



EFRAÍN BARRADAS
UNIVERSIDAD DE FLORIDA
ACADEMIA PUERTORRIQUEÑA DE LA LENGUA ESPAÑOLA

PARA RELEER *LA PASIÓN SEGÚN ANTÍGONA*
PÉREZ DE LUIS RAFAEL SÁNCHEZ

Resumen: Análisis de una temprana obra de teatro de Luis Rafael Sánchez, *La pasión según Antígona Pérez* (1968), desde la perspectiva de su creación posterior, principalmente desde *La guaracha del Macho Camacho* (1976), *Quíntuples* (1985) y *La importancia de llamarse Daniel Santos* (1988). Este estudio revela cómo en esta obra inicial ya se hallan técnicas y temas que se desarrollarán más detenidamente en otras posteriores de plena madurez. De esta manera se establece la importancia de una pieza teatral que para algunos no encuadra plenamente en el desarrollo de la obra de Sánchez.

Palabras clave: Luis Rafael Sánchez, *La pasión según Antígona Pérez*, teatro puertorriqueño, Antígona

Abstract: This is an analysis of an early play by Luis Rafael Sánchez, *La pasión según Antígona Pérez* (1968), from the perspective of his later work, mainly from *La guaracha del Macho Camacho* (1976), *Quintuples* (1985) and *La importancia de llamarse Daniel Santos* (1988). This examination reveals how in this initial work are found techniques and themes that will be further developed in later works. In this way, the

importance of a theatrical piece is established, which for some it does not fully fit in the development of Sánchez' work.

Keywords: Luis Rafael Sánchez, *La pasión según Antígona Pérez*, Puerto Rican drama, Antígone

Fecha de recepción: 24 de octubre de 2022

Fecha de aceptación: 18 de noviembre de 2022

A Carmen Vázquez Arce, Carmencita,
madre de Marabunta y Tambocha

Una tragedia, tragiquísimamente trágica,
como las de Sófocles.
Una comedia, comiquísimamente cómica,
como las de Aristófanes.

Luis Rafael Sánchez,
La farsa del amor compradito

I.

El 30 de mayo de 1968, como parte de un festival auspiciado por el Instituto de Cultura Puertorriqueña, se estrenó en el teatro municipal Tapia de San Juan *La pasión según Antígona Pérez* de Luis Rafael Sánchez. «La puesta en escena . . . fue recibida con un entusiasmo desbordante, como uno de los dramas más interesantes que se hayan publicado y representado en la isla . . .» (199), apunta Angelina Morfi, una de las más respetadas estudiosas del teatro boricua del momento. La obra, basada en la tragedia de Sófocles y ambientada en un imaginario país latinoamericano, venía a consolidar la posición de Sánchez en nuestras letras, particularmente en el teatro. Esta se vio como la obra más impor-

tante suya hasta el momento. Su producción teatral anterior había recibido discretos aplausos y su excelente colección de cuentos, *En cuerpo de camisa* (1966), había tomado por sorpresa a los lectores y a los críticos quienes no supieron cómo interpretar unas narraciones que no encuadraban cómodamente en la cuentística boricua. No cabe duda de que esta versión de *Antígona* marcó un periodo de la dramaturgia de Sánchez, que sirvió de cierre a un momento de su producción y que entró de inmediato en el canon del teatro boricua. Por ello, cuando el 15 de agosto de 1991, trece años después de su estreno, se volvió a presentar la obra en San Juan —durante esos años se había montado en Nueva York, Madrid y Cambridge, entre otras ciudades— el cartel de publicidad de la producción llamaba la pieza «El clásico puertorriqueño de nuestro laureado escritor Luis Rafael Sánchez» (Dávila López 154).

El entusiasmo del público fue respaldado por la crítica. Todos los estudiosos del teatro de Sánchez —pienso en Gloria Waldman, Eliseo Colón, Frank Dauster y Angelina Morfi, entre otros— han visto la obra como la culminación de una primera etapa de su producción teatral. Dauster así lo establece cuando asevera que Sánchez, «. . . en *La pasión según Antígona Pérez*, muestra que sus capacidades alcanzaron ya la plena madurez» (85). Un comentarista anónimo en *Conjunto*, la revista dedicada al teatro latinoamericano publicada por Casa de las Américas, resume la opinión de la crítica cuando asevera que la obra «es sin lugar a duda uno de los mejores títulos de la dramaturgia latinoamericana contemporánea» (137). Por su parte, Carmen Vázquez Arce, cuando intenta apuntar el momento de ruptura en la producción literaria de Sánchez, momento que marca para ella el inicio de su madurez artística, no le da importancia a esta pieza, lo que de manera indirecta la coloca en el primer

periodo de formación estética de Sánchez, periodo marcado por el «teatro serio y patriótico de René Marqués» (33). En cambio, Vázquez Arce ve *Farsa del amor comprado* (1960) y *Parábola del andarín* (1979, inédita) como las obras que marcan el comienzo de su madurez. Aunque aceptemos esta interpretación del teatro de Sánchez no se puede negar que *La pasión según Antígona Pérez* es un texto aplaudido y consagrado desde su estreno.

¿Por qué, pues, volver a esta obra, si ya su puesto en el canon parece estar ampliamente confirmado y firmemente establecido? Más importante aún: ¿hay algo nuevo que se pueda decir sobre esta recreación boricua de la obra de la tragedia griega? El propósito de estas páginas es, pues, releer *La pasión según Antígona Pérez* desde la perspectiva que nos ofrece el tiempo transcurrido desde su estreno teniendo en cuenta al hacerlo lo que otros críticos han aportado al estudio de esta obra y, sobre todo, tomando en consideración los notables cambios que se han dado en la obra de Sánchez. Recordemos que, ocho años después del estreno de esta pieza, este publicó *La guaracha del Macho Camacho* (1976), obra que lo estableció como figura de importancia a nivel internacional; recordemos también que dieciséis años después del estreno de su drama dio a conocer, *Quíntuples* (1984), una obra que evidenciaba un profundo cambio en el rumbo de su dramaturgia y veinte años después publicó *La importancia de llamarse Daniel Santos* (1988), un texto que el autor califica de «fabulación» y que desde su título rememora a Oscar Wilde y su teatro. Por todo ello, creo que hay que releer *La pasión según Antígona Pérez* para tratar de colocarla en el amplio contexto de la totalidad de la producción de su autor.

II.

Desde la aparición de *La pasión según Antígona Pérez*, la crítica ha prestado particular atención a la comparación de esta con su modelo clásico. Aunque el tema, por ser casi axiomático, está presente en casi todos los comentarios de la obra, Lorraine Elena Ben-Ur y, más tarde, Hilda Esther Quintana han explorado detenidamente las coincidencias y diferencias entre la Antígona puertorriqueña y la griega. Pero la crítica siempre ha recalcado en la mirada latinoamericanista de Sánchez en esta obra. Por ello, Vázquez Arce destaca que en ella, y en algunos de sus cuentos, se halla «. . . una preocupación por contextualizar a los puertorriqueños dentro de su caribeñidad esencial» (170).

La exploración de esa perspectiva latinoamericana y latinoamericanista ha llevado a algunos críticos a comparar la obra de Sánchez con otras versiones del mito de Antígona, sobre todo con dos piezas argentinas: *Antígona Vélez* (1951) de Leopoldo Marechal y *Antígona furiosa* (1986) de Griselda Gambaro. Por su parte, Dávila-López comenta el texto de Sánchez a través de la producción puertorriqueña de la obra en 1991 y agudamente destaca cómo en la obra se subraya la problemática puertorriqueña, especialmente la manipulación de la prensa y el caso de los presos políticos. Otros estudiosos han investigado cómo el autor adopta los elementos teóricos y los rasgos esenciales del teatro épico de Bertold Brecht para construir con ellos una pieza original. Podemos decir, pues, que la crítica ha prestado especial atención al estudio comparativo del texto de Sánchez con su modelo clásico y con textos paralelos hispanoamericanos, además de apuntar el impacto del teatro brechtiano.

Pero creo que hay que explorar más aún la relación entre la Antígona del dramaturgo alemán y la del puertorriqueño,

ya que Brecht abre su pieza con una breve escena que sirve de introducción a la obra. La *Antígona* alemana, en verdad, es una mera adaptación de la obra de Sófocles, no una recreación de la misma. Pero, con esa escena introductoria, Brecht da un salto cronológico, ya que presenta a dos mujeres alemanas en Berlín, en abril de 1945, al final de la Segunda Guerra Mundial; el resto de la pieza es una adaptación de la obra de Sófocles en un contexto griego. George Steiner apunta que esta adaptación brechtiana incorpora la versión de Friedrich Hölderin que, según este estudioso, no es una mera traducción (cit. en George Steiner 143). La lección principal que Sánchez saca de esta obra de Brecht —más allá de los importantes recursos y tácticas dramáticas que aprende en el teatro brechtiano— es la posibilidad de combinar el mundo contemporáneo con el tema clásico. La breve escena introductoria de la adaptación de Brecht demuestra que el mito está vivo y que puede servir de lección ejemplar para los alemanes después de la catástrofe de la Segunda Guerra Mundial. Sánchez, a su vez, prueba que el mito sirve también para retratar los serios problemas políticos de la América Latina de su momento.

Pero no todo el trabajo de comparación está hecho. Por ejemplo, descubrimos otros textos latinoamericanos que emplean el tema de Antígona y que aún no se han visto en relación con el de Sánchez. Así, queda por comparar la obra con otras piezas caribeñas, como, por ejemplo, *Antigonahumor* (1968) del dominicano Franklin Domínguez y *El tiempo de la plaga* (1968) del cubano Adalberto Estorino. Es necesario comparar la obra con *Pedreira das almas* (1979), del brasileño Jorge Andrade. También habría que estudiar la versión libre de la tragedia de Sófocles hecha por el peruano José Watanabe (2000), aunque esta tiene más paralelismos con la traducción y adaptación hecha por Hölderin que con las Antígonas latinoamericanas.

Cabe además estudiar la obra de Sánchez en el marco de las múltiples versiones del tema en el teatro europeo, sobre todo las Antígonas de Cocteau (1922), de Anouilh (1944) y, sobre todo, la ya mencionada de Brecht (1945). Para ese estudio se hace imprescindible el libro de George Steiner, *Antigones: How the Antigone legend has endured in Western literature, art and thought* (1984), donde se establece claramente la importancia de la obra de Sófocles en la cultura europea: «Sophocles' *Antigone* had held pride of place in poetic and philosophical judgement for over a century» (6). Pero, como es costumbre entre muchos intelectuales europeos, Steiner ignora las recreaciones de la obra de Sófocles hechas por escritores latinoamericanos. A pesar de ello, su libro es esencial para futuros trabajos.

También quedan por estudiarse claves en el texto mismo que revelan aún más los puntos de contacto de la obra de Sánchez con la realidad política latinoamericana. Por ejemplo, creo necesario apuntar la abundancia de elementos dominicanos en la construcción de la imaginaria República de Molina. Ya el nombre mismo de ese país ficticio apunta a la realidad dominicana. Recordemos el nombre completo del dictador dominicano, Rafael Leónida Trujillo y Molina. Tengamos presente que, durante su dictadura, cambió el nombre de la capital del país y Santo Domingo de Guzmán se convirtió en ciudad Trujillo. Tampoco creo aventurado apuntar que el personaje de Antígona Pérez le debe mucho a las hoy famosas hermanas Mirabal. Como prueba de ello, apunto que Sánchez adopta el apellido del marido de una de ellas, Manolo Tavárez, para los amigos de su Antígona, quienes intentan asesinar al dictador de la misma forma que los esposos de las hermanas Mirabal tramaron el ajusticiamiento de Trujillo. Es que *La pasión según Antígona Pérez* crea una república latinoamericana imaginaria a través de

un «collage» de elementos de múltiples países, pero los componentes dominicanos son quizás los más destacados en ese conjunto. En fin, aún hay campo para investigar, ya que la crítica ha privilegiado en su estudio de la obra de Sánchez la comparación con otras obras latinoamericanas y el impacto del teatro épico brechtiano.

Pero más importante aún es releer la *La pasión según Antígona Pérez* a la luz de la obra posterior del propio Sánchez, particularmente, *La guaracha del Macho Camacho* (1976), *Quíntuples* (1984) y *La importancia de llamarse Daniel Santos* (1988). A primera vista muy poco o nada hay en común entre una versión boricua de una tragedia griega, una novela que se fundamenta en el humor y en el empleo de un lenguaje neobarroco de raíz popular, una comedia aparentemente superficial que es excelente ejemplo de metateatro, y una falsa biografía de un cantante puertorriqueño de la primera mitad del siglo XX que fue conocido en toda América Latina. Pero tras el rotundo éxito de la primera novela de Sánchez muchos críticos hemos tratado de releer su obra temprana en busca de las raíces de los cambios que florecen en su narrativa. Muchos vemos su obra como un proceso y, por ello, hemos buscado en su producción temprana las raíces de su obra de madurez. Esta búsqueda motiva estas páginas que presuponen una unidad o, al menos, una continuidad en la totalidad de la obra de Sánchez.

III.

No cabe duda de que en muchos sentidos *La pasión según Antígona Pérez* es una pieza única en la producción del autor y se hace difícil encuadrarla en el contexto de la totalidad de su producción. Aunque en otros textos el autor adopta directamente modelos o géneros ya establecidos, particular-

mente en *Farsa del amor comprado* (1960) donde recurre a la «commedia dell'arte» italiana, esta es la obra que más cerca se mantiene a un modelo establecido, la tragedia griega. En otras piezas tempranas explora la tragedia —*La espera* (1958), *La hiel nuestra de cada día* (1961) y *O casi el alma* (1964)—, pero en ninguna se sigue de manera más directa que en *La pasión según Antígona Pérez* un modelo clásico. Por ello es que su obra posterior a 1976 parece romper tajantemente con su teatro anterior. Pero una lectura detenida de esta «crónica americana» revela que hay relaciones entre esta tragedia y *La guaracha del Macho Camacho*, obra que ha venido a convertirse en la que para muchos lectores marca profundamente y hasta define la producción de Sánchez.

El humor, rasgo central en la obra de Sánchez a partir de 1976, no lo hallamos en *La pasión según Antígona Pérez*. Hay, eso sí, breves pasajes donde encontramos juegos verbales que bordean en la frivolidad «camp»; estos se hallan, sobre todo, en el diálogo entre el dictador Creón Molina y el monseñor Bernardo Escudero, conversación que podemos asociar con la «repartee» inglesa, tan típica de la comedia británica. Oscar Wilde utilizaba este tipo de diálogo muy efectivamente. Pero en esta obra de Sánchez no tiene como principal propósito el humor, sino representar la alianza del poder político con el eclesiástico. Además, y sobre todo, la obra, a pesar de esos ligeros toques aparentemente frívolos, nunca rompe con los parámetros de la tragedia, donde no caben cómodamente. Desde esta perspectiva, *La pasión según Antígona Pérez* poco tiene que ver con lo más característico de la obra posterior de Sánchez y, por ello mismo, se ha hecho difícil colocarla dentro del amplio contexto de toda su producción. Hay estudiosos que, ante tal dificultad, la han ignorado por completo en sus estudios de la obra de Sánchez como unidad. Este es el caso, por ejemplo, de John

Dimitri Perivolaris quien no la estudia cuando intenta ofrecer un cuadro amplio de la producción del autor.

Esta visión de *La pasión según Antígona Pérez* presupone una ruptura tajante entre el humor y la tragedia. Pero si estudiamos lo que Sánchez ha llamado la «poética de lo soez» hallamos conexiones entre esos dos mundos aparentemente divorciados, pues, para este, el humor, que es central a su poética basada en una visión neobarroca y elaborada a partir de lo vulgar, es, como la tragedia, una manera de denunciar los males del orden social establecido¹. *La pasión según Antígona Pérez* es una denuncia a muchos de los problemas políticos que plagan a América Latina. Pero es en la producción literaria de Sánchez a partir de la década de 1970 donde se postula el humor como herramienta estética y crítica. En diversos ensayos, Sánchez expone esa propuesta poética de lo soez basada en lo que llama «humor corrosivo» (22), como lo declara en un ensayo publicado dos años antes que su primera novela, «Epitafio de Toño Bicicleta» (1974).

La pregunta que esta anteposición entre la obra de teatro de 1968 y la novela de 1976 plantea es cuál de los dos medios es más apropiado y efectivo: ¿la denuncia por la tragedia o el desenmascaramiento por el humor? Si tomamos en consideración la reacción de los lectores y la crítica, a pesar del éxito de esta versión del mito griego, hay que responder que la obra basada en el humor, en la cultura popular y la poética de lo soez ha sido más eficaz. Pero establecer una tajante dicotomía entre humor y tragedia sería, en el caso de Sánchez,

¹ Su ensayo «La poética de lo soez» está aún inédito. Circula una pésima transcripción de la conferencia que es la base del mismo incluida en una tesis doctoral de la Universidad de Nebraska presentada por Julio César Sánchez Rodón en 2006. La publicación de este texto de Sánchez es de extrema importancia para tener una imagen completa de su poética y para completar el cuadro del desarrollo de la estética neobarroca latinoamericana.

una falsa división, ya que, en su caso, una clara finalidad política une esos dos mundos que parecen antagónicos y hasta contradictorios.

Pero hay otras semejanzas más concretas entre *La pasión según Antígona Pérez* y la obra posterior de Sánchez, particularmente en *Quintuples*. Para hallarlas hay que prestar atención a las acotaciones escénicas de la pieza donde se evidencian tácticas literarias concretas que se originan en este drama y que el autor luego amplía y elabora. Una lectura detenida de estas sirve para ver la importancia que tienen en la obra de teatro de Sánchez estos textos a los que solo tienen acceso los lectores de la obra y no los espectadores de un montaje de la misma. Es que las acotaciones escénicas de *La pasión según Antígona Pérez* van más allá de la mera indicación de pautas o claves para que el director sepa cómo debe montar la pieza.

Las acotaciones escénicas aquí cumplen, a mi modo de ver, dos funciones. Primero, sirven para definir la estética que marca la obra. Si la ignoramos —como hasta ahora ha hecho la crítica—, *La pasión según Antígona Pérez* puede enmarcarse sin dificultad alguna en el contexto del teatro épico brechtiano. Aunque no cabe duda que la obra está construida a partir de las ideas del gran dramaturgo alemán, las acotaciones escénicas demuestran que Sánchez propone a la vez una obra que rompe con esa práctica teatral al introducir en estas elementos exagerados que no son posibles de escenificar y que rompen con los preceptos propuestos por Brecht. Tómese como ejemplo esta donde se describe la fiesta en palacio que ofrece el dictador al jerarca eclesiástico:

El cortejo es imponente en su colorido: sacerdotes con almidonada sobrepelliz; con rosada tonsura; con sotana negra, cárdena; con escapularios gris, carmelita, ver-

de, amarillo; sacerdotes que cargan estandartes orlados, corderos de alba blanca, palio protector, velones, teas. El cortejo eclesiástico llega a la plataforma entonando cánticos gozosos. Por los pasadizos rectangulares entran quinientos militares . . . (59)

Esta descripción, de regusto neobarroco y exageraciones escénicas imposible de recrear —¿cómo acomodar a esos quinientos militares en las tablas?— más que de acotación de una tragedia de corte brechtiano tiene de descripción de un texto narrativo de corte neobarroco. No deja de tener paralelismos, aunque el filme es posterior a la obra teatral, con escenas de *Roma* (1972) de Federico Fellini, uno de los modelos y maestros de Sánchez. Segundo, esos quinientos militares y esa detallada descripción del atuendo del cortejo eclesiástico no se pueden convertir en realidad escénica; sólo aparecen en el texto, el que leemos y no el que vemos en escena. En otras palabras, las acotaciones recalcan el carácter de la obra como pieza literaria más que como plan o esquema para llevar la obra a las tablas.

Esta tendencia a convertir las acotaciones en textos paralelos, pero independientes de la acción tiene, hasta el momento, su mejor expresión en *Quintuples*. En esta obra, más que en ninguna otra, Sánchez las elabora hasta convertirlas en textos casi independientes. Véase como ejemplo parte de la descripción de la entrada de Dafne Morrison:

Extendidos los brazos hacia el infinito, amorosa y entregada a la dicha de amar y de entregarse, instalada en la felicidad como Vanessa Williams con corona, como si fuera un cruce mejoradísimo de la Catherine Deneuve y la Sonia Braga y la Jane Fonda que enseñó los pelos en *Coming home* y la María Félix, cuando la matrimonio Agustín Lara y la Bette Midler que la humanidad gay

idolatra y la Diana Ross en su concierto bajo la lluvia en Central Park . . . (1)

Consciente de su ruptura con las tradicionales acotaciones escénicas, Sánchez llega al extremo de prohibir que sean incorporadas en la presentación de su creación, marcando así la división entre estas y el cuerpo de la obra: «De ninguna manera, bajo ningún pretexto de experimentación, distanciamientos o muestra de originalidad, deberán dichas acotaciones ofrecerse al público (xiv)». Este hecho, como veremos, es de gran importancia para entender tanto *Quíntuples* como *La pasión según Antígona Pérez*.

¿Por qué Sánchez presta tanta atención a las acotaciones escénicas? En Brecht son relativamente parcas y tienen como finalidad instruir, a quien monta la obra, sobre las acciones y movimientos de los personajes en escena. En ocasiones, como ocurre por ejemplo en *Madre Coraje y sus hijos*, los actos comienzan con notas que ofrecen el contexto histórico en que se desarrolla la acción. Por ello, no creo que Brecht fuera en este sentido el modelo para Sánchez. Es posible —hasta muy probable— que las acotaciones escénicas que elabora en *Quíntuples*, y que se pueden observar en *La pasión según Antígona Pérez*, tengan sus raíces en el teatro de Valle Inclán, quien, como Sánchez, elaboró sus acotaciones hasta convertirlas en textos casi independientes. Véase, por ejemplo, una de *Luces de bohemia* (1920):

La cueva de Zaratrusta en el Petril de los Cojos. Rimeros de libros hacen escombros y cubren las paredes. Empapan los cuatro vidrios de una puerta cuatro cromos espeluznantes de un novelón por entregas. En la cueva hacen tertulia el gato, el loro, el can y el librero. Zaratrusta, abichado y giboso —la cara de tocino rancio y la bufanda de verde serpiente—, promueve con su caracte-

rización fantoche, una aguda y dolorosa disonancia muy emotiva y muy moderna. Encogido en el roto pelote de una silla enana, con los pies entrampados y cepones en la tarima del brasero, guarda la tienda. Un ratón saca el hocico intrigante por un agujero. (14)²

¿Será más fácil acomodar quinientos militares en escena o adiestrar un ratón para que saque el hocico en el momento indicado? Obviamente las acotaciones de Valle Inclán, como las de Sánchez, no se pueden convertir en realidad, no están escritas para que así sea. Son textos de alta elaboración estética que intentan crear un ambiente que sólo el lector, no el espectador, podrá percibir. Creo que al hacer esta división entre montaje escénico y texto escrito, Sánchez intenta crear dos obras paralelas en la misma pieza.

Pero es necesario apuntar que hay una diferencia entre las acotaciones de *La pasión según Antígona Pérez* y las de *Quíntuples*. Las de la primera obra tienden a ser instrucciones de movimiento para los personajes y descripciones de la escenografía, mientras que las de la segunda, son descripciones de los personajes y de sus motivaciones. Pero estas segundas son mucho más detalladas y están escritas en un lenguaje neobarroco que se acerca al de la prosa de *La importancia de llamarse Daniel Santos*. Pero, de momento, lo que hay que recalcar es que si en *Quíntuples* Sánchez presenta estelarmente la fusión de esos dos géneros en las acotaciones escénicas, las raíces de este recurso se hallan evidentemente en las de *La pasión según Antígona Pérez*. Pero es sólo al ver los logros posteriores que podemos entender cómo el autor ya iba tramando en una obra más temprana esa fusión. En

² En muchas de las acotaciones de Valle Inclán, y en las de Sánchez también, se puede ver el impacto del cine, ya que estas funcionan más como tomas cinematográficas que como direcciones escénicas.

el momento de aparición, no nos dimos cuenta de la importancia y de la innovación de esas acotaciones que están escritas en un lenguaje que se distancia del teatro épico brechtiano. Probablemente fue así porque, entonces, solo enfocamos nuestra atención en la adaptación de la tragedia clásica, en el impacto del teatro de Brecht y en las denuncias políticas que se dramatizan; esto no nos permitía apreciar esos otros juegos literarios.

Dada la importancia que encuentro en las acotaciones escénicas denomino a Sánchez en *Quintuples* como «narraturogo», ya que combina tácticas de narrador y de dramaturgo. Pero ya los orígenes de esta táctica se pueden hallar en *La pasión según Antígona Pérez*. Recalco que, al distanciar el diálogo y las acotaciones en ambas piezas, Sánchez divide al espectador –quien sólo ve la obra– del lector –quien lee los diálogos, pero también conoce las acotaciones–. Esta división recalca la conciencia literaria de las dos piezas y el proceso de desarrollo que se da en nuestro autor.

Importa también ver en *La pasión según Antígona Pérez* elementos que florecerán en *La importancia de llamarse Daniel Santos*. Esta falsa biografía del popular cantante boricua se puede leer desde múltiples perspectivas. Cuando apareció la primera edición de esta «fabulación», como la denomina Sánchez mismo, propuse que se valía del cantante para rescatar la «contribución boricua a la cultura popular hispanoamericana»³. Ese rescate, en cierta medida, ya comienza a darse en *La pasión según Antígona Pérez*. Aquí, Sánchez intenta crear una imaginaria república latinoamericana con fragmentos de la historia de diversos países. La protagonista es consciente de ello, recuerden que aquí se emplea el recurso del distanciamiento brechtiano que postula esa autoconciencia

³ Mis palabras aparecen en la contraportada de la primera edición de la obra.

cia de los personajes –y se da cuenta de que, en la obra, ella y América son intercambiables. Por ello, altera el llamado que el pueblo le hace y sustituye su nombre por el del continente: «América, no cedas; América, no sufras; América, no pierdas; América, no mueras; América, prosigue, América, despierta; América, tranquila; América, alerta» (104).

En este pasaje culmina esa identificación y exaltación. En *La importancia de llamarse Daniel Santos*, América –y por América se entiende la América Latina– también cumple una función central en la obra: Sánchez intenta dar un retrato de lo que llama «la América amarga, la América descalza, la América en español» (3), frase de tonos rubendarianos que se convierte en estribillo en el texto. Más que la semejanza léxica, aquí lo que sorprende es la consistencia del autor en identificar y en definir, desde su realidad puertorriqueña, desde el cantante y la cultura popular que lo sustenta, a todo el continente. Tanto *La pasión según Antígona Pérez* como *La importancia de llamarse Daniel Santos* –nótese el paralelismo sintáctico de los dos títulos– son, pues, obras que intentan definir lo latinoamericano desde lo puertorriqueño.

IV.

El distanciamiento temporal, las aportaciones de otros estudiosos y, sobre todo, la lectura de la obra de Luis Rafael Sánchez publicada a partir de la década de 1970 nos sirven para ver cómo una obra que parecía distinta, hasta única en su producción, una obra difícil de encuadrar en el contexto de la totalidad de las obras de su autor es, en verdad, una pieza más en un amplio sistema que el autor va armando a través de textos que parecen contradecirse o negarse, pero que en el fondo se complementan. Por ello, a pesar de que

se hace difícil colocarla en la trayectoria de la totalidad de su obra, en donde impera el humor y la exaltación de la cultura popular, *La pasión según Antígona Pérez* mucho tiene que ver con esa trayectoria, ya que en esa tragedia se esconden algunas de las raíces de los textos cómicos, neobarrocos, aparentemente vulgares y claramente americanistas, que nada parecen tener que ver con esa «crónica americana en dos actos».

La obra de Sánchez tiene una unidad. Por fortuna —ya que todavía este sigue produciendo y hay textos suyos inéditos que desconocemos—, en el momento, no podemos verla con plena claridad. Pero el tiempo y el manejo de toda su obra nos ayudarán a descubrirla.

OBRAS CITADAS

- Barradas, Efraín. «Figuración y prefiguraciones: Algo acerca de *La farsa del amor comprado*». *Para leer en puertorriqueño: Acercamientos a la obra de Luis Rafael Sánchez*. Editorial Cultural, Inc., 1981, pp. 11-28.
- . «Las dualidades de *Quintuples*: Nota sobre una pieza teatral de Luis Rafael Sánchez». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XXIII, no. 45, 1997, pp. 279-291.
- . «*La pasión según Antígona Pérez*: mito latinoamericano y realidad puertorriqueña». *Sin Nombre*, vol. X, no.1, 1979, pp. 10-22.
- Ben Ur, Lorraine E. «Myth montage in contemporary Puerto Rican tragedy: *La pasión según Antígona Pérez*». *Latin American Literary Review*, vol. IV, no. 7, 1975, pp. 15-21.
- Brecht, Bertolt. «Antígona». *Teatro completo*, vol. XIII, Ediciones Nueva Visión, 1973.
- . «Madre Coraje y sus hijos». *Teatro completo*, vol. IV, Ediciones Nueva Visión, 1967.
- Colón Zayas, Eliseo. *El teatro de Luis Rafael Sánchez*. Editorial Playor, 1985.
- Dauster, Frank. «Sánchez, Luis Rafael, *La pasión según Antígona Pérez*». *Sin Nombre*, vol. 1, no. 4, 1971, pp. 85-86.
- Dávila López, Grace. «Meta-representación teatral en la puesta en escena de *La pasión según Antígona Pérez*». *Gestos: Teoría y práctica del teatro hispánico*, año 7, no. 13, 1992, pp. 152-158.
- Dimitri Perivolaris, John. *Puerto Rican cultural identity and the work of Luis Rafael Sánchez*. Chapel Hill, 2000.
- Morfi, Angelina. «El teatro de Luis Rafael Sánchez». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. VII, no. 1, 1982, pp. 189-204.
- «Puerto Rico: Antígona, del mito clásico a la realidad lati-

- noamericana». *Conjunto*, no. 48, 1980, p. 137.
- Quintana, Hilda E. «Myth and reality in Luis Rafael Sánchez's *La pasión según Antígona Pérez*». *Revista/Review Interamericana*, vol. XIX, no. 3-4, 1989, pp. 19-28.
- Sánchez, Luis R. «Epitafio de Toño Bicicleta». *Claridad*, 2 de junio de 1974, pp. 22.
- . *La farsa del amor comprado*. Editorial Cultural, Inc., 1976.
- . *La guaracha del Macho Camacho*. Ediciones de la Flor, 1976.
- . *La pasión según Antígona Pérez*. Ediciones Lugar, 1968.
- . *La importancia de llamarse Daniel Santos*. Ediciones del Norte, 1988.
- . «Poética de lo soez». *Poética de lo soez: Luis Rafael Sánchez. Identidad y cultura en América Latina y en el Caribe*. En Julio César Sánchez Rondón, University of Nebraska, 2006, pp. 123-134.
- . *Quintuples*. Ediciones del Norte, 1984.
- Steiner, George. *Antigones: How the Antigone Legend has endured in Western literature, art, and thought*. Oxford University Press, 1984.
- Valle Inclán, Ramón del. *Luces de bohemia*. Espasa-Calpe, S.A., 1973.
- Vázquez Arce, Carmen. *Por la vereda tropical: Notas sobre la cuentística de Luis Rafael Sánchez*. Ediciones de la Flor, 1994.
- Waldman, Gloria F. *Luis Rafael Sánchez: pasión teatral*. Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1988.