

# LA REALIDAD PUERTORRIQUEÑA E HISPANO-AMERICANA, TEMA DE LA OBRA DRAMÁTICA DE LUIS RAFAEL SANCHEZ

LUCRECIO PÉREZ BLANCO  
Universidad Complutense  
Madrid

Si se tienen presentes últimas y recientes noticias y publicaciones, al parecer, el puertorriqueño Luis Rafael Sánchez está de actualidad en el mundo literario de su patria <sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Luis Rafael Sánchez nació en Huamaco el 17 de noviembre de 1936. Realizó sus primeros estudios en San Juan y Bachiller en Artes en la Universidad de Puerto Rico y el de maestría en Nueva York, terminando el primero en 1960 y el segundo en 1963.

Años más tarde vino a España donde (Universidad Complutense) defiende su tesis doctoral bajo el título de *Fabulación e ideología en la cuentística de Emilio Belaval*. Hoy es profesor prestigioso en la Universidad de Puerto Rico.

El año 1960 parece clave para Luis Rafael Sánchez creador, pues ese año irrumpe en el mundo literario de su país con la edición de dos obras en un mismo tomo: *Los ángeles se han fatigado* y *Farsa del Amor Compradito*. Y a partir de aquí su figura literaria ha ido agigantándose. En 1962 publica *Sol 13, Interior*, donde incluye *Los ángeles se han fatigado* y *La piel nuestra de cada día*. Su labor dramática se corona con la publicación en 1968 de *La pasión según Antígona Pérez*.

Como ensayista, desde 1972, y bajo un título común, *Escrito en puertorriqueño*, se ha preocupado de un modo especial de la realidad de su país como dan fe de ello, entre otros, los títulos «La generación o sea», «La gente de color», «Épitafo a Toño Bicicleta», «La fatal melodía del azar», «El debut en Viena», etc.

Como narrador publicó en 1966 una colección de cuentos bajo el título

Estas noticias y publicaciones vienen dando relevancia a la obra narrativa y en especial a su novela *La guaracha del Macho Camacho*<sup>2</sup>, así como también a los proyectos del creador en esta línea<sup>3</sup>.

Sin embargo se está olvidando en este momento —al menos dichas publicaciones parecen relegarlo a segundo término— que lo que aupó a este creador literario dentro de la literatura puertorriqueña e hispanoamericana fue precisamente el *teatro*; y me permito opinar que es el teatro el que sigue manteniendo como creador privilegiado a este puertorriqueño.

La obra narrativa de Rafael Sánchez tiene, frente a la de otros autores hispanoamericanos, la virtud de haber tomado un camino abierto cuyos horizontes se tallan en el aliento humano, en la realidad patria y de su continente; de ahí que la veta de sus contenidos sea inagotable. El teatro, la novela, el cuento y el ensayo toman esta luz. El programa se lo fijó a sí mismo en el teatro; por esta razón creo que es necesario insistir en el análisis de su obra dramática. Por mi parte con una pretensión: hacerlo desde el escenario hispano y con la esperanza de que el creador no abandone nunca la violeta que sembró en su primavera literaria, porque para la creación dramática goza de privilegiado aliento y hoy día es la dramática, en el mundo literario hispanoamericano, el género que más necesita de verdaderos talentos, si se pretende, como así es al parecer, que sea este género el que pase al relevo de la novela como en su día lo hizo ésta de la poesía.

---

*En cuerpo de camisa*, que fue estudiado en 1969 por José Emilio González, y en 1976 su novela *La guaracha del Macho Camacho*, cuyo éxito traspasó las fronteras de su patria.

<sup>2</sup> El éxito resonante de esta novela ha motivado varios estudios serios que han sido recogidos en 1978 por la *Revista de Estudios Hispánicos* de la Universidad de Puerto Rico, Facultad de Humanidades; Angel Luis Morales: «Consideraciones sobre *La guaracha del Macho Camacho*», pp. 7-25; María de Vaquero de Ramírez: «Interpretación de un código lingüístico: *La guaracha del Macho Camacho*», pp. 27-69; Luis M. Arrigoitia: «Una novela escrita en puertorriqueño: *La guaracha del Macho Camacho* de Luis Rafael Sánchez», pp. 71-89; José Juan Beauchamp: «*La guaracha del Macho Camacho*. Lectura política y visión del mundo», pp. 91-128; Lorraine Elena Ben-Ur: «Hacia la novela del Caribe: Guillermo Cabrera Infante y Luis Rafael Sánchez», páginas 129-138.

<sup>3</sup> Tengo presente las dos entrevistas que le han hecho a Luis Rafael Sánchez Arcadio Díaz Quiñones en *El Reportero*, lunes, 27 de octubre de 1980, p. 16 y Gladys Ciccioni Neggers en *El Mundo*, domingo, 16 de noviembre de 1980. En estas dos entrevistas, que recogen estos dos periódicos de Puerto Rico, Luis Rafael Sánchez nos habla de su próxima novela *Serpientes* y del ensayo «La importancia de llamarse Daniel Santos», nacidos al amparo de una beca, *Guggenheim*.

La obra dramática de Luis Rafael Sánchez, aunque corta hasta este momento <sup>4</sup>, 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.

Señalaba arriba como característica de la obra de Luis Rafael Sánchez la de su preocupación por la realidad, y así es desde que en 1960 se dejó notar en las letras puertorriqueñas con la edición de sus obras *Farsa del Amor Compradito* y *Los ángeles se han fatigado* <sup>5</sup>. Por esta razón, cuando Luis Rafael Sánchez, en 1976, juzgaba el teatro de Emilio S. Belaval y denunciaba su falta de compromiso social, lo hacía a la luz de una postura propia y que había sembrado y amanecido en *Farsa de Amor Compradito*, *Los ángeles se han fatigado*, *La hiel nuestra de cada día* y *La pasión según Antígona Pérez*.

La importancia de *Farsa del Amor Compradito* radica en que en ella Luis Rafael Sánchez expone lo que él cree es o debe ser el teatro.

Aparecida esta obra en 1960 lleva un pie de dedicatoria que de antemano ya nos dice lo que el creador ha pretendido con ella: «A Elbie este enredo». Y la estructura en tres actos o «caprichos» <sup>6</sup>, como los llama el autor, sustenta un contenido que demuestra que *Farsa del Amor Compradito* es una verdadera farsa: Pirulí, director y presentador, pretende que los espectadores asistan a «un drama doloroso» <sup>7</sup> vivido especialmente por Colombina, mujercita de quince años, que se enamora del General Cataplum y con él pretende casarse. 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.

---

<sup>4</sup> Los títulos que componen su obra dramática son: *La espera*, que tuvo como base un cuento suyo y que lleva el mismo título ...*O casi el alma*, *Farsa del Amor Compradito*, *Los ángeles se han fatigado*, *La hiel nuestra de cada día* y *La pasión según Antígona Pérez*.

<sup>5</sup> Estas dos obras aparecieron en un mismo tomo en 1960. Posteriormente volvería a aparecer *Los ángeles se han fatigado* unida a *La hiel nuestra de cada día*, publicadas por el Instituto de Cultura Puertorriqueña en 1962, bajo un título único: *Sol 13, Interior*.

Para este trabajo tengo presente las siguientes ediciones: *La farsa del Amor Compradito*, Río Piedras, Editorial Cultural, INC, 1976; y *Los ángeles se han fatigado*, Río Piedras, Editorial Cultural, INC, 1976.

<sup>6</sup> En vez de Primer acto, Segundo acto, Tercer acto, encontramos que el creador prefiere hablar de Primer capricho, Segundo capricho, Tercer capricho.

<sup>7</sup> Ver ob. cit., p. 8.

En ausencia del General, Colombina se ve obligada a vivir de la prostitución junto a su tía Quintina y Madanme y a soportar el acoso enamorado de un poeta (Arlequín), un soldado (Pierrot) y un viejo verde (Goyito Verde) a quienes rechaza por fidelidad recordada al General.

Sin embargo, el poeta Arlequín, que se ha hecho con una carta del General dirigida a Colombina y cuyo texto cambia, con la ayuda de Goyito Verde, le hace creer a Colombina que su General ha muerto con un deseo final: que ella se case con él.

Ya casados Colombina y Arlequín, llega el General y se descubre el engaño de Arlequín con la consiguiente desesperación de Colombina y el General. Ella reniega de su matrimonio con Arlequín aduciendo que fue engañada; el General, aceptando que el «error es corriente en este tiempo en que el vino y el jarabe se confunden»<sup>8</sup>, decide aislarse en «una torre de cristal» desde donde pueda tirarle piedrecitas a la luna»<sup>9</sup>.

Ese era el final determinado por el creador y representante de la obra; sin embargo, Colombina, que de ninguna manera lo acepta así, cuando está ya a punto de caer el telón, se *rebela* y, dirigiéndose al público, dice a los espectadores: «este no es el final»<sup>10</sup>, en el final debe triunfar «el sueño y la ilusión realizados»<sup>11</sup>. Y así es, se impone la idea de Colombina con lo que al director Pirulí no le cabe más remedio que denunciar que la «obra ha sido alterada. Esta obra no es así... No acaba así...»<sup>12</sup>. Irremediablemente se daba la farsa.

El valor de *Farsa del Amor Compradito* radica, no en ciertos pensamientos y juicios respecto al hombre<sup>13</sup>, al poeta<sup>14</sup>, a España<sup>15</sup>,

---

<sup>8</sup> Ver ob. cit., p. 98.

<sup>9</sup> Ver ob. cit., p. 99.

<sup>10</sup> Ver ob. cit., p. 103.

<sup>11</sup> Ver ob. cit., p. 105.

<sup>12</sup> Ver ob. cit., p. 109.

<sup>13</sup> En torno al hombre descubrimos frases que iluminan el pensamiento del autor: «Los hombres son barcos borrachos que amarran en cualquier puerto» (ob. cit., p. 39); «Los hombres son excitantes como el champaña y dulces como el melao» (ob. cit., p. 39).

<sup>14</sup> «Los poetas agonizan entre las líneas de sus versos» (ob. cit., p. 57); «Sabedor del amor» (ob. cit., p. 61); «Habla con las estrellas» (ob. cit., p. 71); «Son (los poetas) una plaga. Nadie soporta tanto almíbar, tanto fraseo y tanto desglose de rima asonantada» (ob. cit., p. 64).

<sup>15</sup> Ver ob. cit., p. 68.

la guerra<sup>16</sup>, las costumbres y tradiciones<sup>17</sup>, el tiempo<sup>18</sup> y la filosofía existencialista<sup>19</sup>, sino en el uso del *director* como presentador y hasta como personaje que se introduce en la acción dramática para llamar la atención a los otros personajes que adulteran la creación, la *rebelión de un personaje* ante su propio papel en la obra dramática con la imposición de su gusto frente a las directrices del creador y director, y *el enfrentamiento de dos concepciones* en torno al teatro, surgida del choque entre el gusto del personaje y las intenciones del creador-director.

Pirulí presenta y explica al público, como un auténtico juglar, lo que se quiere representar:

«Voici el gran cuento del amor compradito. Es una historia sencilla sobre las mujeres que se quedan solas cuando los soldados van al run-tun-tun. Abrid, abrid las cortinas. Mirad, señorotones 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 octubrina. La luna tiene un cuarto y recibe hombres cansados después de la medianoche. A empezar, a empezar. Preparad los cajones, convertid la madera de pichipén en butacas Luis XV, usad mazorcas de maíz, pero decidles que es cabello de oro. Es cuestión de soñar. (Al público.) Toda esta locura, todo este desbarajuste de conceptos, es parte integrante de la trama. Vuelva la farsa a los cómicos antiguos, 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 reír»<sup>20</sup>.

Pirulí al mismo tiempo es cocreador de escenas como la de la primera discusión con Colombina y que lleva a la aclaración de las

---

<sup>16</sup> «La manera más seria de conservar la paz» (ob. cit., p. 69).

<sup>17</sup> Ver ob. cit., p. 26.

<sup>18</sup> «Burlón de todos» (ob. cit., p. 29).

<sup>19</sup> Ver ob. cit., p. 31.

<sup>20</sup> Ver ob. cit., p. 9.

dos posturas antagónicas sobre el concepto del teatro: realista la suya, idealista la de Colombina:

- C.—Pirulí... Mi sabroso Pirulí. mi Pirulito de azúcar prieta, si pudiéramos cambiar la representación, si pudiéramos hacer *Romeo y Julieta*.
- P.—Señorita, la función ha comenzado. Todo este público está esperando. Vuelva a su sitio.
- C.—Pero es un público fresco y merece lo mejor. Por qué no darle algo realmente hermoso.
- P.—Señorita. ¿Cómo se atreve a detener la representación? La gente ha venido a ver la *Farsa del Amor Compradito*.
- C.—Pero es una obra absurda, ilógica, insensata. El autor carece de madurez.
- P.—Mi querida señorita, desgraciado del mundo si se poblara de cosas lógicas.
- C.—Todo tiene su límite. El autor ha creado situaciones sin ton ni son, majaderías de todos los colores.
- P.—Es un autor joven.
- C.—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.
- P.—Señorita, el teatro es imitación de la vida. Es pintar allá arriba en el escenario lo que vemos cada mañana acá en el mundo.
- C.—Pirulongo, no seas disparatero. 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.
- P.—Pero eres tan sólo Colombina.
- C.—(Hablando con entusiasmo y delirio.) Colombina es también parte de este sueño.
- Q.—No conocía ese prólogo.

C.—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.

P.—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 francés<sup>21</sup>.

Se introduce en la acción dramática para protestar del comportamiento de los otros personajes, convirtiéndose entonces en un personaje más o en protagonista principal como lo hace al final para denunciar ante el público el cambio llevado a cabo por los actores, defender la creación del autor, y lamentar ante ese mismo público la rebelión de los personajes<sup>22</sup>.

Debido a la personalidad propia de los *actores*, que nace o es admitida aquí por el hecho de ser considerados hombres con tal oficio y por cuya razón se distancian persona y actor<sup>23</sup>, descubrimos que como hombre con el oficio de actor un personaje se rebela contra el director o el autor-creador de la obra. La rebelión es la culminación de la crítica que se hace contra el director (Pirulí) porque pretende representar una obra que no es considerada como «algo realmente hermoso»<sup>24</sup> por el personaje, actor, como pudiera ser *Romeo y Julieta*<sup>25</sup>.

Para Colombina, como se ha podido ver por el texto ofrecido, *Romeo y Julieta* es «algo realmente hermoso», porque supone o representa «el escape hacia lo que se desea y no se es»<sup>26</sup>. *La Farsa del Amor Compradito*, por el contrario, es «una obra absurda», in-

---

<sup>21</sup> Ver ob. cit., pp. 10-13.

<sup>22</sup> «Señores... señoras... 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...» (ob. cit., p. 109).

<sup>23</sup> Quiero decir que el autor juega en esta obra a la desvinculación, en el personaje de su obra, del actor que representa tal papel y el señor fulanito de tal que tiene el oficio de actor.

<sup>24</sup> Ver ob. cit., p. 11.

<sup>25</sup> Ver ob. cit., p. 10.

<sup>26</sup> Ver ob. cit., p. 12.

sensata<sup>27</sup>, puesto que quita, roba al público la alegría de vivir<sup>28</sup> y le ofrece la amargura de la realidad.

Y la crítica contra el creador de la obra se sustenta en la postura del personaje, apoyada en la convicción de que la obra que se le obliga a representar es fruto de la inmadurez del escritor<sup>29</sup>.

Se vive en la escena, aquí, no la fuerza del personaje que, creado y amamantado hasta la madurez por el creador, piensa que ha llegado la hora de independizarse, sino la orgullosa postura del actor que anclado en un gusto (el de la simpatía hacia el público por el papel representado) no quiere abandonar su pasado y someterse al *nuevo* gusto o manera de hacer teatro. En una palabra, el actor no quiere ser el medio del que se valga el creador para denunciar el mal ante el público, porque esto le hace antipático ante el espectador, acostumbrado al actor de los ensueños.

La rebelión, pues, no es del personaje creador, es del personaje actor, de fulanito de tal que tiene el oficio de actor y, que, habiendo aceptado el papel, reniega de él en la misma escena.

Intuyo que Luis Rafael Sánchez, con este prólogo, como lo llama Quintina, está denunciando un hecho real que tiene lugar en el mundo de la escena puertorriqueña en ese momento. Sólo así puede explicarse que Pirulí, como director, amenace a Colombina con privarla de su papel y echarla de la compañía, de reducirla a la pobreza<sup>30</sup>. Sólo así se explica que Colombina acepte, según ella, mentir<sup>31</sup>. Sólo así que Colombina, una vez que ha realizado el papel marcado, aproveche el final para la rebelión suprema, imponiendo otro final<sup>32</sup>. Y sólo así que el director tenga que conformarse con la simple confesión y aceptación de que le han cambiado el final de la obra y su esperanza se cifre en un «mañana», donde «todo será distinto»<sup>33</sup>.

---

<sup>27</sup> Ver ob. cit., p. 11.

<sup>28</sup> Ver ob. cit., p. 11.

<sup>29</sup> Ver ob. cit., p. 11, donde leemos «Pero es una obra —dice Colombina— absurda, ilógica, insensata. El autor carece de madurez».

<sup>30</sup> Dirigiéndose a Colombina Pirulí amenaza: «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» (ob. cit., p. 13).

<sup>31</sup> «Es cierto —admitirá Colombina—, muy cierto, tengo que mentir para poder vivir. Es cierto, Pirulí, cuando quieras.»

<sup>32</sup> Ver ob. cit., pp. 105-107.

<sup>33</sup> Ver ob. cit., p. 109.



En conexión con lo expuesto hasta aquí podría hablarse de otro valor iluminado en el texto: el personaje creador, porque Colombina es quien crea un final que sustituye al pensado por el autor<sup>34</sup>.

El enfrentamiento de Pirulí y Colombina que corresponde al enfrentamiento de dos concepciones del teatro diferentes es, desde mi punto de vista, de suma trascendencia, ya que es, ni más ni menos, el motivo buscado por Luis Rafael Sánchez para exponer al modo de los autores clásicos su teoría en torno al teatro actual.

Para el actor (personaje rebelde), detrás del cual se esconde la concepción del pasado, como ya queda iluminado, el teatro «es sueño del ser. Es escape hacia lo que se desea, pero no se tiene»<sup>35</sup>. Para el director-presentador, que representa en todo momento el pensamiento del creador de la obra, el teatro es «imitación de la

---

<sup>34</sup> «C: ...Este final no es el final.

P: ¿Y qué es?

C: Un disparate.

P: Telón, telón.

C: 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.

.....

P: Es voluntad del autor.

C: El General y Colombina tenían compromiso.

A: Y los pactos se cumplen.

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

C: Un tonto.

P: No seas loca.

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

.....

Yo me quedaré con el General...

.....

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

.....

General mío... qué lindo has vuelto.

.....

Amame con una *i* acentuada.

G: Miiiiii.

C: Vámonos en luna de miel.

G: Sí.»

He usado las iniciales de los personajes correspondientes: Colombina, El General, Arlequín.

<sup>35</sup> Ver ob. cit., p. 12.

vida. Es pintar allá arriba en el escenario lo que vemos cada mañana acá en el mundo»<sup>36</sup>.

Realismo, como ya he señalado, frente a idealismo; realidad frente a sueño, que, al sentirse en el actor incompatibles, hace que éste rompa con la magia que le envuelve como personaje creado para la representación y se convierta en espectador, crítico y hasta creador de una acción enfrentada a la que se le quiere hacer vivir en la escena.

Insisto que de todo eso se deduce que Luis Rafael Sánchez ha usado de este juego para denunciar un hecho real que se daba en el teatro actual puertorriqueño, donde los actores, acostumbrados al lucimiento personal y a quedar al final de la obra como simpáticos mediante la interpretación de papeles en obras de imaginación y evasión, se oponían (¿se oponen?) a cualquier otra interpretación que les restara esta imagen.

Por otra parte, la denuncia de tal hecho le daba pie también para manifestar su propia teoría que está en línea con la del nuevo teatro hispanoamericano: pintura de la realidad, ya presente, ya pasada.

Como respuesta a la proclama defendida en la *Farsa del Amor Compradito* sus otras tres obras dramáticas: *Los ángeles se han fatigado*, *La hiel nuestra de cada día* y *La pasión según Antígona Pérez*.

*Los ángeles se han fatigado* se publicó, como edición primera, en 1960, editada por Ediciones Lugar de San Juan de Puerto Rico junto a *Farsa del Amor Compradito*<sup>37</sup> y está estructurada en dos actos casi iguales que abren dos acotaciones que sirven de base coreográfica. De importancia mayor la del primero, ya que en ella se trazan las líneas coreográficas que van a mostrarse a través de toda la obra: a) situación vivencial<sup>38</sup>; b) situación temporal<sup>39</sup>; c) situación espacial<sup>40</sup>; y d) situación sugerente<sup>41</sup>.

La acotación del segundo acto se basa únicamente en la situación sugerente que ha cerrado el primero<sup>42</sup>.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> Para este trabajo tengo como base y sigo la edición de 1976 de la Editorial Cultural, INC, Río Piedras, Puerto Rico.

<sup>38</sup> Es la vida de una mujer durante un día cualquiera.

<sup>39</sup> Se sitúa de once a doce de la mañana.

<sup>40</sup> En un marco pobre se hace sobresalir lo corpóreo, que marca, a su vez, esa pobreza que vive el personaje.

<sup>41</sup> Nace de la motivación sufrida por los sentidos por medio de la luz y de la música, que, como juego, se usa para atraer la atención del espectador.

<sup>42</sup> Lograda por medio de una música «violenta y sexual» y un juego de luces en distancias aprisionadas.

Con lo expuesto ya se puede deducir que Luis Rafael Sánchez se va a apoyar en la importancia que la nueva orientación del teatro actual está dando a la luz y a la música para fijar al personaje y centrar la acción y así crear el mundo sugerente que se necesita para revestir el propio mundo del personaje.

Se da gran importancia al monólogo, «un monólogo desgarrador» según hicieran ver en su día Villafaina en *El Nuevo Día* y Collins en *The San Juan Star*, como medio para instalar al personaje en su mundo personal o en el de la ilusión que viven éste y el espectador.

Pero, si no se puede pasar por alto la técnica, puesto que está en línea con la actual, menos, mucho menos el propósito que, a mi parecer, mueve a este dramaturgo y que no es otro que la plasmación del programa expuesto en su obra anterior y que consiste en la valoración de la realidad patria frente a la ilusión que ofrecen los Estados Unidos con su riqueza.

Con un lenguaje un tanto lírico, aupado en un monólogo que se apoya en logradas imágenes<sup>43</sup>, aireando temas como la prostitución hispánica<sup>44</sup>, el tiempo<sup>45</sup>, España<sup>46</sup>, se nos ofrecerá la vida de una prostituta, Angela, que cae en ese mundo por el amor a Santiago, un auténtico chulo, y que después ve cómo ni siquiera en ese mundo puede mantenerse, porque los ángeles (los que la han prostituido cada día) se han fatigado, se han astiado de ella, al no poderles ofrecer lo mismo cada día, ya que el tiempo es inexorable.

Afirmaba arriba que esta obra era el primer paso de su programa; y así es, porque no se trata de una obra de frivolidad, vacía de contenido. Nada más lejos de esto. Angela es símbolo de Puerto Rico, «La Isla» o «el país de la eterna primavera». En Angla que-

---

<sup>43</sup> Valgan como ejemplo estos testimonios: «Como si el mundo se fuese encogiendo al paso de los años» (ob. cit., p. 10); «El tiempo haciendo un collar con los seres y las cosas» (ob. cit., p. 10); «Yauco se revolvió en pisadas de caballo» (ob. cit., p. 18); «Los brazos de Santiago fueron mi perdición. Cuando le abrazaba era como un fuego pequeño que me abría la carne» (ob. cit., p. 19).

<sup>44</sup> Prostitución a la raza anglosajona por poner la ilusión en el materialismo de las riquezas.

<sup>45</sup> Al tiempo se le considera como el ladrón de la belleza, de ahí que en esta obra la protagonista, cuya belleza es clave para el triunfo o desprecio, lo juzgue sobre las huellas que en su carne va dejando el paso de los días.

Con la libertad, abandono de la prostitución, el tiempo se instalará en la «vida cierta» (ob. cit., p. 35).

<sup>46</sup> Hay en la obra una clara exaltación del mestizaje hispanoamericano impuesto por el descubrimiento de los españoles: «Oye, Petra, si Colón no hubiera venido, tú y yo seríamos indios» (ob. cit., p. 23).

dará retratada la Isla porque, como ella, heredera de la cultura hispana, es vilipendiada y explotada por los «ángeles rubios norteos de seis pies de estatura»<sup>47</sup>.

Para Luis Rafael Sánchez la solución, tanto para Angela como para Puerto Rico, es la misma. Angela deberá romper con la ilusión que ha nacido y sigue viviendo en ella debido o derivada de la prostitución. Puerto Rico deberá hacer lo mismo. Sólo así una y otra lograrán conectar con el 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!»<sup>48</sup>.

*La hiel nuestra de cada día*, de la que he manejado la edición de 1976, fue publicada en 1962<sup>49</sup> y va dedicada a una mujer cuyo nombre y apellido, creo, encierran cierto mensaje<sup>50</sup>. Está estructurada en un solo acto de 65 páginas, donde juega un importante papel, a mi entender, la coreografía exigua, ya que la pobreza en que se quiere instalar la acción de los protagonistas tiene suma importancia para el desarrollo del drama así como también las acotaciones con las que se marcan las posturas de los personajes con el fin de que todo el contexto sea una verdadera respuesta a ese ambiente de pobreza e ilusión, quebrada constantemente, en que viven los protagonistas Píramo y Tisbe.

Va a responder *La hiel nuestra de cada día*, en clara oposición al «pan nuestro de cada día», al programa de preocupación social que se ha trazado Luis Rafael Sánchez en la *Farsa del Amor Compartido* con el fin de llevar a escena un hecho cotidiano en la familia pobre puertorriqueña que confía salir del mundo de la miseria en que se ve inmersa, no con la ayuda de la sociedad preocupada por el mundo de los ancianos abandonados, sino por un golpe de suerte en la lotería. Día a día, el matrimonio Píramo-Tisbe, con la mirada puesta en la suerte ilusionada, malvende sus enseres para la obtención del número marcado por un halo de religiosidad y superstición.

---

<sup>47</sup> Ver ob. cit., pp. 12, 13, 20, 24, 25 y 31. En todas ellas a esta explotación y vilipendio se hace referencia.

<sup>48</sup> Ver ob. cit., p. 35.

<sup>49</sup> Esta obra fue estrenada en 1961 y publicada por primera vez en 1962. Para este trabajo tengo presente la edición de 1976 de Editorial Cultural INC, Río Piedras, Puerto Rico.

<sup>50</sup> El nombre de dicha mujer es Victoria Espinosa. La obra incita a la victoria sobre lo *espinoso* de la vida.

Recorre la obra en la que se da vida al antiguo mito<sup>51</sup> un aliento quemante de filosofía existencialista<sup>52</sup>, así como también en ella se aúpa poderosamente la denuncia contra las ilusiones infundadas, apoyadas en una mezcla de religiosidad y superstición, que van a ser las que creen la angustia y el abandono, por parte de la sociedad, del matrimonio Píramo-Tisbe.

Una brisa dulcificadora, sin embargo, coronará el final de la obra, puesto que se crespona con el lazo luminoso del amor:

P.—« ¡Cuánto cuesta quercerse! ¡Qué amargo es el amor!

T.—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, para ti, por ti, ahora, este minuto perdido y siempre, la hora eterna»<sup>53</sup>.

.....

P.—«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.»<sup>54</sup>.

Es el final. Con él el autor prende en el ánimo de los espectadores un luminoso mensaje: la única lotería segura es el amor amasado en la vida de años compartida.

*La pasión según Antígona Pérez* es, por encima de ninguna otra de sus obras dramáticas, la respuesta personal en torno al teatro como obra de arte. La prueba de ello es el subtítulo que le ha dado: «crónica americana en dos actos». Se trata, por tanto, de dar vida

---

<sup>51</sup> Este recurso al mito antiguo ha sido puesto de relieve por Daisy Caraballo en «Una lectura de la hiel nuestra de cada día», *Revista de Estudios Hispánicos*, Universidad de Puerto Rico, Facultad de Humanidades, 1980, p. 140.

<sup>52</sup> En ob. cit., p. 17 puede leerse: «Entonces, ¿para qué se vive? Para morir. Te lo he dicho muchas veces. Se vive para morir. Se trabaja para morir. Se nace para morir». En la p. 36 «...la asfixia, la angustia, el asco, en fin, la hiel nuestra de cada día, seguirá presidiendo nuestra agonía». Y en la p. 60: «Aquí estamos al final de nuestras vidas, sin nada, como al principio. Sin saber qué hacer, como al principio».

<sup>53</sup> Ob. cit., p. 52. Doy las iniciales de los dos protagonistas: Píramo y Tisbe.

<sup>54</sup> Ob. cit., p. 65.

con el poder mágico del arte a algo corriente en el escenario americano.

El subtítulo, junto con el lema, tomado de Albert Camus<sup>55</sup>, nos llevan a una concepción de precontenido: se trata de una crónica que es testimonio de la lealtad a sí mismo en el mundo americano.

La obra fue publicada en 1968 y, como el mismo autor pone de relieve en el subtítulo, está estructurada en dos actos de desigual extensión y de desigual número de escenas (siete para el acto primero y cinco para el segundo) que portan, si tenemos en cuenta las palabras del propio creador, un único propósito: «reducir la complicación del diseño de luces, fondos musicales, cambio de vestuario, etc.»<sup>56</sup>.

Doy gran importancia a la acotación de entrada, ya que en ella el autor, que no desea dejar a la libre elección e imaginación creativa del director de escena la coreografía, precisa el lugar<sup>57</sup>, realiza la luz y la música como recurso<sup>58</sup>, e ilumina la coreografía<sup>59</sup>.

El argumento de la obra está tallado por el aliento de la historia —mito— antigua. Héctor y Mario Tarvárez, «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». Así se convirtieron —nos dice Antígona— en sus herma-

---

<sup>55</sup> «Nada en el mundo merece que se aparte uno de lo que ama más». Tengo presente para este trabajo la edición de 1975 de Editorial Cultural INC, Río Piedras, Puerto Rico.

<sup>56</sup> Ver ob. cit., p. 12.

<sup>57</sup> Molina, aunque haga pensar en la República Dominicana bajo la dictadura de Trujillo, puede ser una república cualquiera hispanoamericana... Con ello el autor está poniendo de manifiesto su preocupación por la vida pública de Hispanoamérica o lo que es lo mismo por el comportamiento de la sociedad hispanoamericana.

<sup>58</sup> Lo hace así con la pretensión de crear el ambiente apetecido o exigido por la acción trágica.

Digo trágica, porque el título (pasión) ya está haciendo referencia a la tragedia, a la muerte; muerte del inocente por ser fiel a su conciencia... Esta obra (crónica) tendrá, pues, como centro la vida y la muerte, que al ser pasión es agonía, muerte, tragedia en el plano de la vida y el arte.

<sup>59</sup> La coreografía rehuye de todo lo que ponga una nota ornamental y busca en todo momento lo escueto para crear en escena el ambiente, recurriendo a un mural negro sobre el que se proyecta el mundo de la evasión representado por los anuncios que aparecen (anuncios de cervezas, gaseosas, cigarrillos...) y se apoya en una serie de fotografías de gran tamaño de los que sustentaron el poder, en las consignas políticas del mundo hispanoamericano que dan, frente al mundo de la ilusión, la verdadera realidad en que vive Hispanoamérica.

nos. Al poner en práctica su proyecto son liquidados por la escolta de Creón y expuestos sus cadáveres en la plaza pública para escarmiento, prohibiendo que nadie osara enterrarlos. Antígona roba y entierra dichos cadáveres en un lugar desconocido para el dictador.

Por haber desobedecido la orden del Generalísimo Creón, Antígona, que sabrá por boca de la primera dama de la República que es sobrina del dictador, se ve asediada por su madre, por la primera dama, por el obispo de la diócesis, y por el propio Creón que acude al halago, la calumnia, amenazas y súplicas, con el fin de que descubra el lugar secreto donde ha enterrado a los muertos. Nadie conseguirá arrancarle el secreto. Es condenada a muerte. La sentencia es llevada a cabo después de haber sido violada brutalmente, usando el cuello de una botella según costumbre en la dictadura de Creón.

El negar a la obra un mensaje equivaldría a no haber entendido la palabra del creador. Pedro Bravo-Elizondo afirma que éste viene iluminado por las palabras que Luis Rafael Sánchez ha tomado de Albert Camus para el lema de la obra y que el mismo autor traduce así: «Nada en el mundo merece que se aparte uno de lo que más ama»<sup>60</sup>.

Manteniendo mi afirmación primera de que la obra responde al concepto que el autor tiene en torno al teatro como obra de arte (compromiso con una realidad y en este caso hispanoamericana), opino que el tema de ésta no es como señala Bravo-Elizondo «el sacrificio de una vida en aras de los principios de la libertad de un pueblo»<sup>61</sup>. Para mí el tema dominante, abarcador (vocablo muy buscado por los hispanoamericanos) es Hispanoamérica, su realidad político-social en el momento que el escritor crea su obra. De hecho, desde 1935 a 1964, Hispanoamérica sufrió nada menos que 54 golpes militares. Y, como consecuencia de este tema dominante, dos son para mí los subtemas que sustentan la trama de la obra: análisis de la dictadura —que lleva a su condena— y canto a la libertad, enfrentados y simbolizados por Creón y Antígona.

De este enfrentamiento surgirán otros subtemas: Iglesia, prensa, el amor, la vida, la muerte, la fe...

Debido a que la obra responde al retrato de una realidad, el autor sella a ésta dándole un carácter de *crónica*; y, por medio de la protagonista, enfrenta la *crónica* al concepto de *leyenda*. La primc-

<sup>60</sup> Ver ob. cit., p. 7.

<sup>61</sup> Ver «*La pasión según Antígona Pérez: radiografía de la dictadura*», en *Teatro hispanoamericano de crítica social*, Madrid, Edit. Playor, 1975, p. 96.

ra en manos de la libertad y la segunda al servicio de la dictadura.

La segunda escena del acto segundo nos proporciona por medio de la protagonista (Antígona) y vivificado por ella el símbolo de América y el tema de la América mestiza como dominante y abarcador:

«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 cedas; América, no sufras; América, no pierdas; América, no mueras; América, prosigue; América, despierta; América, tranquila; América, alerta»<sup>62</sup>.

La misiva que la propia protagonista recibe del pueblo (hombres y mujeres), poco a poco ganado a la causa de la libertad por ella, se transvasa al continente americano como preocupación seria, real y permanente: *a)* América no debe ceder en el enfrentamiento libertad dictadura; *b)* América no debe sufrir por ese enfrentamiento; *c)* América no debe perder en él; *d)* América no debe morir en la dictadura; *e)* América debe proseguir en la consecución de la libertad; *f)* América debe despertar del mal de la dictadura; *g)* América debe estar tranquila en su fe en la libertad; y *h)* América debe estar alerta en defensa de su fe y de su libertad.

Para mí es evidente que el problema capital de este drama no es el que aparece a la vista de golpe, la dictadura. Para mí es la América mestiza. Y él es el que motiva la puesta en el primer plano de la denuncia de la dictadura, de la Iglesia engañada, de la prensa comprada y de la cobardía de un pueblo que permanece impasible ante la tiranía y esclavitud que le encadenan. Dice Antígona:

«Sí, quiero hablar. De los que crecimos en una América dura, América amarga, América tomada. De las generaciones, dolorosamente estranguladas. Los periódicos han inventado una historia que no es cierta, los periódicos enfermos de fiebre amarilla. Una historia sin escrúpulos, 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.»<sup>63</sup>

<sup>62</sup> Ob. cit., p. 104.

<sup>63</sup> Ob. cit., p. 14.



El tema, pues, no es otro que la verdadera historia de la América dura, amarga, tomada, estrangulada.

Este hecho (mal) objetivo, ya en su planteamiento, lleva a buscar el origen, la causa y la solución del mismo.

La causa para Antígona es sólo una como causa inmediata («en América, la milicia es la carrera que encumbra»<sup>64</sup>) y por lo mismo no es extraño que se piense en ella para la perpetuación de los hombres como lo hace Irene, su mejor amiga: «América es la tierra de los hombres perpetuos»<sup>65</sup>.

La causa mediata es el silencio de un pueblo que asiste a su estrangulamiento sin protesta, la posición de la Iglesia engañada por el dictador, la prensa comprada por Creón... En definitiva, el pueblo en el que no hay voluntad de libertad, sino de pasatiempo: «América es una efervescente, rumbosa, exuberante fiesta. Una vez fermenten las lenguas se tejerá la leyenda»<sup>66</sup>.

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

Teniendo en cuenta todo esto, para mí, *La pasión según Antígona Pérez* es a) una denuncia del mal de la América mestiza que procede de la violación del hombre creado libre, y ésta del poder militar impuesto por el dictador; b) un análisis de lo que es cualquiera de las dictaduras americanas; y c) el planteamiento de una tesis que podría concretarse en los siguientes términos: la dictadura se vence negándole aquel poder omnímodo de que hace gala y que sí podrá alcanzar a los cuerpos, pero nunca al corazón<sup>67</sup>.

Expuesto ya el primer punto y siendo una consecuencia de éste el punto tercero, paso a analizar el segundo referido al análisis de lo que es, según el creador, cualquiera de las dictaduras hispanoamericanas.

La crítica, al referirse al drama *La pasión según Antígona Pérez*, ha dicho que es «una radiografía de la dictadura». Yo prefiero el término de *disección*, ya que no sólo se trata de una simple fotografía interna donde se nos ofrece el aspecto material recogido por el objetivo, sino que en la obra nos encontramos con algo más que pone

<sup>64</sup> Ob. cit., p. 25.

<sup>65</sup> Ob. cit., p. 109.

<sup>66</sup> Ob. cit., p. 65.

<sup>67</sup> Ver ob. cit., p. 47.

al alcance de nuestros sentidos más íntimos el aliento que recorre la misma.

Para usar de la imagen que vincula la disección a la medicina, diría que dicha disección se realiza sobre dos camillas distintas y bajo el temblor de dos manos diferentes. Una pertenece al dictador y sus aliados. La otra es defensa del alma que no admite el omnímodo poder del dictador. La primera busca el color y calor de la sangre latente. La segunda descubre el hígado putrefacto. Puede decirse que toma cuerpo de ley la rima del poeta «que todo es según el color del cristal con que se mira».

Los hallazgos llevados a cabo por una u otra mano, como es natural, no podían ser sino muy diferentes y opuestos en sus términos conceptuales.

El dictador y sus aliados ven la dictadura como 1) el origen de la paz y del orden<sup>68</sup>; 2) ella misma es el orden<sup>69</sup>; 3) sustenta las máximas instituciones<sup>70</sup>; 4) su fuerza está en el poder<sup>71</sup>, en ser lo que de verdad es, porque adquirió el poder por la fuerza<sup>72</sup>; 5) se basa en el patriotismo que es quien la lleva al poder absoluto<sup>73</sup> y así salvar a su nación, «república desamparada»<sup>74</sup>; 6) se considera cristiana católica<sup>75</sup>, ayuda a la Iglesia y por ello confía en su apoyo y el de los fieles de la misma<sup>76</sup>; 7) razón por la cual quien vaya contra el dictador, va contra el orden y es facineroso<sup>77</sup> y un traidor<sup>78</sup>; 8) la dictadura fue la única capaz de llevar al país al buen camino<sup>79</sup> y quien más le ofreció<sup>80</sup>; 9) ella tiene o debe tener poder sobre las personas y las cosas... relojes... tiempo... todo<sup>81</sup>; 10) su justicia es infalible<sup>82</sup>; 11) quien es condenado a muerte lo es por sí mismo,

---

<sup>68</sup> Ob. cit., pp. 20 y 49.

<sup>69</sup> Ob. cit., p. 116.

<sup>70</sup> Ob. cit., p. 16.

<sup>71</sup> Ob. cit., p. 56.

<sup>72</sup> Ob. cit., p. 58.

<sup>73</sup> Ob. cit., p. 61.

<sup>74</sup> Ob. cit., pp. 57 y 58.

<sup>75</sup> Ob. cit., p. 73.

<sup>76</sup> Ob. cit., pp. 56 y 71.

<sup>77</sup> Ob. cit., p. 17.

<sup>78</sup> Ob. cit., p. 116.

<sup>79</sup> Ob. cit., p. 49.

<sup>80</sup> Ob. cit., p. 56.

<sup>81</sup> Ob. cit., p. 54.

<sup>82</sup> Ob. cit., p. 74.

ya que es fácil escapar a ella: tan sólo tiene que dar la razón al dictador y vivirá<sup>83</sup>; 12) toda sublevación o levantamiento contra la dictadura es una amenaza contra la nación, contra «nuestra cristiana manera de vivir»<sup>84</sup>, es un comunista<sup>85</sup>; 13) su temor está en que la Iglesia no reconozca el bien que ha realizado y realiza, y por contra lo contemple como un mal<sup>86</sup>; 14) su gobierno siempre se impone sobre los rebeldes<sup>87</sup>.

Para Antígona, que representa la libertad frente a la tiranía, no va a tener, en cambio, el mismo brillo; como tampoco para los que poco a poco son ganados por su actitud: 1) el dictador es un auténtico luchador, su arma es la constante ofensiva<sup>88</sup>; 2) la dictadura es inútil<sup>89</sup>; 3) aunque su poder aparece como omnímodo, en realidad es débil, puesto que el dictador vive en el miedo<sup>90</sup>; 4) por esta razón sus armas tienen que ser la vigilancia estrecha y asfixiante<sup>91</sup>; 5) se apoya en la prensa con la que mueve la masa popular<sup>92</sup>; 6) busca el respaldo de la Iglesia (su representante)<sup>93</sup>; 7) se mueve en la mentira<sup>94</sup>, en la calumnia<sup>95</sup>, en el halago y promesas<sup>96</sup>, en el ruego<sup>97</sup>, en la tortura<sup>98</sup> y en la muerte<sup>99</sup>; 8) el orden por ella proclamado tiene como base el miedo del pueblo<sup>100</sup> y la resignación del mismo<sup>101</sup>, por lo que la paz que ofrece es una paz de muertos<sup>102</sup>; 9) la dictadura es inhumana, porque su ley niega las leyes que enal-

---

<sup>83</sup> Ob. cit., pp. 73-74.

<sup>84</sup> Ob. cit., pp. 17-18.

<sup>85</sup> Ob. cit., pp. 18, 41 y 49.

<sup>86</sup> Ob. cit., p. 63.

<sup>87</sup> Ob. cit., pp. 120 y 122.

<sup>88</sup> Ob. cit., p. 38.

<sup>89</sup> Ob. cit., p. 27.

<sup>90</sup> Ob. cit., p. 32.

<sup>91</sup> Ob. cit., pp. 31, 32 y 108.

<sup>92</sup> Ob. cit., pp. 41, 77, 102, 122.

<sup>93</sup> Ob. cit., p. 82.

<sup>94</sup> Ob. cit., pp. 49-50.

<sup>95</sup> Ob. cit., pp. 42, 43 y 49.

<sup>96</sup> Ob. cit., pp. 93-94.

<sup>97</sup> Ob. cit., pp. 27, 80, 89 y 94.

<sup>98</sup> Ob. cit., pp. 30, 39, 47-48, 89-90.

<sup>99</sup> Ob. cit., pp. 30, 31, 44, 121.

<sup>100</sup> Ob. cit., p. 31.

<sup>101</sup> Ob. cit., pp. 22-23 y 111.

<sup>102</sup> Ob. cit., p. 20.

tecen la vida<sup>103</sup> y porque en su régimen el amor y la fraternidad son un delito<sup>104</sup>; 10) por esta causa su poder tiene que estar sustentado no por las propias sino por las fuerzas de una nación extranjera<sup>105</sup>; y su final está en el descubrimiento por el pueblo de que cada quien es de su libertad<sup>106</sup> y en el destierro errante por Europa del dictador<sup>107</sup>.

Es, como acaba de ponerse de manifiesto, *La pasión según Antígona Pérez* una perfecta disección de la dictadura. Y no sólo eso, puesto que en el fondo y también muy a ras de piel toma categoría de esencia un mensaje que no es otro que el del bien y la verdad contrapuestos al mal y la mentira, ideas que juegan en el pensamiento y los labios de Antígona, quien prestigita con las palabras de *leyenda y crónica*<sup>108</sup>.

La leyenda es creada y sustentada por el dictador y todos sus apoyos; la crónica se apoya en la muerte de Antígona que ilumina la disección de la dictadura realizada por la mano que busca la libertad.

Al dar enfrentados, por medio de una simple exposición de la realidad sobre las tablas, el bien y verdad, mal y mentira, da la sensación de que Luis Rafael Sánchez trata de constatar un hecho histórico solamente. Si así fuera yo no hablaría de mensaje y la pasión de Antígona Pérez se hubiera cerrado lógicamente en la nota de prensa<sup>109</sup>; pero no es así, puesto que el autor ha jugado en el punto de partida para la rebelión de la protagonista con el falso apoyo de la dictadura<sup>110</sup> y en el engaño de la prensa a un pueblo lleno de miedo y conformismo, al mismo tiempo que hace jugar al espectador con la ofrenda de la vida de Antígona en defensa de unos ideales que se proyectan en dimensión cristiana e histórica. Todo esto hace que el espectador, al final, pueda sacar la conclusión de que el dictador miente, de que la verdadera disección de la dictadura es la realizada por la mano que busca la libertad y que la solución no es otra que la rebelión contra el dictador.

---

<sup>103</sup> Ob. cit., p. 112.

<sup>104</sup> Ob. cit., pp. 79-80.

<sup>105</sup> Ob. cit., p. 45.

<sup>106</sup> Ob. cit., p. 98.

<sup>107</sup> Ob. cit., p. 120.

<sup>108</sup> Ver ob. cit., p. 14.

<sup>109</sup> Ver ob. cit., p. 122: «La facinerosa Antígona Pérez, una de las más temibles delincuentes de la República, cumplió finalmente su cita con la ley».

<sup>110</sup> La dictadura se apoya en su cristianismo y, sin embargo, condena la obra de misericordia que es enterrar a los muertos.

Gran importancia tienen en esta obra los valores universales y eternos de *vida y muerte*. Son los goznes sobre los que gira la fuerza del mensaje, reforzados por el contraste y peso, aunque parezca contradictorio, del propio mensaje, que, como he venido señalando, es la libertad. Ella es el reflector que carga de autenticidad a la vida y a la muerte. Sin la libertad la vida pierde su significado y toma el de la muerte; y la muerte, si viene por mantener la libertad, se carga del significado de la vida, puesto que «cada quien es de la libertad»<sup>111</sup>.

*La pasión según Antígona Pérez* arranca de la vida, pues de lo contrario no hubiera sido posible el relato. En su enfrentamiento con la muerte surge la pasión (drama) para concluir en la tragedia que, en este caso paradójico no será la muerte del que pierde la vida, sino del que la quita, ya que el primero con ello siembra la duda en torno a la justicia y soberanía del poder de quien impone la muerte, y, por contra, sí será la salvación en la Historia del que ha entregado su vida<sup>112</sup>.

La conclusión para el espectador es clara: la salvación, la redención del mal de la América mestiza está en la entrega de la vida del cuerpo para alcanzar la vida de la libertad.

Creo que la obra, además, tiene un aire de contemporaneidad al potenciar, como lo hace, la protesta y ésta por medio de una mujer. Una protesta que tiene su efecto:

«Al principio —le dice Antígona a su madre Aurora— no. Pero cuando el aullido tuviera dos días, dos infinitos días tratando el palacio de sacarse el filo de tu grito, Creón mismo habría salido a suplicarte que vinieras a verme»<sup>113</sup>.

Y, al poner sobre los hombros de una mujer la protesta y la entrega de su vida por unos ideales, creo que Luis Rafael Sánchez está acertando plenamente, porque con ello logra tres cosas: *a*) que se vea que el poder del dictador es débil, puesto que es vencido por aquella manifestación humana que sirve para simbolizar la debilidad<sup>114</sup>; *b*) que el deber de lucha, que arranca con la protesta y contra la injusticia, alcanza también a las mujeres, ya que ellas también

---

<sup>111</sup> Ob. cit., p. 98.

<sup>112</sup> Ob. cit., pp. 117-118.

<sup>113</sup> Ob. cit., pp. 29-30.

<sup>114</sup> Ob. cit., p. 28.

participan del dolor que se asigna al sufrimiento<sup>115</sup>; c) que la mujer, en verdad, no es el sexo débil<sup>116</sup>, sino que la debilidad está en el miedo y soborno, cepos donde no hay distinción de géneros.

Juega Luis Rafael Sánchez en su obra con distintos personajes. Hay unos que no tienen facultad de palabra. Tienen sentidos para ver y oír; pero no la luz de la palabra. Escuchan u obran, ejecutan los mandatos. Se ve claramente que el creador ha querido negar la personalidad a quien sólo se muestra como un auténtico esclavo incondicional de la dictadura (es el caso del ejército).

Hay un personaje impersonal, aunque con un valor excepcional; es la multitud (el pueblo) que se ve motivada y hasta arrastrada por dos fuerzas motrices antagónicas como son por un lado la prensa y por otro el ejemplo de Antígona. Tiene para mí una alta significación e importancia, ya que pienso sirve de base al autor para crear la mutación de credibilidad frente al proceso trágico representado en la escena. Este personaje (la multitud) es el espejo donde el espectador contempla el cambio de dicha credibilidad.

Motivada por la prensa, la multitud se define al principio como un *unum*<sup>117</sup> en apoyo de la dictadura. Motivada y ganada por el ejemplo de Antígona se bimebra en un *duo* (hombres-mujeres) de parecer distinto (hombres pro Creón, mujeres pro Antígona).

La bimebración sirve para marcar un significado relevante en el mensaje pretendido por el creador; es el espejo de la crisis real del poder del dictador y la prueba de que la credibilidad ha cambiado de dueño; y es, al mismo tiempo, la luz que muestra la esperanza de que el mal de la América mestiza se terminará, puesto que son las mujeres las que transmiten los primeros latidos al futuro.

Representa Aurora —madre de Antígona— el miedo y el silencio, la paz del cementerio que ahoga al pueblo. Acierto del autor, porque con la actitud de Aurora se potencia el clima de terror que crea la dictadura y sobre el que se sustenta, ya que éste se impone sobre el imperio de la maternidad.

A Irene la veo como símbolo de los que conociendo el mal de la dictadura venden su amistad y responsabilidad por una canonjía, que en este caso es el amor robado (Fernando) a su amiga Antígona.

Pilar, la primera dama de la dictadura, es el símbolo de la ambición femenina ilimitada que recurre a cualquier medio con tal de

---

<sup>115</sup> Ob. cit., p. 28.

<sup>116</sup> Ob. cit., pp. 102-104.

<sup>117</sup> Ob. cit., pp. 19, 51, 99-100.

conservar su puesto privilegiado. Es claramente el personaje femenino antepuesto a Antígona.

Monseñor representa a la Iglesia manipulada y engañada por el dictador, como lo será el ejército.

Creón Molina, que tiene el aire del dictador dominicano Leónidas Trujillo Molina, es el símbolo de la dictadura americana, símbolo del mal de la América mestiza.

La prensa, representada por cinco periodistas, pienso que simboliza a Prometeo encadenado o lo que es lo mismo a la libertad encadenada.

Y Antígona, nudo de la tragedia, para mí es símbolo de la América mestiza. Joven de veinticinco años, pero aviejada por el peso del sufrimiento y del silencio, como Hispanoamérica<sup>118</sup>, a quien aún no han conseguido robar los sueños de Alonso Quijano<sup>119</sup> hacia la libertad, representa a la América leal, puesto que entrega su vida. Ella es el mensaje en la muerte.

Estos son los símbolos con los que Luis Rafael Sánchez ha logrado una obra actual por medio de la que nos retrata una realidad presente y contemplada por la sociedad como un mal.

Y es al mismo tiempo (*La pasión según Antígona Pérez*) la obra de arte que sobre las tablas mejor ha definido lo que es la dictadura americana.

También por la técnica empleada, *La pasión según Antígona Pérez* se coloca en la línea de más absoluta modernidad, ya que no cabe duda de que en ella Luis Rafael Sánchez está teniendo presente la doctrina de Bertolt Brecht y de Erwin Piscator.

Si Bertolt Brecht sostenía que el artista debía ser difusor de las verdades que tienden a cambiar el mundo, Luis Rafael Sánchez en toda su obra dramática, pero en especial en *La pasión según Antígona Pérez*, no tiene otras miras.

Luis Rafael Sánchez, como así lo quería Brecht, transmite al público un saber y lo compromete al mismo tiempo con una idea: la dictadura es el mal de Hispanoamérica.

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 Bercht, se impone como dogma en esta obra del autor puertorriqueño, siendo la *crónica* —recurso narrador— la que contribuye al todo y la que, al quedar roto el relato-crónica por la muerte del cronista, se im-

---

<sup>118</sup> Ob. cit., p. 13.

<sup>119</sup> Ob. cit., p. 23.

pone sobre la *leyenda* en el ánimo del espectador que, sabiendo más que el periodista que al final da la muerte de la protagonista, llora la muerte de Antígona y se ríe de la falsedad del periodista. Así una vez más Luis Rafael Sánchez tiene presente el deseo de Brecht<sup>120</sup>.

Y si por la estructura, Luis Rafael Sánchez, siguiendo los pasos de Bertolt Brecht, consigue que su obra se revista de clara modernidad, insospechada novedad adquiere ésta en cuanto a la aplicación de una técnica efectista de recursos auxiliares para potenciar el mensaje idea o saber. Como lo hiciera Erwin Piscator, que fue el verdadero creador del teatro épico, y a quien siguió Brecht, usa de proyecciones móviles y filmes para lograr un mayor alcance teatral y una perspectiva histórica amplia, eliminando el ofrecimiento lírico que pudiera derivarse del tema escogido.

La luz y la música, el movimiento de la masa, los cortes en la narración que Luis Rafael Sánchez usa en todas sus obras y de un modo especial en *La pasión según Antígona Pérez* son recursos (brechtonianos) con los que pretende realzar la *idea* que se quiere cale en el público. La luz, proyectada en cono, sirve para sacar de la sombra (olvido) a la *crónica* (relato-verdad en boca de Antígona) y sugerir el mundo en torno al que toma vida la *idea*.

Uno de los movimientos de la masa (por dar un ejemplo) sirve de recurso para delatar la fiebre del mundo hacia la noticia de prensa<sup>121</sup>. Como quería Brecht, se pretende que la *crónica* que se enfrenta a la *leyenda* tenga todos los visos de realidad y que el escenario esté inmerso en ella<sup>122</sup>. El empeño por revestir la escena de esta realidad objetiva en *La pasión según Antígona Pérez* puede verse en escenas como la que sigue al diálogo entre Antígona y su madre y en la que representa a la multitud conmocionada por las noticias que gritan los periodistas, referidas a la violencia o la muerte (Lutero King, Che Guevara, Juan XXIII, De Gaulle, Kennedy) y que el creador usa para reforzar su *idea* de que la lucha por el bien social (libertad) siempre será reprimida y por lo tanto, es necesario tener fe en sí mismo y demostrarlo, si necesario fuere, con la muerte. Los que mueren buscando la libertad entran en la Historia y ni la *leyenda* (prensa) puede silenciar sus nombres.

---

<sup>120</sup> Cuando el espectador —venía a decir Brecht— sabe más que el personaje de la obra, aquel podía sentir dentro de sí y manifestar exteriormente lo contrario que éste manifestaba. El espectador podía reír con los que reían y llorar con los que lloraban.

<sup>121</sup> Ver ob. cit., pp. 14-15.

<sup>122</sup> Si el escenario —quería Brecht— representa un pueblo, debe lucir como un pueblo que ha sido construido para durar dos horas.



No sólo está presente en la obra de Luis Rafael Sánchez la técnica de Piscator-Brecht. *La pasión según Antígona Pérez*, de modo especial, tiene presentes otras conquistas que apuntan al surrealismo, dadaísmo y expresionismo (uso del aparte, la música, el *collage*, etcétera...). Todo nos dice del interés del autor puertorriqueño por estar en la primera línea del teatro actual también en cuanto a la técnica.

De este breve estudio en torno a la obra dramática de Luis Rafael Sánchez se desprende una conclusión: 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, especialmente por ser un autor comprometido con la realidad que envuelve a su mundo.