la consiguiente desesperación tanto de Colombina como del General. Ella reniega de su matrimonio con Arlequín aduciendo que fue engañada; pero el General, aceptando que el «error es corriente en este tiempo en que el vino y el jarabe se confunden»¹⁶, decide retirarse a «una torre de cristal desde donde pueda tirarle piedrecitas a la luna»¹⁷.

Ese debía ser el final, pues se simula que es el fijado por el creador de la obra y mantenido por el director. Sin embargo, cuando está apunto de caer el telón, Colombina *se rebela*, y, dirigiéndose a los espectadores, exclama: «éste no es el final»¹⁸, en el final de toda obra de teatro «debe triunfar el sueño y la ilusión realizados»¹⁹. Y así será, porque es el criterio de Colombina el que se impone frente al del director de la obra, que sólo puede quejarse ante el público: «la obra ha sido alterada...esta obra no es así ...No acaba así...»²⁰. Triunfa, pues, la *farsa*.

El valor de *Farsa del Amor Compradito* (sigo manteniendo lo que en otro momento escribí²¹) radica especialmente en el uso (recurso) del *director* para que haga de tal, o sea, para que organice, desde fuera, la manera y modos con los que los personajes han de dar vida en el escenario a la acción ficcionada, sino también para que funcione como *presentador* (personaje que dirige ante el público la acción y a los personajes por medio de los que ésta es conducida) y como un *personaje-actor* igual a los demás, irrumpiendo en la escena

¹⁵ Ver Luis Rafael Sánchez, *La farsa del Amor Compradito*, Río Piedras, Editorial Cultural, INC, 1976, pág. 8.

¹⁶ Ver ob. cit., pág. 98.

¹⁷ Idem, pág. 99.

¹⁸ Idem, pág. 103.

¹⁹ Idem, pág. 105.

²⁰ Idem, pág. 109.

²¹ Ver Lucrecio Pérez Blanco, «La realidad puertorriqueña...», ob. cit., págs. 166-169.

para oponerse a los personajes que adulteran la creación dramática, y denunciar la *rebelión* de los que, llevados por su gusto en torno al teatro, imponen su criterio frente al del creador de la obra²².

Pirulí, cual viejo juglar o mago prodigioso, vende al público lo que se va a representar como «el arte nuevo de la risa y el llanto»²³; y motiva al público a que se convierta en creador del ambiente propicio, a que *cree* con su fantasía un ambiente del pasado, del «medievo» donde situarse y huir del presente²⁴. Y, noble con el público, Pirulí le hace ver que la risa y el llanto viene de lo absurdo que es, aunque apoyados en la magia del sueño, negar lo real y coherente²⁵.

Pirulí se introduce en la acción dramática para protestar ante el comportamiento de algunos personajes, convirtiéndose así en otro *personaje* más o en *protagonista principal*, como pasa al final de la obra, para hacerle saber al público que el final de la obra ha sido alterado por los actores y lamentar ante ese público la rebelión de los personajes contra el creador de la obra²⁶.

Y Pirulí, al mismo tiempo también, es *cocreador de escenas* como la de la primera discusión con Colombina que lleva a la aclaración de las posturas antagónicas en torno al concepto de teatro que mueve a uno y a otro.

Frente a frente, pues, Colombina y Pirulí luchan ante el espectador por imponer su criterio personal en torno a lo que cada uno entiende es la esencia o misión de las representaciones teatrales. Colombina está por la evasión, está por el sentimiento, está por el deleite. Pirulí está por el compromiso con la realidad que ha de ser llevada a la escena.

Valiéndose de este juego, L. R. Sánchez, ha planteado sobre el escenario lo que, a mi entender, es el fin último de *Farsa del Amor Compradito*, y que pesa en el ánimo del director y creador de la obra: El enfrentamiento de dos concepciones en torno al teatro. El público reirá, se divertirá con ello, porque la rebelión del actor ante el creador y director se vive en la escena como lúdica batalla de ideas o gustos; mas, cuando la risa se ensombrezca en la distancia

²² No sería desacertado el establecer cierta relación de la obra de Luis Rafael Sánchez con *Commedia dell'Arte*, teatro popular que surge en Italia en torno al año 1550.

²³ Ver *Farsa del Amor Compradito*, ob. cit., pág. 9.

²⁴ Se lee en el texto: «Voici el gran cuento del amor. Es una historia sencilla sobre las mujeres que se quedan solas cuando los soldados van al run-tun-tun. Abrid, abrid las cortinas. Mirad, señoretones respingados, lo que puede hacer la magia de la poesía. Mirad cómo tiemblan esas cortinas que más que cortinas podrían ser doncellas encantadas a través de la mirada del sueño. Enciendan las luces. No, no, mejor que se quede la suave penumbra de la luna octubreña. La luna tiene un cuarto y recibe hombres cansados después de la medianoche. A empezar, a empezar. Preparad los cajones, convertid la madera de pichipec en butacas Luis XV, usad mazorcas de maíz, pero decidles que es cabello de oro. Es cuestión de soñar.» (Ob. cit., pág. 9).

²⁵ Leemos en el texto: «Toda esta locura, todo este desbarajuste de conceptos, es parte integrante de la trama. Vuelva la farsa a los cómicos, quede el estilo con los mimos del medievo. Este es el arte nuevo de la risa y el llanto, en que ustedes, los que miran, y nosotros, los que hablamos la magia, hacemos una ronda larga para cantar y reir». (Ob. cit., pág. 9).

²⁶ Pirulí se dirige al público con estas palabras: «Señores...señoras...esta obra ha sido alterada. El autor se pondrá fusioso. Esta obra no acaba así (llorando). No, no acaba así...», (Ob. cit., pág. 109).

y se apague el eco del juego divertido, el creador y director esperan el milagro: El público se dará cuenta de lo incongruente que es que el personaje no obedezca las directrices del que lo ha creado. El público, con la enseñanza de un teatro que busca el compromiso, no con el sueño y sí con la realidad, dudará, al menos, si la acertada concepción en torno al teatro es la que mantiene el viejo actor o la que quieren introducir en la vida del teatro el creador y director:

Colombina.— Pirulí... Mi sabroso Pirulí, mi Pirulito de azúcar prieta, si pudiéramos cambiar la representación, si pudiéramos hacer *Romeo y Julieta*.

Pirulí.— Señorita, la función ha comenzado. Todo este público está esperando. Vuelva a su sitio.

Colombina.— Pero es un público fresco y merece lo mejor. Por qué no darle algo realmente hermoso.

Pirulí.— Señorita ¿Cómo se atreve a detener la representación? La gente ha venido a ver la *Farsa del Amor Compradito*.

Colombina.— Pero es una obra absurda, ilógica, insensata. El autor carece de madurez.

Pirulí.— Mi querida señorita, desgraciado el mundo si se poblara de cosas lógicas.

Colombina.— Todo tiene su límite. El autor ha creado situaciones sin ton ni son, majaderías de todos los colores.

Pirulí.— Es un autor joven.

Colombina.— Eso no es excusa. La gente no tiene por qué pagar sus vidrios rotos. Si el niño tiene ganas de escribir, que ensucie las paredes de su casa, pero que deje el teatro tranquilo. Toda esa gente ha venido a maravillarse, a llenarse de alegría de vivir.

Pirulí.— Señorita, el teatro es imitación de la vida. Es pintar allá arriba en el escenario lo que vemos cada mañana acá en el mundo.

Colombina.— Pirulongo, no seas disparatado. El teatro es el sueño del ser. Es el escape hacia lo que se desea pero no se tiene. Ahora mismo yo podría ser Isabel la Católica, o Catalina la Grande, o una vagabunda, o Julieta, la de Romeo.

Pirulí.— Pero eres tan sólo Colombina.

Colombina.— (Hablando con entusiasmo) Colombina es también parte de este sueño.

Quintina.— No conocía ese prólogo.

Colombina.— Nadie lo conoce. Esta es la escena que no escribió el autor. No quiero hacer esta obra. Es absurda, petulante, ilógica, fársica, sin realidad, sin sueño, vacía.

Pirulí.— Señorita cierre el pico si no quiere que la encierre en una jaula de cristal. Haga su papel o la echaré de la compañía. Soy hacedor de destinos. Así como la encaramé a los neones de las marquesinas, la puedo empujar a comer pan y manteca. Soy persona influyente. Escribo poemas de tres versos y sé hablar francés²⁷.

²⁷ Así se desarrolla el enfrentamiento entre Colombina y Pirulí, ob. cit., págs. 10-13.

La rebelión de los protagonistas es posible, bien porque, en ellos se impone la personalidad, el propio ser –fulanito de tal–, sobre el que se sustenta el actor, la máscara, o bien porque son seres creados y que, como tal, se convierten en verdaderas personas.

Nos encontramos, pues, también aquí con algo que potencia en valor la obra de Luis Rafael Sánchez: El manejo de las *dos concepciones* en torno a la esencia de los personajes que encarnan una obra de creación: ¿El personaje es máscara, movida tan sólo por un ser humano que acepta ser portador de la misma, que acepta jugar a ser otro, como se ha querido desde los griegos, y, por lo mismo, no ha de separarse de las pautas del director impuestas por el creador de la obra o, como se vive en la obra unamuniana, el *actor*, por obra y gracia del arte, nace al ser con su propia individualidad, su propia vida y destino, y, por lo mismo, con libertad connatural para obrar independientemente de su creador?

Con las dos parece prestidigitar el autor puertorriqueño: Colombina no quiere someterse, no quiere sino hacer lo que es su gusto y voluntad y lo consigue. Evidentemente, bien porque fulanita de tal se ha impuesto a su oficio de actriz, bien porque, como personaje (persona), aunque creado por el autor, una vez alcanzado el ser, es libre, vive en absoluta libertad. Colombina, pues, nos posibilita las dos interpretaciones. Pirulí, por el contrario, opera con la antigua concepción sobre los actores y con el poder que tiene todo director en el mundo del teatro para elegir a fulanito o a menganito para representar un papel dramático.

Con las *dos concepciones* en torno a lo que debe ser una obra dramática y con las *dos concepciones* en torno a la esencia de los personajes de la obra dramática, prestidigita Sánchez para denunciar ante el público el estancamiento en el pasado sentimental de la escena puertorriqueña; y también para denunciar el desfase de los viejos actores que sólo buscan el caer simpáticos al público.

Con las dos concepciones juega el puertorriqueño, para enseñar al público que el teatro sobre todo es vida mentida, que el teatro es mentir para deleitar, enseñar y conmover. Y si es así lo mismo se puede mentir con el sueño, evasión, deleite, que con la representación de la realidad que no nos gusta. El teatro es la sublimación de la mentira para dar al público lo que quiere o para satisfacción del dramaturgo.

Este doble juego es el que justifica el que Colombina, poniendo un sello de apreciación positiva en la obra de Sánchez, después de que por medio de Pirulí se le ha enseñado al público que se puede mentir también comprometiéndose con la realidad, se convierta en creadora de una parte del texto dramático para ofrecer al público el final al que está acostumbrado y que no es otro que el triunfo del deseo (amor) frente a lo posible y seguramente real:

Colombina.— ...Este no es el final.

Pirulí.— ¿Y qué es?

Colombina.— Un disparate.

Pirulí.— Telón, telón.

Colombina.— Que no, Abran el telón., Me niego a representar (Se baja al público). No ven que el autor ha roto el sueño. ¿Cómo se va a engañar así al pobre General? Desde el principio fue un personaje bueno.

.....
Pirulí.— Es voluntad del autor.

Colombina.— El general y Colombina tenían compromiso.

Arlequín.— Y los pactos se cumplen.

Pirulí.— El autor quiere un final trágico. El autor pretende que los asistentes lloren y que al irse se lleven el recuerdo triste. El autor es...

Colombina.— Un tonto.

Pirulí.— No seas loca.

Colombina.— (Hablando al público) Señoras y señores, esta pieza va a terminar otra vez; de la manera hermosa, ;El sueño y la ilusión realizados!

Pirulí.— Hay que atarla.

Colombina.—Señoras y señores...

Pirulí.— Señoras y señores...

Colombina.— Esta obra...

Pirulí.— Que se ha representado...

Colombina.— Acaba muy mal...

Pirulí.— Pero sólo tiene un final...

Colombina.— Porque el autor...

Pirulí.— Que es el que manda en sus obras...

Colombina.— No supo hacerlo bien...

Pirulí.— Así que hasta mañana...

Colombina.— Y ahora el final se arreglará....yo me quedaré con el General...

Pirulí.— Una obra del mismo autor...

Colombina.— Generalito, végase.

Pirulí.— Telón, telón.

Colombina.— Madame, tía...quiten a Pirulí de en medio.

Pirulí.— No, no. Suéltenme, rameras.

Colombina.— General mío...qué lindo has vuelto.

Pirulí.— Señoras y señores, esta obra no acaba así.

Colombina.— Mi General.

General.— Qué?

Colombina.— Ámame con una i acentuada.

General.— Miiiii.

Colombina.— Vámonos en luna de miel.

General.— Sí.

Pirulí.— Señoras y señores...esta obra ha sido alterada. Esta obra no es así, pero vuelvan mañana. Todo será distinto. El autor se pondrá furioso. Esta obra no acaba así (Llorando) No, no acaba así, no acaba así... ²⁸.

²⁸ Ver ob. cit., págs. 103-109.

Atiéndase al final. Se oye o se lee: «Señoras y señores...vuelvan mañana. Todo será distinto». El mensaje de Sánchez, parece claro: Es válida para el teatro la doble concepción en torno al mismo, se puede jugar en la escena con la mentira que hace reír, deleitarse, y con la mentira que hace llorar. Con el sueño y con la realidad.

La inclinación personal en respuesta inmediata del puertorriqueño nos la ofrecen las tres obras que publica a continuación *La hiel nuestra de cada día*, *Los ángeles están fatigados* y *La pasión según Antígona Pérez*.

Bajo el título *Sol 13, interior*, se estrenaron en el Cuarto Festival de Teatro del Instituto de Cultura Puertorriqueña, celebrado en 1961, sus obras *La hiel nuestra de cada día* y *Los ángeles están fatigados*.

Con el título que abarca a las dos obras quiere resaltar el lugar en el que se mueven los protagonistas de éstas y el ambiente social que los rodea: Número 13 de la calle Sol del viejo San Juan en el que sus moradores están cercados por la marginación, abandono, soledad y miseria. Ceteramente lo ha expresado Daisy Caraballo en su lectura de *La hiel nuestra de cada día*: «Una misma condena parece gobernar las vidas de todos los personajes: padecen un sentimiento de soledad, una nostalgia de otros lugares y de otra vida, la sensación de sentirse desterrados y vencidos. Viven todos en una miserable casa de vecindad 'jaula de vigas aprisionando sus sueños', 'cuartos sin aire', tumba donde se pudrieron sus días. La aspiración a una vida más justa y auténtica subyace en su comportamiento, en sus palabras, en la evasión por el suicidio y por la locura como único refugio al desamparo y a la frustración. Cada una de las obras lo ilustra en diferentes climas de enajenación»²⁹.

La hiel nuestra de cada día fue publicada en 1962³⁰ y está dedicada a Victoria Espinosa. Quiero entender que la dedicatoria puede encerrar cierto mensaje del autor y que, según mi opinión, sería el de incitar a la victoria sobre lo espinoso de la vida.

Por tanto, la obra, como ya lo afirmé en otro momento y en clara oposición «al pan nuestro de cada día»,³¹ conecta con el programa de compromiso social con el que se matrimonia el creador de Humacao y es la respuesta personal dada por Sánchez ante el dilema de teatro de evasión o teatro de compromiso.

Estructurada en un solo acto de 65 páginas³², en ella jugarán un papel, a mi entender importante, las acotaciones, con las que se marcan las posturas de los personajes, y la coreografía –exigua al máximo– con la pretensión, sin duda alguna, de que unas y otra sirvan de ambientación adecuada al escenario de pobreza en el que se quiere instalar la acción de los protagonistas para el

²⁹ Ver Daisy Caraballo, «Una lectura de *La hiel nuestra de cada día*» en A.A.V.V. *Luis Rafael Sánchez: crítica y bibliografía*, Río Piedras, Ed. de la Universidad de Puerto Rico, 1985, pág. 34.

³⁰ Fue publicada junto a *Los ángeles se han fatigado* bajo el título de *Sol 13, interior* por el Instituto de Cultura Puertorriqueña en *Teatro puertorriqueño. Cuarto Festival*, págs. 565-648. Yo tengo presente la edición de Río Piedras, Editorial Cultural, Inc., 1976.

³¹ Ver mi trabajo «La realidad puertorriqueña...», ob. cit., pág. 174.

³² Según edición que yo poseo.

equilibrado desarrollo del drama. Porque todo –texto y contexto– ha de ser una respuesta auténtica al ambiente de pobreza, e ilusión quebrada constantemente, en que viven Píramo y Tisbe.

El dramaturgo puertorriqueño, urgando en los sentimientos de los espectadores, pretende herir los ojos y el alma de los mismos mediante la representación de la vida de una familia pobre puertorriqueña, cuya confianza, para salir del pozo de su miseria, la pone, no en una sociedad preocupada por el mundo de los ancianos abandonados, sino en la veleidosa fortuna de la lotería. Día a día el matrimonio Píramo-Tisbe, con la mirada puesta en la suerte ilusionada, malvende sus no abundantes enseres para la obtención del número marcado por un halo de religiosidad y superstición.

Recorre la obra, en la que se da vida al antiguo mito ³³, un aliento agobiante de filosofía existencialista y en ella queda luciendo inmisericordiosamente la denuncia contra la sociedad actual que abandona a los ancianos representados por Píramo y Tisbe; y queda luciendo también la condena de las ilusiones infundadas, apoyadas en una mezcla de religiosidad y superstición, que van a ser las creadoras de la angustia de los protagonistas. Por eso pienso que el tema principal de la obra no es otro que la angustia del hombre frente a una vida de pobreza y de miseria. La angustia de un hombre que no tiene y que desea angustiosamente tener y que, por ello, se refugia en la ilusión de la encandiladora suerte que, al no llegar nunca, agrava su angustia.

Una brisa dulcificadora, sin embargo, corona el final de la obra; porque, por encima de la tiranía de la angustia, y, para dar sentido al tener y no tener, se amanece candorosamente el amor:

Píramo.— ¡Cuánto cuesta quererse! ¡Qué amargo es el amor!

Tisbe.— Tú y yo somos tú y yo. Píramo y Tisbe. Con las manos cogidas. Tú y yo. El mundo es de la demás gente. Ese no es nuestro mundo. Nuestro mundo es la fe, nuestro mundo es el pecho del otro. Lo demás no importa. Mi mundo eres tú, mi gente eres tú, mi muerte eres tú. Yo soy yo en ti, por ti, ahora, este minuto perdido y siempre, la hora eterna» ³⁴.

.....

Píramo.— Quedaré viviendo en ti (le pasa la mano por los cabellos. Es una caricia torpe.) En ti por siempre, como un cuerpo... uno...; Somos uno en cualquier suma! Uno... uno» ³⁵.

Es el final. Con él el autor pretende que en el ánimo de los espectadores se grave un luminoso mensaje: La única lotería segura para el hombre es el amor amasado en una vida de años compartida.

³³ El recurso al mito clásico por parte de Sánchez en esta obra ha sido ya señalado por Daisy Caraballo en «Lectura de *La hiel nuestra de cada día*», *Revista de Estudios Hispánicos*, Universidad de Puerto Rico, Facultad de Humanidades, 1980, pág. 140.

³⁴ Ver ob. cit., pág. 52.

³⁵ Ver ob. cit., pág. 65.

Los ángeles se han fatigado fue estrenada, como ya he dicho, en el Cuarto Festival de Teatro del Instituto de Cultura Puertorriqueña junto a *La hiel nuestra de cada día* bajo el título *Sol 13, interior* y editada en primera edición en 1960 junto con *Farsa del Amor Compradito* por Ediciones Lugar de San Juan de Puerto Rico³⁶.

Está estructurada en dos actos casi iguales y que abren dos acotaciones que sirven de base coreográfica. De importancia mayor, sin duda alguna, la del primer acto, ya que en ella se trazan las líneas coreográficas de toda la obra: 1) situación vivencial; 2) situación temporal; 3) situación espacial; y 4) situación sugerente³⁷.

La acotación del segundo acto se basa únicamente en la situación sugerente que ha cerrado el acto primero. Esta situación se logra mediante la música «violentía y sexual» y un juego de luces en distancias aprisionadas.

Sabido esto, no extraña ya que Sánchez, en la línea del teatro actual, acuda a la música y a la luz para fijar dentro del mensaje al personaje; para centrar la acción y crear así el mundo sugerente que necesita a fin de revestir apropiadamente el propio mundo de sus personajes.

Importancia también singular tendrá en esta obra el monólogo; un «monólogo desgarrador» que tiene la misión de instalar al personaje en su mundo personal o en el de la ilusión que viven éste y el espectador. Y si no se puede pasar por alto la técnica que sirve de apoyo a la obra de Sánchez, por ser una apreciada presencia de actualidad, mucho menos puede pasarse por alto el propósito que, a mi entender, mueve al dramaturgo puertorriqueño: La realidad patria frente a la ilusión que, con su riqueza, le ofrece los Estados Unidos.

Con un lenguaje un tanto lírico, sostenido por un *monólogo* que se apoya en logradas imágenes³⁸ con las que se airean temas como el de la prostitución hispánica³⁹, el tiempo⁴⁰, España⁴¹, se ofrece al espectador la vida de una

³⁶ Yo uso la edición de Río Piedras, Editorial Cultural Inc., 1976.

³⁷ Situación vivencial, porque se trata de la vida de una mujer durante un día cualquiera; situación temporal, porque se desarrolla de once a doce de la mañana; situación espacial, porque, dentro de un ambiente de pobreza, se hace sobresalir lo corpóreo, con lo que, a su vez, se remarcara la pobreza que vive el personaje; y situación sugerente que se transmite a los sentidos por medio de la luz y de la música, que, como juego, se usa para atraer la atención de los espectadores.

³⁸ Sirvan como muestra las siguientes: «Como si el mundo se fuese encogiendo al paso de los años» (ob. cit., pág. 10); «El tiempo haciendo un collar con los seres y las cosas» (ob. cit., pág. 10); «Yauco se revolvió en pisadas de caballo» (ob. cit., pág. 18); «Los brazos de Santiago fueron mi perdición. Cuando le abrazaba era como un fuego pequeño que me abría la carne» (ob. cit., pág. 19).

³⁹ Al poner la ilusión en el dinero, se prostituye a la raza anglosajona.

⁴⁰ El tiempo adquiere en la obra una dimensión especial: De él depende la belleza que regula el triunfo o la caída de la prostituta. Sólo cuando Ángela abandona la prostitución y alcanza la libertad, el tiempo se asienta en la «vida cierta». Mientras tanto, el tiempo se mide por las huellas que deja en la carne de la prostituta con el paso de los días.

⁴¹ Hay un claro reconocimiento a España, a la España que descubrió el Nuevo Mundo cuando se hace confesar a uno de los personajes: «Oye, Petra, si Colón no hubiera venido, tú y yo seríamos indios» (ob. cit., pág. 23).

prostituta –Ángela–, que, empujada hasta ese mundo por el amor a Santiago, que se comporta cual auténtico chulo, descubre cómo el paso inexorable del tiempo va robando su hermosura y consecuentemente, poco a poco, la van abandonando aquellos a los que se ha prostituido cada día, «los ángeles» cansados, hastiados, «fatiados».

Esta obra responderá como la anterior al compromiso social que se ha impuesto el dramaturgo puertorriqueño, y es su respuesta al dilema que se ha planteado en *Farsa del Amor Compradito*: ¿El teatro de evasión o de compromiso? Por dicha razón, sigo manteniendo lo que un día ya afirmé, aunque mi interpretación, ahora, no agrade al dramaturgo: «No se trata de una obra de frivolidad, vacía de contenido. Nada más lejos de esto. Ángela es símbolo de Puerto Rico: ‘La Isla, o el país de la eterna primavera’»⁴². Ángela, como la Isla, es heredera de la cultura hispánica y es vilipendiada y explotada por los «ángelos rubios norteños de seis pies de estatura»⁴³. Para el autor puertorriqueño la solución que le cabe a Ángela es romper con la ilusión con que ha nacido y en la que sigue prendida a causa o derivada de la prostitución. Desprostituyéndose, Ángela conectará con su pasado que es «la vida cierta» y «así no quedará nada feo»; «Ni lágrimas, ni borracheras, ni gente extraña paseando por San Juan. No habrá dolor en el tiempo, porque el tiempo no tendrá prisa esta vez. ¡Libre! ¡Libre!»⁴⁴.

La Isla, soltándose de las ataduras que la ligan a Estados Unidos, podría volver a conectar con su pasado que es la vida cierta de tres siglos de raigambre hispánica.

Con ello la Isla se encontraría consigo misma. Es la tesis defendida por los independentistas que se conforman con la Historia frente al dinero que les puedan ofrecer los «rubios norteños». No está forzado, por mi parte, pues, el simbolismo. Puerto Rico como Ángela ha de hacer lo mismo si quiere ser libre, abandonar la prostitución o dependencia que le impone económicamente Estados Unidos. Todo es cuestión de que cada cual confiese qué es lo que ama más. Y para afirmar esto último le tomo en préstamo la cita que Luis Rafael Sánchez ha elegido de Albert Camus para lema de su obra *La pasión según Antígona Pérez*: «Nada en el mundo merece que se aparte uno de lo que más ama.»

⁴² Cuando Luis Rafael Sánchez conoció mis estudios sobre su obra y, por tanto, esta afirmación referida a la protagonista de *Los ángeles se han fatigado*, nada me indicó sobre esta interpretación mía: Ángela símbolo de Puerto Rico. Me contó Lilliana de la Luz Quiles, cuya Tesis doctoral dirigí, que, cuando basándose en mi interpretación, le hizo una pregunta relacionada con esta tesis, el escritor de Humacao mostró cierto enfado: Preguntó Lilliana «¿Hasta dónde estos personajes marginados, y en especial la prostituta, tratan de reflejar un mundo que se extiende a las Antillas? ¿Es allí donde se puede ubicar tal personaje, o tiene un ámbito más universal?». Respondió L.R. Sánchez: «No quiero contestar esta pregunta». Respeto que se quiera, ante la razonable interpretación simbólica, tomar como escudo el silencio. Todos los creadores, al final, tenemos algo que quisiéramos no haber escrito o que no se nos interpretara como se hace.

⁴³ Ver ob. cit., págs. 12, 13, 20, 24, 25 y 31. En todas ellas se hace referencia a este vilipendio y explotación.

⁴⁴ Ob. cit., pág. 35.

Y hay gustos para todo: amor a la Historia, al propio pasado, y también al dinero, a la fama...

Este es, según mi interpretación, el mensaje social primero que se deriva de la obra, porque fueron los puertorriqueños los primeros espectadores con los que se contó. Y junto a éste, un segundo mensaje de dimensión universal, ya que éste puede alcanzar no sólo a la mujer puertorriqueña que se prostituye, sino a toda mujer que se ve obligada a escoger tal camino. Por esto, pienso yo, que la obra alcanza la ternura provinciana, se allega al sentimiento nacionalista y se corona en los crespones morales del universo.

Con *La pasión según Antígona Pérez* el creador de Humacao alcanza su máximo nivel como dramaturgo y fortalece su respuesta personal en torno al teatro como obra de arte. *La pasión según Antígona Pérez* es todo un compromiso del autor con la más palpitante realidad hispanoamericana; de ahí el subtítulo con el que nos la presenta: «crónica americana en dos actos». Porque se trata de dar vida, con la ayuda del arte, a un hecho que había sido, era, y aún se siente en Hispanoamérica: La dictadura. Un hecho ante el que el autor puertorriqueño quiere tomar partido, como reza la frase que le ha tomado a Albert Camus para lema de su obra «Nada en el mundo merece que se aparte uno de lo que más ama»⁴⁵: En este caso *la libertad*.

La obra fue publicada en 1968, y, estructurada en dos actos de desigual extensión y de desigual número de escenas (siete escenas para el primer acto y cinco para el segundo) tiene un único propósito y que no es otro, si caso se hace al autor, que el de «reducir la complicación del diseño de luces, fondos musicales, cambio de vestuario...etc...»⁴⁶.

Gran importancia quiero dar a la acotación de entrada, pues en ella el autor le impone al director de escena la coreografía, le precisa el lugar, le fija el uso de la luz y música como recursos e ilumina la coreografía. Nada se deja para el antojo del director; se le indica todo para que colabore con la idea que el autor defiende en torno al teatro. Él quiere poner de manifiesto su preocupación por el comportamiento de la sociedad hispanoamericana ante un hecho político común en sus tierras; Él quiere crear un ambiente adecuado a la acción trágica.

La coreografía se aleja de toda nota ornamental y busca en todo momento lo escueto para crear en escena el ambiente. Por coreografía un mural negro sobre el que se proyecta el mundo de las pequeñas mentiras (anuncios de cervezas, gaseosas, cigarrillos...), una serie de fotografías de gran tamaño colgadas y que representan a los que detentaron el poder, y colgaduras con consignas políticas del mundo hispanoamericano. Anuncios, fotografías y consignas representan la Hispanoamérica viviente; la Hispanoamérica de la ilusión y la de la vida real.

⁴⁵ La frase se encuentra en la hoja que corresponde a la página 7 de la edición de 1975 que yo uso: Luis Rafael Sánchez, *La pasión según Antígona Pérez*, Río Piedras, Puerto Rico, Editorial Cultural Inc., 1975.

⁴⁶ Ver ob. cit., pág. 12.

El argumento de la obra, como el del título de la misma, nos hace pensar de inmediato en la obra clásica de Sofocles, *Antígona*, porque el autor puertorriqueño, para denunciar un hecho político que se da en Hispanoamérica durante muchos años y para defender la libertad del hombre, ha puesto al día la obra del griego.

Los hermanos Héctor y Mario Tavárez «convencidos de que la crisis que alcanzara a su patria por la muerte del Generalísimo Creón llevaría a algo menos inútil que la dictadura de Creón, planearon asesinarlo». Con esta decisión, según *Antígona*, se convierten en sus hermanos. Pero, al llevar a cabo su idea son descubiertos, liquidados por la escolta de Creón y expuestos sus cadáveres en la plaza pública para escarmiento de todos, prohibiendo que se les dé sepultura. *Antígona* roba y entierra, en un lugar desconocido para el dictador, dichos cadáveres. Creón acude a todos los medios a su alcance para que *Antígona* acepte sus órdenes. Y así la joven se ve asediada por su propia madre, por el obispo de la diócesis, por la primera dama —ésta le hace saber que ella, *Antígona*, es pariente del dictador—, y por el propio Creón. No consiguiendo doblegar a *Antígona* con nada de todo esto, Creón acude al halago, a la calumnia, a las amenazas... *Antígona* se mantiene firme y nada, ni nadie, consigue que confiese dónde ha enterrado a los hermanos Tavárez. Al final es condenada a muerte, no sin antes haber sido brutalmente violada, usando el cuello de una botella conforme a la costumbre de la dictadura de Creón.

Como de este argumento se deduce, es innegable el propósito del ofrecimiento de un mensaje por parte de Sánchez.

Para mí, reconociendo el acierto de Bravo-Elizondo, al afirmar que el tema de la obra es «el sacrificio de una vida en aras de los principios de la libertad»⁴⁷, el tema aglutinador no es otro que Hispanoamérica, toda su realidad político-social, atenazada por los régimenes dictatoriales y muda por la mordaza que acalla a sus pueblos. De hecho, de 1935 a 1964, Hispanoamérica sufrió nada menos que 54 golpes militares.

Como consecuencia de este tema, se aprimaveran otros subtemas: La Iglesia, la prensa, el amor, la vida, la muerte, la fe..., con un análisis de la dictadura hispanoamericana y, sobre el silencio sonoro y estremecedor que varonilmente se yergue de la muerte de *Antígona*, un canto a la libertad del hombre, conectando así, frente a otras posturas que se dan en la Literatura Hispanoamericana⁴⁸, con la postura sofoclea⁴⁹.

⁴⁷ Ver «La pasión según *Antígona* Pérez: radiografía de la dictadura», en Pedro Bravo-Elizondo, *Teatro hispanoamericano de crítica social*, Madrid, Editorial Playor, 1975, pág. 96.

⁴⁸ Ver Lucrecio Pérez Blanco, «*Antígona* Vélez apropiación y trueque del mensaje sofocleo», en *Cuadernos Americanos*, Vol. CCLVII, n.º 6, Noviembre-Diciembre, México, 1984, págs. 143-172.

⁴⁹ Ver Lucrecio Pérez Blanco, «*Antígona* y el drama humano en dos textos literarios hispanoamericanos contemporáneos», en *La Ciudad de Dios*, Vol. CXCVIII, n.º 1, enero-abril, El Escorial, 1985, págs. 71-101.

Como Luis Rafael ha pretendido el retrato literario de una realidad, con el fin de que aquél mantenga toda la fuerza de veracidad, fija su obra dentro de la crónica. El espectador no ha de vivir por un momento una ficción, sino que ha de asistir al alumbramiento de una crónica, al testimonio de un notario que lo firma ante miles de testigos. Y para que la crónica (*La pasión según Antígona Pérez*) conserve toda su dimensión esencial (relato, representación = verdad) se la enfrenta con el concepto de leyenda. La primera (la crónica), tesoro en manos de la libertad; la segunda (la leyenda), arma de la dictadura.

La escena segunda del acto segundo nos proporciona por medio de Antígona, y vivificado por ella, el símbolo (América) en que la joven se convierte y el tema de la América mestiza y abarcadora: «La salvación no estará en quedarse tranquilos, satisfechos, indiferentes, sino en cuestionar una, dos, muchas veces, si de alguna manera nos están echando de nosotros mismos. También yo comenzaré a gritar: América, no pierdas; América, no cedas; América, prosigue; América, despierta; América, tranquila; América, alerta»⁵⁰.

La consigna que Antígona recibe del pueblo, ganado ya a la causa de la libertad por la misma Antígona, se le pasa al continente americano como preocupación seria, real y permanente en estos términos: 1.- América no debe ceder en el enfrentamiento libertad//dictadura; 2.- América no debe sufrir por este enfrentamiento; 3.- América debe despertar del mal de la dictadura; 4.- América debe estar segura y tranquila en su fe a la libertad; 5.- América debe estar alerta para defender su fe y su libertad; 6.- América no debe perder en él; 7.- América no debe morir en la dictadura; 8.- América debe empeñarse en la consecución de la libertad.

Es evidente, pues, que el problema con el que prestidigita este drama no es el de la dictadura en sí como pudiera deducirse de una primera lectura; para mí, como he afirmado antes, es el de la América mestiza. Y él es el que llevará al primer plano la denuncia de la dictadura, de la Iglesia engañada, de la prensa comprada y de la cobardía de un pueblo impasible ante la tiranía y la esclavitud. Escúchese a Antígona: «Sí, quiero hablar. De los que crecimos en una América dura, América amarga, América tomada. De las generaciones dolorosamente estranguladas. Los periódicos enfermos de fiebre amarilla. Una historia sin escrúulos, maligna, improvisada con el afán de destruir mi nombre y mi reputación. Habrá, pues, dos versiones de una misma verdad. La mía. La de ellos»⁵¹.

Aquí está, la historia de América, de la América dura, amarga, tomada, estrangulada. Y aquí está para indagar sobre el origen, la causa y solución de su mal.

La causa inmediata para la joven Antígona no es otra que la «perpetuación de los hombres», que es lo mismo que confesar que ese mal lo causa el sometimiento servil de la sociedad al individuo; un individuo que busca la milicia

⁵⁰ Ver ob. cit., pág. 104.

⁵¹ Ver ob. cit., pág. 14.

—ya desde los primeros siglos— para el encumbramiento⁵², creyendo que el destino de América, «la tierra de los hombres perpetuos»⁵³, está vinculado a su ser.

La causa mediata es el silencio de un pueblo que asiste impasible a su estrangulamiento, es la posición de la Iglesia que consiente y sigue el engaño del dictador, el sometimiento de una prensa comprada... En definitiva el pueblo; un pueblo sin voluntad de ser libre; un pueblo que se conforma con la limosna de los pasatiempos: «América es una efervescente, rumbosa, exuberante fiesta. Una vez fermenten las lenguas se tejerá la leyenda»⁵⁴.

Como el responsable es la dictadura que engaña al pueblo y a la Iglesia, la solución está en hacer ver al pueblo americano la debilidad del poder del dictador, sembrando la duda sobre su tan cacareada omnipotencia.

Y ¿Cómo lograrlo? Como lo hace Sánchez: Mediante una disección de la dictadura; contraponiendo a la visión que el dictador y sus aliados ofrecen de la dictadura, la visión alcanzada por los ojos de la joven Antígona.

Para Creón y sus seguidores la dictadura: 1) es en sí el orden⁵⁵; 2) es el origen de la paz y del orden⁵⁶; 3) es el sustento de las máximas instituciones⁵⁷; 4) su fuerza está en el poder⁵⁸, en ser lo que de verdad es, porque adquirió el poder por la fuerza⁵⁹; 5) se basa en el patriotismo que es quien la lleva al poder absoluto⁶⁰ para así salvar a la nación, «república desamparada»⁶¹; 6) es cristiana católica⁶², ayuda a la Iglesia y por ello confía en su apoyo y en el de los fieles de la misma⁶³; 7) quien vaya contra el dictador va contra el orden y es un facineroso⁶⁴ y un traidor⁶⁵; 8) fue la única capaz de llevar al país al buen camino⁶⁶ y quien más le ofreció⁶⁷; 9) ella tiene o debe tener poder sobre las personas y las cosas...relojes...tiempo...todo⁶⁸; 10) su justicia es infalible⁶⁹; 11) quien es condenado a muerte lo es por sí mismo ya que es fácil escapar de ésta: tan sólo tiene que dar la razón al dictador y vivirá⁷⁰; 12) toda sublevación

⁵² «En América, la milicia es la carrera que encumbra» (ob. cit., 25).

⁵³ Ob. cit., pág. 109.

⁵⁴ Ob. cit., pág. 65.

⁵⁵ Ob. cit., pág. 116.

⁵⁶ Ob. cit., págs. 20 y 49.

⁵⁷ Ob. cit., pág. 16.

⁵⁸ Ob. cit., pág. 56.

⁵⁹ Ob. cit., pág. 58.

⁶⁰ Ob. cit., pág. 61.

⁶¹ Ob. cit., págs. 57 y 58.

⁶² Ob. cit., pág. 73.

⁶³ Ob. cit., págs. 56 y 71.

⁶⁴ Ob. cit., pág. 17.

⁶⁵ Ob. cit., pág. 116.

⁶⁶ Ob. cit., pág. 49.

⁶⁷ Ob. cit., pág. 56.

⁶⁸ Ob. cit., pág. 54

⁶⁹ Ob. cit., pág. 74.

⁷⁰ Ob. cit., págs. 73-74.

o levantamiento contra su gobierno es una amenaza contra la nación, contra «nuestra cristiana manera de vivir»⁷¹, es un comunista⁷²; 13) el temor de la dictadura nace de que la Iglesia no reconozca el bien que ha realizado y realiza y, por contra, lo vea o considere como algo malo⁷³; 14) su gobierno siempre se impone sobre los rebeldes⁷⁴.

Para Antígona, símbolo de la América libre, y que representa la libertad, frente a la tiranía y para los que son ganados por su actitud, otra, muy contraria, es la opinión sobre el dictador y su gobierno: 1) el dictador es un auténtico luchador, su arma preferida es la constante ofensiva⁷⁵; 2) la dictadura es inútil⁷⁶; 3) aunque su poder aparece como omnímodo, en realidad, es débil, pues el dictador vive en el miedo⁷⁷; 4) sus armas, por ello, tienen que ser la vigilancia estrecha y asfixiante⁷⁸; 5) se apoya en la prensa comprada, sometida, con la que mueve a la masa popular⁷⁹; 6) busca, como si su representante fuera, el respaldo de la Iglesia⁸⁰; 7) trabaja con la mentira⁸¹, la calumnia⁸², el halago y promesas⁸³, el ruego⁸⁴, la tortura⁸⁵ y la muerte⁸⁶; 8) el orden que proclama tiene como base el miedo⁸⁷ y la resignación del pueblo⁸⁸, por lo que la paz que ofrece es una paz de muertos⁸⁹; 9) la dictadura es inhumana, porque su ley niega las leyes que enaltecen la vida⁹⁰ y porque en su régimen el amor y la fraternidad son un delito⁹¹; 10) su poder, por tanto, tiene que estar sustentado, no en las propias fuerzas, sino por las fuerzas de una nación extranjera⁹²; su final llegará cuando el pueblo descubra que cada uno es de su libertad⁹³, y el final del dictador será el destierro errático por Europa⁹⁴.

⁷¹ Ob. cit., págs. 17-18.

⁷² Ob. cit., págs. 18, 41 y 49.

⁷³ Ob. cit., pág. 63.

⁷⁴ Ob. cit., págs. 120 y 122.

⁷⁵ Ob. cit. págs. 120 y 122.

⁷⁶ Ob. cit., pág. 38.

⁷⁷ Ob. cit., pág. 27.

⁷⁸ Ob. cit., pág. 32.

⁷⁹ Ob. cit., págs. 31, 32 y 108.

⁸⁰ Ob. cit., págs. 41, 77, 102, 122.

⁸¹ Ob. cit., pág. 82.

⁸² Ob. cit., págs. 49-50.

⁸³ Ob. cit., págs. 42, 43 y 49.

⁸⁴ Ob. cit., págs. 93-94.

⁸⁵ Ob. cit., págs. 27, 80, 89, y 94.

⁸⁶ Ob. cit., págs. 30, 39, 47-48, 89-90.

⁸⁷ Ob. cit., págs. 30, 31, 44, 121.

⁸⁸ Ob. cit., pág. 31.

⁸⁹ Ob. cit., págs. 22-23 y 111.

⁹⁰ Ob. cit., pág. 20.

⁹¹ Ob. cit., pág. 112.

⁹² Ob. cit., págs. 79-80.

⁹³ Ob. cit., pág. 45.

⁹⁴ Ob. cit., pág. 98.

Es, por tanto, *La pasión según Antígona Pérez*: 1) una denuncia del mal de la América mestiza, mal que se deriva de la violación del hombre creado libre, causada por el poder militar impuesto por el dictador; 2) una disección de lo que es una cualesquiera de las dictaduras americanas; 3) una muestra de cómo se vence a una dictadura: negándole el poder de que hace gala, pues, aunque su poder se imponga en los cuerpos de las personas, nunca podrá alcanzar el corazón de las mismas⁹⁵.

Por lo expuesto hasta aquí pareciera que la obra sólo tiene la dimensión americana que vengo señalando, y no es así: El valor de esta obra de Luis Rafael Sánchez, como toda obra de arte de talla, está en que traspasa los límites inmediatos con los que el autor jugó. *La pasión...*, o mejor, su mensaje tiene una dimensión universal, primero porque la disección que se hace del gobierno de Creón para descalificarlo por dictatorial, se puede aplicar a otros gobiernos. Esa disección es como un patrón que, sometido a él cualquier gobierno, nos muestra las señas de identidad de este último.

Segundo, porque la libertad no es sólo doncella que haya de vivir en las tierras de América, la libertad es una paloma cuyo vuelo se aduerme en las alas de su propio ser; es la luz a la que, puesta redes, se tornasola; es la podalirios de la fe y la esperanza; es el pan de los corazones; y es aliento de todo hombre.

Reforzará este valor o dimensión universal de *La pasión...* el uso de los valores universales y eternos de la vida y la muerte. Como goznes, sobre ellos gira la fuerza del mensaje: Sin libertad la vida pierde su auténtico significado y se convierte en muerte; y la muerte que se alcanza al defender la libertad se corona con los vivos crespones de la vida, porque, como le amenaza Antígona al dictador Creón, «cada quien es de su libertad»⁹⁶. Y sobre esos valores de la vida y la muerte asienta su fuerza dramática esta obra, porque, con el fin de que se acepte como real el relato, de que se acepte la crónica, se parte de la vida, para que del enfrentamiento con la muerte surja la pasión, se alumbe el drama avocado a la tragedia, que, en este caso, no se concreta en la muerte del que pierde la vida, sino del que la quita, puesto que el primero (Antígona en este caso) con su comportamiento, dejando heridas mortalmente a la justicia y soberanía del poder del que ha impuesto la muerte, alcanza la corona de la Historia⁹⁷.

El mensaje cala en el espectador tal como era el propósito del creador: La redención del mal de la América mestiza, como la de cualquier zona del mundo que se vea privada del don de las libertades, está en la entrega de la vida del cuerpo para alcanzar la vida del espíritu que respira el aire de la libertad.

Quisiera, antes de referirme a los personajes que dan vida a la tragedia, señalar otro de los aciertos de Sánchez en esta obra, y que también lo fue del autor griego: El uso de una mujer para abanderar la protesta. Con ello se logra mejor lo que el creador pretende: 1) denunciar la debilidad del poder de Creón,

⁹⁵ Ob. cit., pág. 47.

⁹⁶ Ob. cit., pág. 98.

⁹⁷ Ob. cit., págs. 117-118.

pues es vencido por quien tradicionalmente se ha presentado como símbolo de debilidad⁹⁸; 2) convencer que el deber de lucha, que parte de la protesta contra la injusticia, debe comprometer también a las mujeres, puesto que ellas también participan del dolor que se asienta en el sufrimiento⁹⁹.

Para Sánchez es una baza oportuna para conectar con su tiempo. Con la glorificación de su Antígona el escritor puertorriqueño quiere conscientemente (lo que quizá no pretendiera tanto el autor griego) romper el tabú de la mujer sexo débil, ya que –en la obra queda claro¹⁰⁰– la debilidad no se asienta en el sexo, sino en el miedo y soborno, cepos en los que no cabe otra distinción que la de héroe o cobarde.

Juega Sánchez en su obra con distintos personajes. Unos se harán con la palabra, tendrán la facultad de intervenir; otros, carentes de la luz del verbo, pondrán en la obra sus ojos, sus oídos y sus manos para ejecutar los mandatos. A estos últimos se les niega la personalidad, porque quien se conforma con la condición de esclavo (es el caso del ejército y de la prensa), no la merece.

Un personaje indefinido (la multitud-pueblo), tensado como débil cuerda por dos fuerzas motrices antagónicas (prensa, Antígona), tiene para mí una alta significación e importancia y por lo mismo valor de excepción. El recurso a este personaje le sirve al autor para crear la mutación de credibilidad frente al proceso trágico representado en la escena. Es el espejo donde el espectador contempla el cambio de dicha credibilidad.

Motivada por la prensa, la multitud, al principio, se muestra como un solo bloque en apoyo de Creón¹⁰¹. Mas, ganada por el ejemplo de Antígona, esa multitud se bimembra en dos grupos (hombres y mujeres). Las mujeres que, animando a Antígona para que no se rinda, se pone de su lado; y los hombres, que alentándola a no sufrir y a que ceda, prácticamente le hacen el juego a Creón.

Acierto de Sánchez en este recurso: La bimembración sirve de espejo de la crisis del poder de Creón; sirve de prueba de que la credibilidad ha cambiado de dueño; y es la luz que asienta la esperanza de la América mestiza en la derrota del mal, porque son las mujeres las que trasmitten los primeros latidos al futuro.

Representa la madre de Antígona –Aurora– el miedo y el silencio, la paz del cementerio que ahoga al pueblo. Nuevo acierto del autor, porque con la actitud de Aurora se potencia el clima de terror que consigue todo gobierno autoritario y sobre el que se sustenta.

Su amiga Irene es el símbolo de los que, diciéndose amigos, venden la mitad de su alma¹⁰². La primera dama del país, Pilar, es símbolo de la ambi-

⁹⁸ Ob. cit., pág. 28.

⁹⁹ Idem.

¹⁰⁰ Ob. cit. leer págs. 102-104.

¹⁰¹ Ob. cit., págs. 19, 51, 99-100.

¹⁰² Porque, según San Agustín, el verdadero amigo es «*dimidium animae meae*» (la mitad de mi alma).

ción ilimitada femenina que, con tal de alcanzar o conservar el puesto logrado, recurre a cualquier medio a su alcance. Monseñor representa a la Iglesia manipulada y engañada por el dictador, como lo será el ejército. La prensa –representada por los cinco periodistas– quiero pensar que simboliza a Prometeo encadenado o lo que es lo mismo a la libertad encadenada.

Y a Antígona, nudo de la tragedia, yo la quiero ver como el símbolo de la libertad universal, pero, sobre todo, como símbolo de la América mestiza. Joven de 25 años, pero aviejada por el peso del sufrimiento y del silencio como Hispanoamérica¹⁰³ a quien no han conseguido robar los sueños de Alonso Quijano o de Alonso el de los Infortunios¹⁰⁴ hacia la libertad, representa a, o mejor, es la América leal, porque ha entregado su vida en testimonio. Ella, Antígona, es el luminoso mensaje para los americanos y para todos los que sufren el acoso de los poderes autoritarios¹⁰⁵. Estos son los símbolos con los que Luis Rafael Sánchez ha logrado una obra que, en conexión con la Historia de la Humanidad, se llena de actualidad.

Opino que ninguna obra ha conseguido el nivel de disección de la dictadura hispanoamericana como *La pasión según Antígona Pérez* y eso que se me aparece el espíritu de *El señor presidente*, *La ciudad herida*, *El otoño del Patriarca* y de otras obras de la Literatura Hispanoamericana.

También la técnica empleada por su autor coloca a *La pasión...* en la línea de la más absoluta contemporaneidad teatral, pues no cabe duda que en ella Sánchez respira el aire perfumado de Bertold Brecht y de Erwin Piscator.

Si Brecht pide que el artista debe ser difusor de las verdades que tienden a cambiar el mundo, el puertorriqueño es un discípulo obediente: *La pasión...* proyecta ese propósito. Trasmite al público un saber y lo compromete al mismo tiempo con una idea: La libertad de la América mestiza.

La estructura épica, apoyada en una forma narrativa, episódica y significativa en sus partes, con la que se consigue contribuir al todo y ponerse a sí misma en un plano relevante (aliento de Brecht indudablemente), se sigue como dogma en la obra de Sánchez, siendo la crónica –como recurso narrativo– la que contribuye al todo y la que, al quedar roto el relato-crónica a causa de la muerte del cronista, se impone sobre la leyenda en el ánimo del espectador que,

¹⁰³ Ob. cit., pág. 13.

¹⁰⁴ Ob. cit., pág. 23. Es evidente que Luis Rafael hace tener presente a su personaje el texto cervantino: «la libertad, Sancho, es uno de los prestigiosos dones que al hombre dieron los cielos; por la libertad, así como por la honra, se puede y debe aventurar la vida». Dudo que Luis Rafael conociera entonces –no sé si hoy lo desconoce– el texto que Don Carlos de Sigüenza y Góngora pone en labios de Alonso Ramírez, protagonista de *Infortunios de Alonso Ramírez*, y cuya cuna se pone en la patria del dramaturgo Sánchez: «Alabo a cuantos, aun con riesgo de la vida, solicitan la libertad, por ser ella la que merece, aun entre los animales brutos, la estimación». (Ver Ed. de Lucrecio Pérez Blanco, Ed. Historia 16, Madrid, 1988, pág. 100.)

¹⁰⁵ Ayer ¡cuántos!; hoy muchos de nosotros; mañana ¡quién sabe...! En Antígona podemos mirarnos hoy, y nos miraremos –yo al menos sigo mirándome– para no vender mi libertad.

sabiendo más que el periodista comprado que presenta la muerte de Antígona como un triunfo del dictador, se mofa de la manipulada noticia¹⁰⁶.

Y teniendo presente a Erwin Piscator, que fue el verdadero creador del *teatro épico*, nuestro autor usa de proyecciones móviles y filmes con el fin de alcanzar un mayor efecto teatral y una perspectiva histórica amplia, eliminando el ofrecimiento lírico que pudiera derivarse del tema escogido.

La luz y la música, el movimiento de masas, los cortes en la narración con los que el puertorriqueño juega en todas sus obras, pero especialmente en *La pasión...*, son recursos con los que pretende realzar la idea que ha de ganar al público.

La luz, proyectada en cono, tiene la misión de vitalizar la crónica relato puesto en boca de Antígona y, al mismo tiempo, sugerir el mundo en torno al que adquiere vida la misma idea.

Uno de los movimientos de la masa (por dar algún ejemplo) se usa para delatar la preocupación del mundo por las noticias que ofrece la prensa¹⁰⁷. Con ello, parece obvio, se ha pretendido que, como quería Brecht, la crónica que se enfrenta a la leyenda tenga todos los visos de verdad, y que el escenario esté inmerso en ella¹⁰⁸. Crean esta realidad objetiva las escenas que reconocen el diálogo entre Antígona y su madre, y que representan a la multitud conmocionada por las noticias que gritan los periodistas, referidas a la violencia y la muerte (Lutero King, Che Guevara, Juan XXIII, De Gaul, Kennedy). El creador ha usado de todas ellas para sustentar la idea de que la lucha por el bien social (la libertad) siempre se verá reprimida por todo aquel al que, en un momento dado, le moleste, y, por tanto, es necesario tener fe en sí mismo y demostrarlo, si necesario fuere, con la muerte. Porque los que mueren buscando la libertad, como ya quedara reflejado en el *Manifiesto socialista* (1837) del argentino Esteban Echeverría, entran en la Historia y ni la leyenda (prensa en este caso) logrará silenciar el brillo de sus nombres.

Otras muestras literarias se alumbran en *La pasión...*: Son las que se adeudan al surrealismo, dadaísmo y expresionismo: los apartes, la música, el collage, etc... Todo nos habla del interés del autor puertorriqueño por estar al día en cuanto a la técnica de que hace gala el teatro actual. Y todo lo hasta aquí expuesto me empuja a considerar, personalmente, a Luis Rafael Sánchez como uno de los más importantes autores que ha dado últimamente el teatro a Puerto Rico y, por ende, a la Literatura Hispanoamericana.

Después de haber sido enajenado por el brillo de la novela (recordaré los títulos de *La guaracha del macho Camacho* y *La importancia de llamarse*

¹⁰⁶ Cuando el espectador –viene a decir Brecht– sabe más que el personaje de la obra, aquél podía sentir dentro de sí y manifestar exteriormente lo contrario que el personaje manifestaba. El espectador podía reír con los que reían o llorar con los que lloraran.

¹⁰⁷ Ob. cit., págs. 14-15.

¹⁰⁸ Si el escenario –deseaba Brecht– representa un pueblo, debe lucir como un pueblo que ha sido construido para durar dos horas.

Daniel Santos), Luis Rafael Sánchez ha vuelto a acercarse al teatro con un nuevo título: *Quíntuples*¹⁰⁹. Respeto la opinión de mi alumna Lilliana de la Luz Quiles, quien, en su tesis doctoral¹¹⁰, considera a *Quíntuples* como la obra con la que Luis Rafael alcanza su máximo esplendor. Tengo que aceptar que, como señala Lilliana de la Cruz Quiles, asistimos a un juego lingüístico en el que se asoman a la comunicación caprichosos verbos derivados de sus sustantivos: *matrimonear, fraganciar, descarajar, parisear, niticear, cinematizar, pausear* etc... Y no puedo negar que la prensa (siempre la prensa publicitaria) ha recibido *Quíntuples* a bombo y platillo: «Esto es teatro», «Sánchez trae de nuevo la magia a las tablas» etc...¹¹¹ Sin embargo, para mí *Quíntuples* es tan sólo un ensayo experimental, quizá con el que Luis Rafael Sánchez mira al futuro; pero ni siquiera luce entre las migajas que se nos cayeran de *La pasión según Antígona Pérez*, hoy por hoy, para mí, su gran obra. Si *Quíntuples* sirve de cauce para logros posteriores, bienvenida sea.

LUCRECIO PÉREZ BLANCO
Universidad Complutense de Madrid

¹⁰⁹ Luis Rafael Sánchez, *Quíntuples*, Hanover N.H. 03755, U.S.A., Ediciones Norte, 1985.

¹¹⁰ Lilliana de la Luz Quiles, *La obra dramática del puertorriqueño Luis Rafael Sánchez*, (tesis doctoral defendida en U.C.M. el 23 de octubre de 1992).

¹¹¹ Tengo presentes las notas de prensa que firma Luz Raquel Ávila (33 I/*El Interrogador*) Jorge E. Martínez Sola (5 de octubre de 1984 en *El nuevo día*) y otros...; recortes de prensa que debo al mismo Luis Rafael que me los ha enviado para probarme su *no abandono* del teatro. El temor, que un día le expresé en carta, sigue en pie. La novela me lo ha hechizado.