

El teatro de Puerto Rico:

para muestra un botón

Maria Celeste Domínguez

*... ahora que tú te mueres con tus pesares,
déjame que te cante yo también...
Lamento borincano
(Canción popular de Puerto Rico)*

Un poco de historia, para comenzar. La primera referencia que se tiene del teatro de Puerto Rico, la constituye una relación de viajes titulada *De España a Puerto Rico*, fechada en 1641, escrita por Damián López. En ella el autor relata las representaciones de comedias que se llevaron a cabo en la isla con motivo de su recibimiento. Luego, con el transcurrir del tiempo, comienza el desarrollo del teatro puertorriqueño. En principio, recibe las influencias que planteaban las alternativas del teatro europeo y de manera particular del teatro español. De éste recoge el drama histórico, con la consecuente exaltación del héroe, el drama sentimental y social y por supuesto, no podía faltar, la comedia de costumbres.

Dentro de este género destaca en España la comedia costumbrista de Manuel Bretón de los Herreros en la que destacan tipos y personajes de la clase media española, con lo cual influyó de manera directa en la producción dramática hispanoamericana. De esta influencia no escapa Puerto Rico y podríamos decir entonces que su teatro se nutre del teatro español, sin dejar de lado la influencia que recibió también tanto del romanticismo francés como del español.

Vale la pena destacar de manera muy especial el mayor movimiento que tuvo el teatro de Puerto Rico en el siglo XIX, donde encontramos tres exponentes de

este género que merecen ser nombrados: Alejandro Tapia (reconocido como el padre del teatro puertorriqueño), Salvador Brau y Ramón Méndez Quiñones. El teatro de este último autor es reconocido en la isla como el que recoge, mejor que ningún otro, la intención de dramatizar de manera preocupada y con gran entusiasmo las costumbres, formas de vida y hábitos del campesino puertorriqueño. De hecho, se le atribuye a Méndez Quiñones el hecho de destacarse como el mejor intérprete del personaje-tipo del jíbaro, dentro del género costumbrista del teatro de Puerto Rico.

A mediados del siglo XIX, el teatro puertorriqueño experimenta una tendencia hacia la exposición de temas localistas y se observa con ello un cierto desprendimiento de las influencias foráneas, con moderada tendencia hacia el teatro autóctono. Con la llegada del siglo XX, se produce un ligero estancamiento en el teatro de Puerto Rico, sin embargo hay una tendencia a sacarlo de esa inercia, de lo cual dan testimonio autores reconocidos como Wilfredo Braschi, en cuya opinión *el teatro puertorriqueño se va gestando como un teatro autóctono, si bien dentro de un pueblo de herencia hispánica y de promociones formadas en Europa*. Por otro lado, en 1939, Emilio Belavar refiere que *en su opinión tendrían que unirse para formar un teatro puertorriqueño, un gran teatro, suyo, donde todo les perteneciera, el tema, el actor, los motivos decorativos y la estética*. De esto se desprende el interés que siempre ha tenido Puerto Rico por darle a su teatro ese sentido de autenticidad puertorriqueña que lo caracteriza y que lo ha llevado, junto a la calida y tenacidad de sus dramaturgos a ocupar el lugar que en la actualidad ostenta.

Y ya entrando en la contemporaneidad, el teatro puertorriqueño acusa un empuje y una vitalidad que lo enriquece y lo hace avanzar con nuevos ímpetus, generados por autores jóvenes que le inyectan sangre nueva, con ánimos de destacar sobre todo lo que ellos llaman «el puertorriqueñismo». Así, surgen escritores con marcadas tendencias vanguardistas, otros muestran un alto grado de preocupación por llevar a las tablas la realidad actual y una franca identificación con el hombre de Puerto Rico, destacando sus penas, sus alegrías, su problemática social y existencial y todo aquello que haga resaltar el ser puertorriqueño. Entre este grupo de escritores y dramaturgos tenemos necesariamente que mencionar a René Marqués con su obra *La carreta*, con la que marca el inicio de la época contemporánea del teatro de Puerto Rico. Se trata de una obra costumbrista que plantea las vicisitudes de una familia humilde puertorriqueña que se ausenta de su lar nativo en busca de un mejor vivir. Sin poder desprenderse de sus raíces y de sus costumbres, y sin lograr su objetivo, deben regresar a su tierra, con el alma hecha jirones por la experiencia vivida.

Ahora bien, dentro de los dramaturgos contemporáneos que aún permanecen activos y en plena producción, podemos mencionar a Myrna Casas

(1939), José Luis Ramos Escobar (1950), Juan González (1942), Antonio García del Toro (1950), Teresa Marichal (1956), Aleyda Morales (1955), Ángel Almaro (1944), Abniel Marat (1958) y Roberto Ramos-Perea (1959), entre otros, todos con un sin fin de obras escritas, montadas y muchas de ellas premiadas nacional e internacionalmente, todo lo cual da cuenta de un teatro que habiendo nacido al calor del teatro español y habiendo recibido la influencia del romanticismo francés, supo desarrollarse y perfilarse como un teatro auténticamente autóctono, con temas propios, con exposición de problemáticas locales y uso de una estética y técnicas dramáticas altamente elaboradas, lo que lo ha conducido, al decir de Ramos-Perea *a tener una proyección internacional, una frecuencia en la producción y las nuevas búsquedas, que le han permitido colocarse a la altura de los mejores teatros del mundo.*

Y del mismo Roberto Ramos Perea es el botón de muestra que hemos seleccionado para analizar en este artículo. Se trata de su obra dramática *Miénteme más* (1991) con la cual se hizo acreedor del Premio Tirso de Molina en España en el año de 1992, otorgado por el Instituto de Cooperación Iberoamericana de Madrid. Este premio es considerado por los autores dramáticos de habla hispana como el más alto y significativo galardón que se otorga en certamen a un dramaturgo iberoamericano.

En esta obra, el autor plantea la problemática que se presentó en Puerto Rico en el año de 1959 con pruebas de prototipos de pastillas anticonceptivas. Para ello, el personaje de Mario es contactado por un grupo de norteamericanos que le ofrecen dinero para que consiga «los conejillos de indias» que requieren aquellos para el experimento, con lo que Mario cae en el juego sucio y compromete con esto la salud y la vida de unas cuantas mujeres conocidas por él.

La acción se desarrolla en un bar donde obviamente se encuentra un chulo tabernero (Beto) y tres prostitutas (Michú: prostituta joven de 25 años, Carmona: prostituta vieja y Veni: una «desperdiciada prostituta dominicana», como lo señala el autor, con una «sublime panza de ocho meses» de embarazo).

Dado que la acción dramática transcurre en este bar, donde se encuentra, como en muchos otros bares, una *vellonera* o rocola, la música va a jugar un papel importante en la pieza; de hecho, el título de la obra alude ya a una pieza musical, el bolero *Miénteme más*, que en el Acto Primero es interpretado por Cheíto González. Esto va a otorgarle a la obra un tinte melodramático, sin que ello quiera significar que se trata de un melodrama, como lo veremos más adelante.

Así, observamos que las canciones, en ciertas oportunidades, anteceden y precipitan algunas de las situaciones dramáticas puntuales de la obra y en otras sirven de complemento o refuerzo a las mismas. Vemos entonces como *Miénteme más* es interpretada por el trío de mujeres al principio del Acto

Primero (pág. 101) en un momento de sensibilidad desbordada, sobre todo en el caso de Carmona que ya se sabe vieja para el oficio y prefiere una mentira para sentirse con «esa maldad feliz». Lo mismo sucede cuando Carmona coloca en la rocola *Perfume de Gardenia* y le dice a Beto:

Carmona: Necesito un hombre que me quiera, Beto.
Que me quiera de verdad, que sea tierno, bonito y
cariñoso. (105)

Es evidente que Carmona, dada su situación, añora los años pasados y desea el consuelo de un amor que le proporcione la seguridad perdida. En este caso, la música sirve de apoyo al momento sentimental por el que atraviesa Carmona.

Otra situación similar la encontramos cuando Mario le confiesa a Michú que quisiera volver el tiempo atrás «pa' querer la vida como se merece», dando muestras aquí de sentimentalismo y nostalgia, por no haber sabido vivir la vida de una manera más decente y más limpia. En ese momento Veni le canta *Qué falta tú me haces*, como corolario musical derivado de las reflexiones de Mario.

Luego, al finalizar el Acto Primero, Mario confiesa a sus amigos del bar el horror de su negocio con los *gringos*, y se descubre que como consecuencia de ello han muerto varias mujeres, entre ellas Alicia, la joven esposa de Beto, el chulo tabernero, y además que se encuentra gravemente enferma Veni, la prostituta embarazada, *fallido experimento viviente* de los anticonceptivos. En este momento cargado de dolor y arrepentimiento, Mario pide a Gilbertito Monroig (el cantante de la rocola) que le hable, y se escucha sonar, en ese momento, al cantante interpretando *Mi dolor es mío*. Con esto queda reforzado el carácter sentimental y dolido del diálogo que establece Mario con sus amigos.

Al final del Acto Segundo, Mario se percata de las manchas que tiene Michú en sus piernas, producto del uso de las píldoras. El dramaturgo describe esta situación en una didascalia patética:

(... la que fue una hermosa pierna de una seductora mujer, es ahora un amasijo violáceo de venas brotadas, chancros bajo la piel, graves, esparcidos como úlceras infernales que la desfiguran). (115)

Mario intenta disculparse pero Michú lo corta diciéndole:

Michú: Ahora lo que yo quiero saber... es cuando me voy a morir.

Luego hay un oscuro leve y Gilbertito Monroig canta el tango *Sus ojos se cerraron*, alegórico a la frase que acaba de pronunciar Michú.

Al final de la obra se produce el cierre del círculo musical que comenzó con *Miénteme más* y el autor utiliza para ello la misma canción, cuando Mario, ya conciente de su culpabilidad, decide confesar su crimen y entregarse a las autoridades y Michú le pregunta:

Michú: ¿Lo vas a decir todo mi viejo?

Mario: Todo, mi negra...todo.

Y es en ese momento cuando Michú y Veni interpretan bajito la última estrofa del bolero:

... Siempre fui llevado por la mala, es por eso que
te quiero tanto... Miénteme más... que me hace tu
maldad feliz...

La obra termina con una hermosa didascalía que a pesar de no traducir un final feliz, sí nos habla del rescate de la soberanía espiritual de un hombre, que si bien es cierto que cayó hasta lo más hondo del pozo de la maldad y la perfidia, reconoció su error y supo rescatar su alma de ese oscuro foso y ganarla para la vida. Aunque Mario vaya preso, hay en su futuro «una esperanza sin estrenar» como bien lo señala el dramaturgo en la referida didascalía final:

(Sube la música mientras se oscurece el escenario
y Mario abraza a Michú agradecido por ese rayo de
luz que ahora le brota de los ojos y que se parece
mucho a una esperanza sin estrenar)

De esta manera hemos visto cómo el dramaturgo ha utilizado la música como un recurso para reforzar el carácter sentimental de ciertas situaciones dramáticas ocurridas a lo largo de la acción y que le dan a la obra ese matiz melodramático al cual nos referimos en párrafos anteriores.

Hemos dicho que *Miénteme más* no es un melodrama sino una pieza dramática con matices de melodrama, toda vez que la música, como ya lo hemos analizado, juega un papel relevante dentro de la obra. Sin embargo, podríamos abundar un poco acerca de las diferencias entre el melodrama y la pieza dramática de Ramos Perea: En primer lugar debemos señalar que los melodramas, por regla general, tienen un desenlace si no feliz al menos satisfactorio, en tanto que la obra que nos ocupa termina con el derrumbe espiritual de los personajes que la integran y la entrega de Mario a las autoridades por los desmanes cometidos. En los que respecta a la función estructural

de los personajes, tenemos que en el melodrama éstos «son construidos con una sola cara, los malos son malos y los buenos son muy buenos», como lo señala Martin Hahn en *El paradigma melodramático en el teatro latinoamericano contemporáneo* (Hahn, 1997:21), es decir, que vienen a ser una suerte de «conceptos humanizados» en cuyo caso la heroína vendría a encarnar la virtud; el villano, la maldad; el héroe la justicia; etc. (Hahn, 1997,21); en tanto que en la obra de Ramos Perea, los personajes muestran una progresión dramática que los lleva de una situación caracterológica inicial a otra al final de la pieza. Tal es el caso de Mario, que al principio de la obra se nos muestra como *el villano*, para luego, en el desenlace, mostrarse arrepentido y con intención de regenerarse y hacer una vida diferente, aunque para ello deba ir primero preso, al menos ya ha reconocido sus fallas y hay en él un cambio de actitud. Como podemos observar, se encuentran elementos melodramáticos en la pieza pero, es evidente, que no se trata de un melodrama en puridad de conceptos.

Bien, otro aspecto que vale la pena destacar en esta pieza, es el referido a la ya mencionada *soberanía espiritual* de Mario, entendida ésta como el conjunto de valores espirituales que conforman, en este caso, el «puertorriqueñismo», el sentido de pertenencia del puertorriqueño con respecto a su lar nativo y a lo que le es suyo. Y esto lo vamos a observar a través del desarrollo de la progresión dramática de este personaje:

En la primera parte de la obra Mario se muestra parcializado y complaciente hacia los *gringos*, con una clara muestra de inversión de valores, colocando a «lo gringo» por encima de «lo puertorriqueño», como lo expone en el diálogo que sostiene con Carmona:

Mario: ¿Qué pasa que mi mano está sola y mi garganta en pena?

Beto: ¿Cómo?

Mario: ¿Que dónde está mi trago?

Beto: Pida por esa boca que aquí hay de to.

Mario: Dame un juisquicito americano.

Carmona: Siempre buscando lo gringo...¿Ah? (105)

Luego, a lo largo de toda la acción dramática, Mario va tomando fuerzas para reconocer lo ruin que ha sido y cómo ha podido vender su conciencia y su dignidad por un poco de dinero sucio y confiesa que ha matado al *gringo* en un arrebato de dolor por haber traicionado lo propio, a su gente. Con este acto Mario limpia su conciencia y de allí en adelante emprende el rescate de su soberanía espiritual y observamos cómo colocado ahora, desde la posición del puertorriqueño, se burla de los *gringos* con desprecio:

Carmona: ¿Te limpiaste a un gringo de salud? ¿Por qué?

Mario: A un gringo de gringolandia.

Carmona: Vaya. ¿Y tenía la sangre azul?

Mario: No. Los gringos también se mueren si los aguantas bajo el agua. (109)

En este diálogo de Mario con Carmona notamos la manera despectiva con que Mario se refiere a los *gringos*, hay desprecio, dolor y rabia en sus palabras. Ya no se trata del Mario que prefería el «juisquicito americano» de las primeras situaciones dramáticas analizadas en la obra, ahora es evidente que ha reflexionado y tomado conciencia de lo que ha hecho y puede ver «lo gringo» de frente y no a su lado. Más adelante, Mario hace gala de sus mejores recursos espirituales para demostrarle a Carmona que ya no es el hombre ruin y bajo que vendió a los suyos a los *gringos*, sino que ahora, siente dolor por ello y compungido reconoce su error:

Mario: Carmona, en el corazón de un hombre hay cosas tan hondas y maravillosas que tú y tu avaricia jamás podrán imaginar.

Carmona: Es mi avaricia la que te está dando tu salida. Coge esa maleta y vámonos.

Mario: Tan maravillosas que le paran a uno el corazón.

Tan hondas, que no hay luz que llegue a ellas. Tan llenas de odio, tan llenas de cansancio, tan más... (112)

Y más adelante agrega, en lo que podríamos denominar su apoteosis espiritual:

Mario: Esto de hoy era diferente... Esto de hoy era una luz, una luz finísima que como un rayo se te pega en la cara...

¿Dios mío, eras tú?

Carmona: Viejo...

Mario: (Para sí) Era como un millón de voces de niños...

(La música se enrosca en el silencio, sobresaliendo risas y juegos infantiles).

... niños que jugaban y cantaban... ¡todos los niños de la tierra! y cada tiro de la pistola era como una paz inevitable... y yo quería matarlo con odio, pero lo mataba con paz... (Se escuchan, cortando el aquelarre infantil los tres tiros pavorosos. La opaca luz del burdel regresa cotidiana). (112)

Y así es como Mario realiza, en una reflexión continua a lo largo de la acción dramática, su propio descenso a los infiernos, para quemar allí todo vestigio de maldad y ruindad que quedara en su alma y tratar de reivindicar a los suyos, matando al *gringo*, para así rescatar su paz interior y su soberanía espiritual, razón por la cual «quería matarlo con odio, pero lo mataba con paz», para decirlo con sus propias palabras. Aquí observamos cómo el dramaturgo ha expuesto la progresión dramática del personaje de Mario en función del rescate de su soberanía espiritual, con lo que queda evidenciada la función estructural del personaje de Mario, en particular, en esta obra de Ramos Perea.

Finalmente, consideramos, luego de revisar el análisis que antecede de la obra de Roberto Ramos Perea, que bien vale la pena hacer una reflexión seria sobre el teatro latinoamericano en general y el de Puerto Rico en particular.

Está claro que nuestros dramaturgos se nutren del referente que les proporciona la realidad que los circunda, lo cual termina por imprimirle, al teatro de nuestro continente, ese carácter heterogéneo que nos distingue, y esa riqueza en las técnicas dramatúrgicas empleadas por sus autores, lo que permite a su vez plantear una amplia gama de posibilidades para la creación de situaciones dramáticas, estructuración de personajes, desarrollo de acciones dramáticas, etc., que al ser alimentadas por nuestra propia realidad continental y luego manipuladas por nuestros dramaturgos y llevadas al plano de la realidad ficcional, adquieren una relevancia muy particular. Si a eso añadimos una buena dosis de creatividad en el proceso de creación estética, entonces obtendremos necesariamente los excelentes productos que cosechamos de nuestra dramaturgia, ¡y para muestra, un botón! Aquí hemos analizado algunos aspectos que consideramos de especial importancia en la obra *Miénteme más* de Roberto Ramos Perea, tales como la vinculación de la pieza dramática con algunos matices del melodrama, la relación de la música con el desarrollo de algunas situaciones dramáticas y con la dialogicidad en particular y por último, un aspecto que tiene mucho que ver con el ser puertorriqueño que es el rescate de su *soberanía espiritual*. A través del análisis de estos elementos en la obra, hemos podido constatar cómo el dramaturgo construye una realidad ficcional a partir de la preocupación que le produce su propio entorno, su propia realidad, y así estructurar un universo ficcional que, a pesar de encontrar su auténtica razón de ser en un referente real, cual es en este caso la situación del hombre puertorriqueño pasa a constituirse, desde los puntos de vista dramático y dramatúrgico, en su propio referente. Alejado de aquél que le dio origen, se escapa así hacia el mundo maravilloso de la ficcionalidad, de la mano del dramaturgo.

De esta manera, hemos podido observar, con la muestra analizada, cómo el teatro de Puerto Rico expone sus propias problemáticas y las tendencias

existenciales de los hombres y mujeres que pueblan la isla y que dan vida a los personajes dramáticos aderezados con las corrientes estéticas más actuales del continente, lo cual le ha hecho merecedor de un sitio muy importante en la dramaturgia latinoamericana y de ello dan cuenta su historia y el producto de sus dramaturgos, y esto no es una *mentira más* sino la más pura y prístina realidad.

BIBLIOGRAFÍA:

- Domínguez C., María Celeste (2002) *El frustrado, un personaje recurrente en la dramaturgia latinoamericana contemporánea*. Tesis para optar al título de Magister Scientiarum en Teatro Latinoamericano, Facultad de Humanidades y Educación, UCV.
- Hahn, Martin (1997): *El paradigma melodramático en el teatro latinoamericano contemporáneo*. Centro Latinoamericano de creación e investigación Teatral y Comisión de estudios de postgrado, Facultad de Humanidades y Educación, UCV.
- Ramos Perea, Roberto (s/f): *Miénteme más*. Versión fotocopiada. prpop.org/biografia%20pr/roberto_ramospereah.html.