



MÚLTIPLES MIRADAS A VICTORIA ESPINOSA

Actas del simposio celebrado en su centenario

Jessica Gaspar Concepción, Rosalina Perales, José Luis Ramos Escobar,
Pedro Adorno Irizarry, José A. Robledo González, Idalia Pérez Garay y
María Collazo

2023

© Jessica Gaspar Concepción, Rosalina Perales, José Luis Ramos Escobar, Pedro Adorno Irizarry, José A. Robledo González, Idalia Pérez Garay y María Collazo

© Editora Educación Emergente

Edición, diseño y maquetación: Lissette Rolón Collazo
Ilustraciones de portada e interior: Serie *Victoria Espinosa. Homenaje a la maestra* de Zuleira Soto Román

Serie: *Libro Libre*

Editora Educación Emergente, Inc.
Alturas de Joyuda #6020
C/Stephanie
Cabo Rojo, PR 00623-8907
editora@editoraemergente.com
www.editoraemergente.com

Este libro tiene licencia bajo *Creative Commons* Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 (CC BY-NC-ND 4.0).



Licencia Creative Commons
Reconocimiento-No Comercial-Sin Obra Derivada 4.0 Internacional



Usted es libre de:

- Compartir: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato. EEE no puede revocar estas libertades mientras cumpla con los términos de la licencia.

Bajo las condiciones siguientes:

Reconocimiento:

- Debe reconocer adecuadamente la autoría, proporcionar un enlace a la licencia e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo de cualquier manera razonable, pero no de una manera que sugiera que tiene el apoyo de EEE o lo recibe por el uso que hace.
- No Comercial: No puede utilizar el material para una finalidad comercial.
- Sin obra derivada: Si mezcla, transforma o crea a partir del material, no puede difundir el material modificado.
- No hay restricciones adicionales: No puede aplicar términos legales o medidas tecnológicas que legalmente restrinjan realizar aquello que la licencia permite. No tiene que cumplir con la licencia para aquellos elementos del material en el dominio público o cuando su utilización esté permitida por la aplicación de una excepción o un límite. No se dan garantías. La licencia puede no ofrecer todos los permisos necesarios para la utilización prevista. Por ejemplo, otros derechos como los de publicidad, privacidad, o los derechos morales pueden limitar el uso del material.



#LiberaTuLectura

TABLA DE CONTENIDO

Introducción <i>Jessica Gaspar Concepción</i>	7
Victoria Espinosa, pionera de la modernidad escénica en el teatro puertorriqueño <i>Rosalina Perales</i>	13
Exploración desde el punto de vista actoral y de dirección escénica de tres puestas en escena de Victoria Espinosa: <i>El archivo, El cementerio de automóviles y Sacrificio en el Monte Moriah</i> <i>José Luis Ramos Escobar</i>	23
Victoria es nuestra <i>Pedro Adorno Irizarry</i>	29
Victoria Espinosa y su faceta de bibliotecaria, archivera y referencista <i>José A. Robledo González</i>	35
El peculiar método de dirección de Victoria Espinosa <i>Idalia Pérez Garay</i>	43
Apuntes fractales sobre Victoria Espinosa <i>María Collazo</i>	51



Vicky



Por los pasillos

INTRODUCCIÓN

Jessica Gaspar Concepción

El Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico honra la memoria y celebra el legado de la Dra. Victoria Espinosa en el centenario de su natalicio a través de la programación artística y cultural titulada *Celebrando a nuestra querida Vicky 1922-2022*.¹ La misma está enmarcada en el contexto del Decenio Internacional de los y las Afrodescendientes de la ONU y en la Semana para la Erradicación del Racismo y la Afirmación de la Afrodescendencia que se celebra en Puerto Rico del 21-27 de marzo. En dicho marco, el Departamento de Drama pretende visibilizar el valor y las aportaciones artísticas, académicas y educativas de la directora teatral afrodescendiente, Victoria Espinosa. Además, se persigue propiciar una reflexión antirracista en la cual reafirmemos con orgullo nuestra afrodescendencia.

Una de las actividades de esta programación fue el simposio *Múltiples miradas a Victoria Espinosa* celebrado los días 24-25 de marzo del 2022 en la Sala Jorge Enjuto de la Facultad de Humanidades de la Universidad de Puerto Rico-Río Piedras. Las mesas académicas de este simposio fueron también parte del congreso *Cumbre Afro* que coordina la Dra. Mayra Santos Febres desde el Programa de Afrodescendencia y Racialidad de la Universidad de Puerto Rico. Sabemos que nuestra querida Vicky

¹ Nota editorial: se ha respetado el manual de estilo utilizado en cada ensayo según decisión de sus autores.

tenía un admirable sentido de responsabilidad social y estaba comprometida con causas que impulsaran la equidad y la justicia social en Puerto Rico. Vicky, como mujer afrodescendiente, no titubeó en identificar y denunciar instancias de racismo cotidiano, cultural e institucional. Esta verticalidad la podemos apreciar en su libro *Lorca en mí, yo en Lorca...*, en el que afirma que existe prejuicio racial en el teatro, el cine, la televisión puertorriqueña y el gobierno e instituciones educativas como la Universidad. Además, en su obra teatral *Vómito Negro* nos revela el racismo cotidiano en el seno de una familia puertorriqueña. También su producción *El negro en América*, basada en el escrito de José Emilio González y con la participación de actores y actrices afrodescendientes como la gran Sylvia del Villard, Luz Minerva Rodríguez y Jorge Arce, entre otros, abona una reflexión antirracista en su teatro. Además del asunto racial, siempre abogó por la importancia de darle acceso cultural a las comunidades más desventajadas del país y a la juventud. Esto lo hizo a través dos proyectos emblemáticos del Departamento de Drama: el Teatro Rodante Universitario, que viajaba a comunidades, y la Comedieta Universitaria en la que impactó a miles de niños y jóvenes de escuelas públicas de Puerto Rico y los enamoró del teatro y su poder creador y transformador. No podemos olvidar su activismo al propulsar políticas públicas culturales importantes para gestores culturales, teatreros y teatreras y en la defensa de los estudiantes de la Universidad de Puerto Rico.

Hoy recogemos en estas actas seis de las ponencias del simposio *Múltiples miradas a Victoria Espinosa* para que las aportaciones y gestas discutidas queden documentadas y, además, para que las próximas generaciones conozcan a uno de los pilares del teatro puertorriqueño desde la perspectiva de reconocidos educadores, académicos, académicas y teatreros y teatreras que compartieron con la maestra Espinosa sus procesos creativos e investigativos.

En el primer ensayo, “Espinosa, pionera de la modernidad escénica en el teatro puertorriqueño,” Rosalina Perales hace una radiografía de una de las más prominentes artistas puertorriqueñas en el arte teatral, Victoria Espinosa, y comenta algunas de las instancias en las que Espinosa adelantó el teatro en Puerto Rico. Lo hizo en tantas ocasiones que por eso la considera pionera de la modernidad en el teatro puertorriqueño. Luego en su ensayo “Exploración de tres puestas en escena de Victoria Espinosa desde el punto de vista actoral y de dirección escénica...” José Luis Ramos Escobar explora tres puestas en escena de Victoria Espinosa: *El archivo* de Tadeusz Rozewicz, *El cementerio de automóviles* de Fernando Arrabal y *Sacrificio en el Monte Moriah* de René Marqués. En el tercer ensayo, “Victoria Espinosa, Maestra de teatro en y para las comunidades,” Pedro Adorno aborda cómo el Teatro Rodante de la maestra Victoria Espinosa inspiró al colectivo Agua Sol y Sereno (ASYS) en sus residencias artísticas realizadas durante los últimos 30 años. Adorno comenta que la maestra y ASYS mantuvieron un diálogo sobre la creación colectiva y el acceso de las comunidades al teatro y cómo ésta impulsó la búsqueda de ASYS para valorar el rito como un espacio sagrado.

Por su parte, José Robledo nos dirige la mirada hacia otro ámbito importante de Espinosa. En su ensayo “Victoria Espinosa y su faceta de bibliotecaria, investigadora y archivera” hace un recorrido anecdótico sobre su experiencia de trabajar mano a mano con la maestra Victoria Espinosa en el proceso de investigar, documentar y archivar en el Seminario José Emilio González el quehacer teatral del Departamento de Drama y el del teatro nacional. Al mismo tiempo, en el escrito “El muy peculiar método de dirección de Victoria Espinosa”, se atiende la pregunta cómo era el estilo de dirección de la Victoria Espinosa a partir de las experiencias vividas de la actriz, directora y profesora Idalia Pérez

Garay. El texto aborda tanto la dirección de Espinosa de proyectos de teatro comunitario y grupos emergentes del momento como de clásicos de la dramaturgia de la palabra del teatro nacional e internacional. Por último, María Collazo en “Apuntes fractales sobre Victoria Espinosa” enumera los logros, los riesgos, los aciertos, las injusticias y el temple de una mujer que no sesgó su ruta ante imposibles, prejuicios ni dificultades. Collazo insiste que la realización creativa y vanguardista de Victoria Espinosa es la acertada imagen de lo fractal que pensamos haber dejado atrás y vuelve a aparecer al frente, como si en el ritual que da raíces al teatro, Victoria Espinosa nos dijera: “voy con ustedes.”

Sin lugar a duda, Victoria Espinosa fue una mujer adelantada a su tiempo, que aportó en una multiplicidad de facetas al quehacer artístico y académico del país a través de sus más de sesenta años de labor ininterrumpida. Gracias, Vicky por el legado de amor, excelencia teatral, disciplina, compromiso y responsabilidad social que nos dejas y les dejas a las generaciones futuras. Tu sabiduría, energía y fortaleza siempre nos guiarán en los caminos y las luchas por venir.



Telón



Victoria pop

VICTORIA ESPINOSA, PIONERA DE LA MODERNIDAD ESCÉNICA EN EL TEATRO PUERTORRIQUEÑO

Rosalina Perales

Por siglos, desde Aristóteles en el mundo griego, el texto reinó como el código esencial del teatro occidental, lo que hoy llamamos, logocentrismo. Sin embargo, el teatro moderno europeo de las últimas décadas creó la preeminencia de la escena sobre el texto, consecuencia de la influencia del teatro oriental, así como de las teorías de pensadores como R. Barthes, P. Pavis, W. Gropius o de directores que van desde Stanislavski, pasando por G. Craig, A. Apia y A. Artaud, hasta J. Grotowski, P. Weiss, E. Barba o Franz Castorf en la actualidad. Muchos se apropian de un discurso híbrido que reparte la importancia del texto y la performance. Sin embargo, híbrido ha sido siempre el teatro porque se nutre de otras artes visuales y literarias o establece conexiones con ellas, incluyendo las más modernas como el cine y las nuevas tecnologías.

Los directores vanguardistas, al acecho desde la segunda mitad del siglo XX, se van apropiando no sólo de la escena, sino del concepto teatral tradicional para empoderarse como nunca antes del hacer teatral total, desplazando rápidamente al dramaturgo, sustituido ahora por la nueva figura del dramaturgista, ocupación que integra las más variadas labores en la producción teatral. Es la hora del escenocentrismo. Del teatro posdramático, que, según su primer teórico, Hans Thies Lehman, es una forma diferente de teatro dramático que surge de la aceptación de un concepto de drama que ya no depende

de las definiciones propuestas por Aristóteles o Hegel. Siguiendo a Hans Thies Lehman lo posdramático es una forma diferente de teatro dramático que surge de la aceptación de un concepto de drama que ya no depende de las definiciones clásicas. O que en su otra definición lo sitúa en “la perturbación recíproca entre texto y escena²”.

Victoria Espinosa nunca tomó un curso de dirección teatral ni escuchó hablar de Thies Lehman o del teatro posdramático, es decir, de revolución total en los códigos de la escenificación. Desde sus primeros trabajos de dirección en el Departamento de Drama, su intención al dirigir fue la de innovar, no repetir ni copiar. Hasta donde fuera posible sentía que debía experimentar y alejarse tanto como pudiera del realismo naturalista, que ha sido el estilo preferido de la dramaturgia y la dirección en Puerto Rico. En la celebración que le hizo el dramaturgo Luis Rafael Sánchez, al cumplirse cincuenta años de su amistad, la bautizó como la Fabricante de sueños. El nombre es muy apropiado porque esa es la finalidad de la directora: soñar, fantasear, jugar con los conceptos y estilos de teatralidad mediante una imaginación desbordada; desaforada. A veces con conciencia, a veces quizás sin proponérselo, esos sueños de Victoria se traducen en aportaciones continuas al teatro puertorriqueño, en la mayor parte de los casos, innovaciones que se constituyeron en primicias y adelantos en nuestro teatro. Así casi siempre fue incomprendida y criticada por sus rupturas y atrevimientos, pero nada la detuvo. Victoria continuó con lo que consideraba su deleitable misión.

Nuestra Victoria solía ser modesta respecto a sus logros y no pocas veces omitió datos de los que disponía (a veces me lo pidió a mí) que por favorecerla a ella menoscaban la figura

² Esta información ha sido tomada del libro bilingüe de Rosalina Perales, *El teatro post Independencia en Eslovenia*. México: Escenología, 2021.

de otros. Tampoco corregía a los que, por vanidad, ignorancia o ambas, declaraban estar innovando en sus piezas con alguna técnica “nunca antes realizada en el teatro puertorriqueño”. Es por eso que en su biografía escribí algunos de los hitos que provoca en nuestro teatro y que ahora quiero comentar. Entiendo que de alguna manera es el compendio de lo que se ha discutido en estos dos días.

A modo de síntesis destacamos entre las primicias más significativas, las siguientes:

1. Dos estrenos mundiales del poeta y dramaturgo español Federico García Lorca: *Así que pasen cinco años* en 1954 y en 1978, *El público*.

-*Así que pasen cinco años* es el primer montaje surrealista en Puerto Rico tanto de un texto como de la dirección. El público asistente quedó perplejo; muchos no lo aceptaron, muchos no lo entendieron, por tratarse de una ruptura con el gusto puertorriqueño por el realismo.

-Es ella también quien utiliza la primera escenografía antirrealista en el país, en este caso surrealista-expresionista, en esta misma obra, realizada por su esposo, el pintor surrealista Luis Maisonet.

2. Para hacer *La comedia de las equivocaciones* de Shakespeare, quiso conseguir un espacio octogonal como el del foro isabelino inglés. En la Universidad de Puerto Rico había un espacio con la geometría y medidas similares a los de los teatros ingleses de ese período, el Pensionado de Señoritas. Al no conseguir el permiso de la directora del lugar, le pidió al diseñador de escenografía del Departamento de Drama, Rafael Cruz Eméric, que lo diseñara y así se hizo en el escenario del Teatro de la Universidad de Puerto Rico. Allí, el escenógrafo creó, según Victoria, “su teatro isabelino”.

3. En su montaje de *Teatro breve*, de Max Aub, en 1957, trabajó la dirección incorporando lo que hubiera en el espacio donde se iba a presentar la obra (una serie de textos breves). Resultó ser un experimento en que el montaje se determinaba por el espacio y lo que hubiera en su entorno. Anticipa teatro como el que hace hoy día Rosa Luisa Márquez, quien trabaja sus montajes desde el espacio donde se presentará finalmente el espectáculo.

4. En 1960 propuso usar el espacio del escenario de la Universidad para hacer teatro arena en el montaje de *La ascensión de Hanner*, que hizo para la Comedieta Universitaria. Fue la primera vez que se hizo teatro arena en el Teatro de la Universidad.

5. Un recurso identitario del teatro de Victoria fue el uso de las siluetas, el cual utilizó a lo largo de toda su vida en la dirección. Sin embargo, es la primera y quizás la única directora en Puerto Rico que dirige una obra seria, para adultos, trabajada completamente en siluetas. Ni siquiera en el teatro infantil se había visto. Fue en *Areyto pesaroso* (1960).

Al año siguiente, 1961, para el montaje de *Los ángeles se han fatigado* de Luis Rafael Sánchez, vuelve a innovar, ahora utilizando las siluetas de los personajes, en colores.

En este mismo espectáculo, *Areyto pesaroso*, es donde se canta *La Borinqueña* por primera vez, ya que luego de la Masacre de Ponce (1937) hubo una prohibición tácita, como todo lo que recordara el nacionalismo en el país. La administración universitaria le prohibió incluirla y ella dijo que sin el himno de Puerto Rico no la presentaba, batalla que, como tantas otras por el país y el teatro ganó finalmente.

6. En 1961 estudió e introdujo a dos montajes infantiles técnicas de teatro chino, especialmente el trabajo corporal y los movimientos de los actores en la Opera de Pekín. Las voces también se trabajaron mediante la distorsión. Aunque utilizó estas técnicas en las dos obras infantiles chinas, *El príncipe raptado y la princesa Perdida* y *La túnica del sol*, ambas de Don Tothoroh, es en *La túnica del sol* en que más experimentó. La obra gustó, pero no todos entendieron el porqué de la distorsión vocal (o sea, la técnica del distanciamiento y la coherencia con el estilo oriental), de modo que hubo algunas críticas negativas, especialmente de la gente de teatro. Nuevamente asoma la pugna entre el antirrealismo y el realismo prevalente en el país.

7. Es Victoria quien inicia el teatro comunitario. En 1962 dirigió para René Marqués su cuento-drama *Los inocentes o La huida a Egipto*. El Proyecto experimental se hizo en la comunidad Palma Sola de Canóvanas con los miembros de la comunidad en el espacio abierto, utilizando solamente lo que encontraban a su alrededor para construir el montaje. Este tipo de teatro se puso de moda en Puerto Rico en los años setenta con grupos como el Teatro Pobre de América de Pedro Santaliz o el que hacía de Zora Moreno en la Barriada Tokio. Hoy día hay muchos grupos que hacen teatro comunitario en el país, como Agua Sol y Sereno, por ejemplo.

8. En 1963 para la obra *El desconfiado prodigioso* de Max Aub, se hizo por primera vez un verdadero teatro español, como los originales en España, en esta ocasión diseñado y construido por el escenógrafo Rafael Silva Marini. (Eran otros tiempos en la Universidad de Puerto Rico y el Departamento de Drama, pensarán algunos.)

9. El primer desnudo femenino en el teatro puertorriqueño lo dirige, quién si no, Victoria Espinosa en 1970 para la obra *Sacrificio en el Monte Moriah* de René Marqués. Lo hace la actriz Soledad Romero en el papel de Sarah.

Al año siguiente, 1971, Dean Zayas, el gran maestro recientemente fallecido, hace el primer desnudo masculino en la obra *Fortuna o los ojos del hombre*, que tuve la oportunidad de ver.

10. El primer *happening* insertado en una obra de teatro que se hace en Puerto Rico pertenece también a Victoria, quien lo incluye en *El archivo* de Tadeusz Rozewicz. Se hacía en el intermedio, a la manera de un entremés español, pero conectado al tema del texto y a su contexto. Ayer José Luis Ramos Escobar nos habló de ese montaje, del que fuera parte, en el que se incluían conflictos político-sociales locales e internacionales mediante la pregunta ¿Por qué? Los actores intervenían con el público para cuestionarlos sobre los porqué de su actitud pasiva ante los acontecimientos que se mencionaban.

En *El archivo* (1970) también se utilizó por primera vez el puente de luces para efectuar acciones. Algunos actores hicieron su papel desde el puente de acero, cuyas dimensiones eran de 40 pies de largo por 20 de ancho, construido por Rafael Cruz Eméric.

Seis años después, en 1976, Gilda Navarra lo usaría también en su inolvidable producción de *Asíntota*, en la cual el puente de luces se integra a la escenografía y a la acción casi como un telón que parecía aplastar a los personajes-actores.

En 1978 este aporte espacial lo retoma Espinosa para el montaje de *El público*.

11. La primera obra sobre lesbianismo que se presentó en Puerto Rico fue *12 paredes negras* de Juan González en 1973.

Parte de la preparación actoral fue la visita a lugares frecuentados por lesbianas y gays para observarles en su entornos seguros. Aunque hubo varias actrices que protagonizaron la pieza, según Espinosa fue con Lydia Echevarría que el montaje alcanzó su cénit.

12. Para la dirección de *Escenas de amor en el tiempo*, en 1986, se usó solamente un andamio como escenografía. Su movimiento indicaba los cambios en cada historia. La Directora estructuró el texto a base de cuentos, cada una con un estilo diferente, de modo que la estructura era episódica y cada historia era una mini obra autónoma. Las narraciones se tomaron de fuentes diversas en el tiempo, que van desde *El Cantar de los Cantares* hasta llegar a Puerto Rico con *El Grito de Lares*. Como siempre, Victoria quería reflejar la historia o acontecimientos locales con variaciones o innovaciones en la dirección. La actuación para este montaje, por ejemplo, se basó en la biomecánica, teorizada y experimentada por Vsevolod Meyerhold. De modo que texto, actuación, escenografía, espacio escénico y otros códigos de la teatralidad se combinan con un resultado distinto al de los montajes más tradicionales que predominaban en las salas del país.

13. En algunas de sus direcciones Victoria experimentó también con el teatro total, o sea, con un trabajo distinto al esperado en cada uno de los códigos teatrales o en la mayor parte de ellos. Dos ejemplos serían *Yo, mujer* de José Gabriel Núñez, que dirigió en 1982 y *Fosa común*, de Gilberto Batiz en 1988. Además de utilizar todos los recursos y elementos posibles que se le ocurrieron en los códigos de teatralidad, en *Fosa común* utilizó al máximo cada rincón del espacio de la Sala Experimental de Bellas Artes, con acciones en la parte de arriba, abajo, a

los lados y en el espacio del público que, sin proponérselo, se integró a las acciones de la obra.

14. Y debe ser Victoria Espinosa la única directora del país que estrenó el texto primigenio con el que iniciaron su trayectoria seis dramaturgos puertorriqueños: *Cristal roto en el tiempo* de Myrna Casas en 1960, *Los ángeles se han fatigado* de Luis Rafael Sánchez en 1961, *12 paredes negras* de Juan González en 1974, *Revolución en el infierno* de Roberto Ramos Perea en 1983 y *Don Álvaro de Luna o la pasión de un gentilhomme* de José Ocasio, que ganará el Premio de Dramaturgia del Instituto de Cultura Puertorriqueña en 2010³.

Victoria es una artista genial. Sin haberse preparado académicamente en la dirección comenzó a trabajar en este rubro desde muy joven y desde ese momento hasta su muerte cumplió con su meta de hacer algo diferente en cada producción, como ya dijimos, no repetirse, no imitar. Innovar. Experimentar. Toda la información de su quehacer aparece en los dos volúmenes del libro que nos dejó antes de su viaje final: *Lorca en mí, yo en Lorca...* Ese binomio comprende su historia personal, la historia de su trabajo como directora, la historia del Departamento de Drama, la historia política y social del país, la historia del teatro puertorriqueño en el último siglo. Es un libro que todo teatrasta puertorriqueño o quien se interese por el teatro debería tener, leer y atesorar. Es un trabajo de Victoria.

Quizás todos los que nos encontramos aquí podamos recordar y difundir estos logros de Victoria Espinosa, que sirvieron para adelantar y modernizar la dirección teatral en Puerto Rico.

³ Estas contribuciones de Victoria Espinosa al teatro puertorriqueño aparecen junto a otras y, en muchos casos, con más detalles, en el libro biográfico que escribió quien suscribe: *50 años de teatro puertorriqueño: el arte de Victoria Espinosa*. México: Escenología, 1996. También, en su reedición revisada y aumentada, publicada en San Juan por Ediciones Mágica, en 2022.

De ese modo, la dirección local no repetiría como innovación algo ya iniciado por ella muchísimos años antes.

Este mensaje es para Victoria: “Vicky, henos aquí, recordándote. No te hemos olvidado. Tu legado sigue vivo. Te estamos muy agradecidos. Te recordamos, te respetamos, te admiramos, te amamos. Eres lumínica. Eres eterna. En tu victoria, y como en Roma, ¡Ave, Victoria Espinosa!”



Ensayo técnico

EXPLORACIÓN DESDE EL PUNTO DE VISTA ACTORAL Y DE DIRECCIÓN ESCÉNICA DE TRES PUESTAS EN ESCENA DE VICTORIA ESPINOSA: *EL ARCHIVO*, *EL CEMENTERIO DE AUTOMÓVILES* Y *SACRIFICIO EN EL MONTE MORIAH*

José Luis Ramos Escobar

Conocí a Victoria Espinosa cuando ella recién regresaba de México. Eran años aciagos debido a la Guerra de Vietnam y a múltiples conflictos que estremecían a nuestro país y al mundo. Victoria llegaba cargada de propuestas para transformar al escenario nacional. Comenzó en las escuelas intermedia y superior de la entonces Facultad de Pedagogía. Allí montó con un elenco de sus estudiantes *El archivo*. Luego de ver el montaje de Espinosa, junto al hoy periodista Jorge Rodríguez, convencimos al Consejo General de Estudiantes del Recinto de Río Piedras para que fundara la primera compañía teatral de dicho Consejo. Y Victoria Espinosa sería la directora del primer montaje. Así renació en 1971 la puesta en escena de *El archivo* de Tadeusz Rosewicz.

El dramaturgo y poeta polaco era una figura reconocida de las vanguardias teatrales europeas. Pero era desconocido para el público latinoamericano. Victoria logró conseguir una traducción no oficial, pues la obra había sido escrita pocos años antes en 1961 (de hecho, la primera publicación en España es de 1974) e igual que haría luego con *El público* de Lorca abrió nuestro teatro a lo más avanzado del teatro mundial. El proceso fue arduo porque la obra responde a un estilo expresionista

en diálogo con el nihilismo de Samuel Beckett. Con mano sabia, Victoria reconstruyó el mundo devastado que desarrolla Rosewicz en *El archivo* y le insufló nuevas repercusiones al tema de la Segunda Guerra Mundial que tanto afectó al pueblo y al dramaturgo polaco. Con mano sabia, pero a la vez férrea e inapelable, Victoria nos imponía una disciplina feroz para ir moldeando a los personajes anónimos de la *Kartoteka*, nombre en polaco de la obra. Los largos ensayos, marca distintiva de la directora Espinosa, iban minando nuestra resistencia a los anti-héroes paradójicamente inactivos de una trama sinuosa cuyos incidentes no parecían conducir a ningún sitio. Esa poética post-Auschwitz precisaba de una imaginación portentosa como la de Victoria. Fue la primera vez que dormí en el Teatro, gracias a los interminables ensayos de madrugada. Finalmente, la magia de la directora nos condujo a caracterizar de manera cabal a personajes sin historia sometidos a la persecución despiadada de las fuerzas de ocupación nazi. Las vanguardias se abrían paso de la mano de Victoria Espinosa.

Hay una anécdota que nos sirve de enlace con otro montaje en el que trabajé con Victoria. Se trata de *Sacrificio en el Monte Moriah* de René Marqués. Luego del estreno de *El archivo*, René publicó una diatriba furibunda en contra de la puesta en escena y de Victoria como directora. Nos acusó de someternos a los dictámenes del teatro extranjero. Debido a que utilizamos la técnica del *happening* en medio de la obra, René se ensañó con Espinosa porque nos había tragado la moda y no la sustancia del contenido. Se desató una agria polémica entre nosotros, evidencia de la cual está recogida en los periódicos de la época.

La relación de la directora Espinosa con el dramaturgo Marqués fue siempre tensa, a pesar de los espléndidos montajes que Victoria realizó de sus obras. De hecho, pocos meses antes, René la había escogido para dirigir *Sacrificio en el Monte Moriah*. La obra pertenece al grupo de piezas denominadas

parábolas teatrales en las que Marqués retrata mediante historias y personajes bíblicos situaciones contemporáneas. Así lo hizo en obras como *La muerte no entrará en palacio*, *David y Jonathan*, *Tito y Berenice*. Como parte del XIII Festival de Teatro Puertorriqueño de 1970, el montaje de *Sacrificio en el Monte Moriah* fue monumental. La actuación de Soledad Romero, junto a una escenografía que mediante plataformas reproducía la escena del sacrificio exigido, crearon imágenes de gran impacto para el público. Ensayábamos en lo que hoy es el Archivo Histórico de Puerto Rico, entonces casi derruido. René vino a ver unos de los ensayos. No dijo ni una palabra, pero al terminar el ensayo se dirigió a la directora y la increpó con dureza: “Tú te volviste loca, Vicky. Eso no es lo que yo escribí.” Un silencio sepulcral se espació por entre los que constituíamos el elenco. Expectantes, esperamos la respuesta de Victoria. Ella se dirigió a su silla, agarró el libreto con ambas manos, se giró hacia René, le tiró el libreto y le dijo rotunda: “Dirígela tú.” Digna como una sacerdotisa, se marchó del ensayo. Y es que para Victoria Espinosa había un deber sagrado como artista de dirigir de acuerdo con su propia visión de mundo y con su interpretación de la obra. Nunca renunció a su concepción de la función artística del director. Por eso comenzaba siempre los ensayos ordenando que tacháramos todas las acotaciones del autor, dado que ella sería la responsable de darle vida, ritmo y significado a lo propuesto por el autor. Directora dictadora, quizás. Lo cierto es que René regresó con ella y nos dijo al elenco: “Aquí manda Vicky”. Y se marchó solitario. Quizás este incidente fue la base de su destemplada crítica en contra de *El archivo*.

El tercer montaje en el que trabajé con Victoria Espinosa fue *El cementerio de automóviles* de Fernando Arrabal. El mismo se llevó a cabo en el teatrillo del Ateneo de Puerto Rico en 1972.

Con un elenco constituido por Francisco Paco Prado y Antonio Pantojas, entre otros, Victoria nos adentró por los caminos del teatro del absurdo. Debido a las limitaciones de espacio del escenario, Victoria alargó el cementerio hasta el resto de la sala, llenando de guardalodos, parabrisas y parachoques parte de las sillas de los espectadores. Así creó un espacio desangelado en el que convivían seres condenados a la vida guiada sólo por los instintos más primarios de la existencia. Ese convivio hacía a los espectadores partícipes del ambiente degradado de seres reprimidos, violentamente perseguidos y sobreviviendo apenas entre el miedo y la marginación. A la par la directora utilizó a los tres músicos, yo era uno de ellos, para dejar atisbos de una frágil ternura, acaso la misma esperanza que casi difuminada aparece al final de *Esperando a Godot*.

Con esta utilización del espacio escénico, la directora logró que los espectadores experimentaran la desolación y cruda existencia que plantea Arrabal en la obra. Tornó así una limitación del espacio en una propuesta de inmersión emocional en el mundo sin normas del teatro del absurdo.

Como parte de su visión creadora de la dirección escénica, Victoria Espinosa a menudo diseñaba la escenografía, el vestuario, la iluminación, es decir, todo el concepto técnico. Y es que Victoria fue una artista total, con una concepción precisa de cada uno de los elementos dramáticos que servían de base para la presentación teatral. Además, tenía un compromiso inquebrantable con la defensa de los mejores intereses del país. No rehuía la polémica y presentaba desafiante las repercusiones de la situación política del país en los montajes que realizaba. Así lo hizo en los tres montajes en que trabajé con ella como actor. Y enfrentó la crítica, los intentos de censura y las discrepancias con dignidad y serenidad, pero con firmeza y convicción irrenunciable. Así la evoco hoy, como las mismas palabras de hace más de dos décadas: El teatro puertorriqueño tiene una deuda impagable

con Victoria Espinosa, suma sacerdotisa de la escena nacional. Maestra de generaciones de artistas del escenario y compañera del alma, Reina Victoria del Teatro Puertorriqueño.



Espinosa

VICTORIA ES NUESTRA

Pedro Adorno Irizarry

La mayoría de los actores y actrices que ha trabajado con nuestro colectivo Agua, Sol y Sereno (ASYS) son egresados del “Departamento” y gracias a ese grupo de artistas (teatreras y teatreros), tengo una relación profunda hoy con ese espacio. Sin embargo, mi formación teatral no fue en el Departamento de Drama, sino en el grupo *Los teatreros ambulantes de Cayey*; por eso, mi relación con la maestra Victoria Espinosa se generó y creció desde los diálogos, las conferencias y las puestas escénicas⁴.

Para nosotros en ASYS, la maestra Espinosa es una fuente de inspiración por el interés que tuvo siempre en llevar teatro a las comunidades y a los sectores más distantes, manteniendo un diálogo con los públicos más amplios de nuestro pueblo; labor que nuestro grupo de teatro ha mantenido viva hasta el día de hoy. ASYS, a lo largo de su trayectoria, ha llevado sus piezas de repertorio a sectores en los que casi no hay acceso a la experiencia teatral, además de ofrecerles talleres de máscaras, pintura, creación de piezas de teatro y escritura creativa. Esta labor se consolidó, con especial significado para el equipo actual de ASYS, durante los procesos de recuperación tras el paso del huracán María y los siguientes eventos ocurridos en el País y en el mundo.

⁴ Palabras iniciales del autor en el simposio: Agradezco la invitación de la directora del Departamento de Drama, Jessica Gaspar a esta celebración de la vida y obra de la maestra Victoria Espinosa en el contexto del *Encuentro de afro-descendencia*.

La pasión por el teatro que expresó Victoria, la hemos visto en sus puestas escénicas y en su pedagogía teatral. El legado que dejó en actrices y actores se ve en la disciplina con la que desempeñan el oficio. Conocemos las historias de esos ensayos que duraban hasta altas horas de la noche y que, al cierre de las facilidades, se trasladaban a los estacionamientos. Siempre ejerció su dirección escénica con precisión y riqueza de imágenes. Daba indicaciones claras de movimiento en búsqueda de calidad estética, fundamentada desde el texto. Victoria estuvo siempre comprometida con cada uno de los artistas a quienes enseñaba y con quienes colaboraba, para cultivar su desarrollo como teatreros integrales.

La raíz de su práctica teatral fue la visión que tuvo del teatro como un espacio sagrado. Ese fundamento espiritual nos vinculó con la Maestra y nos hizo verla como la sacerdotisa del rito que practicamos dentro y fuera del escenario. Los actrices, actores y titiriteros eran la congregación que oficializaba ese momento de creación sagrado. La fe en la gente y la ética profunda encaminaron su diálogo con las fuerzas de lo intangible. Se refería a la complejidad de sus puestas desde un lugar humilde y generoso. Coherente con sus principios propuso un teatro en contra de la injusticia, la xenofobia, la homofobia y el racismo. Victoria, sigue siendo una teatrera de radicalidad estética. La reconocemos como la primera directora afrocaribeña abiertamente defensora de los derechos de la comunidad LGBTIQ. Desde un acercamiento respetuoso y amoroso trabajó temas incómodos y confrontó a la sociedad de su tiempo con una actitud de diálogo constante con otras creadoras y creadores. Sabemos, por los testimonios de sus estudiantes y sus colegas de la Universidad, que no utilizaba sus posiciones de poder para manipular. Lo que Victoria proponía en escena estéticamente tenía una correlación con su práctica generosa en la vida cotidiana.

Fue la maestra Victoria Espinosa quien se acercó a nosotros para iniciar un diálogo sobre nuestra primera pieza de creación *Tún Cutún Tún* inspirada en los poemas de Luis Palés Matos. En aquel momento, me dijo que le interesó la búsqueda afrocaribeña y la propuesta dramatúrgica que hicimos con máscaras, zancos y textos con temática social creados por el grupo. Fue un honor para nosotros que ella compartiera sus opiniones sobre esta primera pieza que dirigió el camino de ASYS por los siguientes 30 años y en los que hemos mantenido un diálogo entre el teatro de reafirmación afrocaribeña, abarcando también temas políticos y sociales pertinentes a nuestro país.

Estudiar a Victoria Espinosa y su trayectoria ha sido fuente de inspiración. Investigar y leer a las dramaturgas y los dramaturgos puertorriqueños ha sido un principio de propósito en nuestro grupo de teatro. Esto nos permitió resolver cómo atender internamente las tendencias de buscar referentes fuera de nuestra propia experiencia, antes de conocer profundamente los antecedentes del teatro de nuestras maestras y maestros. De hecho, yo tenía una cierta resistencia a la posibilidad de tomar talleres de teatro en otros países porque pensaba que nos tocaba a nosotros desarrollar vocabularios teatrales con propuestas estéticas honestas al proceso del colectivo.

Victoria tuvo el afán de ver todo lo que se creaba en el ecosistema teatral, le interesaba observar trabajos en sus distintas etapas e independientemente de sus búsquedas o estilos de hacer teatro. La puse en contacto con la segunda pieza de teatro de ASYS llamada *Una de cal y una arena*, obra que vio por primera vez al aire libre frente al Teatro de la Universidad de Puerto Rico y luego al interior de una sala. Se me acercó a comentarme que le parecía que *Una de cal...* tenía una relación con el trabajo del maestro Pedro Santaliz. En aquel momento todavía no conocía personalmente a Pedrito, con

VV.AA.

quien posteriormente compartí mucho. Agradezco a la Maestra Victoria que identificara esa conexión entre la dramaturgia experimental del Maestro Santaliz y nuestra búsqueda teatral. Además, vio y escribió sobre nuestra pieza *Marea alta, marea baja*, a la que reconoció como la única pieza dramática al aire libre realizada en el mar.

Gracias a estos múltiples intercambios y largas conversaciones con la Maestra, entendí que las fuerzas del mundo inconsciente que habitan en el vejigante que cada uno de nosotros lleva dentro (figura que relaciono con la propuesta de uno de sus mejores maestros: Federico García Lorca, quien hablaba de las fuerzas ocultas del creador o la creadora, en lo que él denominaba *el duende*) es la fuerza creadora que tendríamos que aprender a cabalgar para posibilitar la reconstrucción del espíritu y el manejo de las fuerzas ocultas de nuestro ser. Por esto, Victoria se nos presenta como la chamana de nuestro teatro caribeño, siempre comprometida con ese espacio espiritual en el que el teatro como templo es habitado por el templo-cuerpo y potenciador de la expresividad de los oficiantes del rito.



Ensayo técnico, blanco y negro



Victoria pop, blanco y negro

VICTORIA ESPINOSA Y SU FACETA DE BIBLIOTECARIA, ARCHIVERA Y REFERENCISTA

José A. Robledo González

Desde mis grados primarios en la escuela y a través de los medios de comunicación del país, he conocido a Victoria Espinosa como la *diosa del teatro puertorriqueño*. Lo comprobé y lo reafirmé cuando la conocí personalmente en el Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras. Más aún, cuando tuve el honor y privilegio de trabajar a su lado 23 años en el *Seminario Multidisciplinario de Información y Documentación José Emilio González* de la Facultad de Humanidades. Entre tantas anécdotas en ese devenir, estaba documentando un ensayo de *Títeres de cachiporra* de Federico García Lorca y que Vicky, como siempre la llamáramos, dirigiera para el Teatro Rodante Universitario. El ensayo era en la Glorieta Santiago Veve, cerca del Departamento de Drama y del Teatro de la Universidad de Puerto Rico. Vicky estaba dando unas correcciones al elenco con un poco de pimienta, mucha energía y autoridad, uno de esos regaños que se callaba hasta La Torre de la Universidad, en que les dice: *“ustedes también están en la producción de Dean Zayas, La Orestíada, ¿verdad?, pues yo soy Zeus”*. Un silencio abarcó la Glorieta, transitada por muchos estudiantes entre las 5 o 6 de la tarde. Los estudiantes entendieron muy bien las correcciones y, sobre todo, el mensaje de Vicky. Confirmado: Vicky es la diosa del teatro universitario y puertorriqueño. Ahora bien, más allá de su devoción al teatro también era devota de archivos documentales y libros. Anotaba

y escribía todo, detalle por detalle, como toda una académica. ¿Archivera, bibliotecaria y referencista? Pues lo viví con ella y fui testigo de esa labor encomiable. Pienso que en algún año se le debe dedicar la Semana de la Biblioteca a Victoria Espinosa Torres.

En 1992 Manuel Alvarado Morales (QEPD), entonces decano de la Facultad de Humanidades, crea el Seminario Multidisciplinario José Emilio González, espacio que alberga varias disciplinas humanísticas, entre ellas, el teatro. Recibimos documentación de sobre 25 archivos que estaban ubicados en el sótano del Teatro de la Universidad de Puerto Rico y contenían documentación de las producciones del departamento de Drama desde el año 1941 hasta ese momento. El entonces director del departamento de Drama, José Luis Ramos Escobar, recluta a Victoria con un contrato de nueve créditos, equivalente a 18 horas semanales, para que se encargara de organizar dicho archivo. Ella se quedaba más tiempo, más tiempo y más tiempo. Fue un acierto del doctor Ramos Escobar reclutarla y salvar el patrimonio documental del Departamento de Drama. No puedo dejar de mencionar a Doña Carmen Luisa Nevárez, secretaria del departamento de Drama desde sus inicios y a Leopoldo Santiago Lavandero, quien trabajó por 45 años en el departamento y fuera responsable de guardar todo ese material que Vicky organizó finalmente. Llega Victoria Espinosa al *Seminario Multidisciplinario José Emilio González*. Por fin veía su rostro frente a mí, en persona y a trabajar conmigo, me sentí privilegiado.

Rescatamos un pequeño escritorio que encontramos por ahí con la ayuda de Don Paco, el entonces encargado de la propiedad de la Facultad de Humanidades. Lo colocamos en el depósito de libros del Seminario detrás de los anaqueles y de momento, Vicky estaba rodeada de cajas, documentos, fotos, programas de mano, libretos, cartas, carteles, en fin, la amplia y abarcada historia del departamento de Drama. No pasó mucho

tiempo cuando me contagié ese entusiasmo de conocimiento y pasión por el teatro y por las producciones que ha realizado el departamento desde Santiago Lavandero hasta Dean Zayas.

Vicky comenzó a organizar y clasificar los documentos por producción y cronológicamente: fotos, programas de mano, telegramas, diseños de vestuario de Helen Sackett, Idalia Pérez Garay, Myrna Casas, Gloria Sáez, Miguel Vando... diseños de escenografía de Rafael Cruz Eméric, del maestro Checo Cuevas, libreto de anotaciones de Leopoldo Santiago Lavandero, recortes de periódicos, informes de giras del Rodante, planos de iluminación, escenografía, libretos de dirección, carteles, notas, cartas, artículos de revista, etcétera, etcétera, etcétera. La memoria de Victoria superaba los megabytes, gigabytes, terabytes, servidores y repositorios. Es más, Vicky fue el repositorio del teatro universitario y puertorriqueño. Su memoria fue intachable al identificar a actores, diseñadores, directores y momentos en las fotos de nuestra colección. Llamaba a exalumnos de su generación como estudiante y profesora, para pedirles alguna foto o programa de mano que tuvieran y quisieran donarlos al Seminario para así aumentar el acervo documental. Gestionó y logró donaciones de colecciones de Santiago Lavandero, Myrna Casas, Jorge Rodríguez e incluyó su propia colección, que con mi ayuda trajo al Seminario. Vicky la organizó y la acomodó. Eso se llama en lenguaje de las ciencias de la información: desarrollo de colecciones. Y por eso digo que fue: *bibliotecaria*. Para la conservación y preservación de esta colección tan valiosa, adquirimos materiales antiácidos: cajas, cartapacios, separadores de archivo y micas. Vicky tomó documento por documento y organizó los mismos. Arregló con cinta adhesiva antiácido algunos documentos deteriorados y comenzó a integrarlos a los cartapacios, a la vez que a lápiz identificaba el título de la producción. Vicky organizó un fondo:

Fondo Documental Departamento de Drama; Sub-Fondo Producciones del Departamento de Drama; Series: Teatro Universitario (producciones que se escenifican en el recinto de Río Piedras ya sea en el Teatro Julia de Burgos, el Teatro de la Universidad de Puerto Rico, el Teatrito o la Glorieta Santiago Veve y terminan la temporada en dicho espacio). *Teatro Rodante Universitario* (producciones que estrenan en el carromato o algún otro espacio en el recinto y ruedan fuera del recinto en Puerto Rico o en el extranjero, *Comedieta Universitaria* (producciones del también llamado teatro infantil universitario que ella misma fundara y que terminó en el 1964 cuando ella partiera a la Universidad Autónoma de México para sus estudios doctorales) y *Dirección Escénica* (producciones de los estudiantes de los cursos de Dirección Escénica y Dirección Escénica para maestros cuyo trabajo final era la dirección de una obra teatral). A su vez, las *SubSeries: los títulos de las producciones son las subseries* que estaban numeradas cronológicamente. Cada producción las dividió en campos: número de producción, título, autor, director, diseñador de escenografía, diseñador de vestuario, diseñador de iluminación y notas de Vicky, notas de archivera; eran notas históricas que marcaban etapas del departamento de Drama. Esta organización es cónsona con la descripción archivística ISAD(G), que es una norma internacional utilizada para la descripción de documentos de archivo, (*General International Standard Archive Description*). Esta norma archivística se inició en el 1990 a manos del Consejo Internacional de Archivos, pero su implantación y versión definitiva fue en el año 2000. Vicky comenzó su descripción archivística en 1993. Por eso digo que Vicky también fue *archivera*.

A Vicky le gustaba mucho preparar tablas; desglosar la información le hacía ver un panorama más claro de la producción que estaba describiendo y añadiendo metadatos para beneficio del investigador. Hacía sus correcciones escribiendo en

pedazos de papel y, a su vez, los pegaba con cinta adhesiva sobre la información que debía ser corregida. No tengo en mi memoria cuántos investigadores, entre ellos sus exalumnos, le pedían a Vicky recursos de información para sus respectivas investigaciones, entre ellas: tesis, disertaciones, libros, artículos de revistas y plataformas digitales, discursos y conferencias. Sé que fueron muchos los que pasaron por su escritorio, por su oficina para buscar algunos datos e información sobre sus investigaciones del teatro universitario y puertorriqueño. Por eso digo que Vicky fue *referencista*, pues entrevistaba al usuario para saber sobre su tema de investigación y proveerle los recursos para cumplir con su necesidad de información.

Victoria fue una de mis lectoras en mi tesis de maestría en la Escuela Graduada de Ciencias y Tecnologías de la Información de la ahora Facultad de Comunicación e Información. El título de mi proyecto de tesis fue *Manuscritos del quehacer teatral universitario riopedrense desde sus inicios hasta nuestros días: organización y recuperación de la información*. Mi director de tesis fue el Dr. Mariano Maura Sardó y la otra lectora fue la profesora Carmen Amanda González, catalogadora del Sistema de Bibliotecas de nuestro recinto. El propósito del proyecto de tesis fue catalogar una producción de teatro, integrando los campos que precisamente creara Vicky en la tabla, y reflejarlo en un catálogo en línea. Dicho proyecto se convirtió, a su vez, en una tarea regular en el Seminario, documentando las producciones teatrales del Departamento de Drama para integrarlas a nuestro archivo, al Fondo Documental de Departamento de Drama. Recuerdo que, en mi defensa de tesis, luego de aprobada la misma, mi director de tesis me hace la pregunta, ¿qué voy a hacer cuando se acabe de describir toda esa documentación? Vicky no me dio tiempo de contestar pues ella la contestó de inmediato: “pues se acabaría y cerraría el departamento de Drama,

VV.AA.

mientras haya producciones de teatro en nuestro departamento, se genera material para describir en nuestro archivo”.

Gracias al desarrollo que hizo Vicky de esta colección documental de las producciones de teatro del Departamento de Drama se gestaron más colecciones archivísticas al Seminario: Colección José Emilio González, Colección Dean Zayas, Colección José Félix Gómez, Colección Coro de la Universidad de Puerto Rico, Colección Myrna Casas, Colección Coralia de la Universidad de Puerto Rico, Colección Leopoldo Santiago Lavandero, Colección Jorge Rodríguez, Colección Gilda Navarra. Estas colecciones están reunidas en un espacio dentro del Seminario al que hemos llamado *Sala de Archivo Documental Victoria Espinosa*⁵.

No hay duda de que se pudiera crear una enciclopedia de conocimiento de la trayectoria laboral teatral de Vicky. Estoy seguro que en el campo de las ciencias de la información y archivística tendríamos, al menos, un volumen, es más, diría dos volúmenes. Gracias, Vicky.

⁵ Estamos en el trámite de gestar este nombre oficial con las autoridades universitarias correspondientes.



Telón, blanco y negro



Por los pasillos, blanco y negro

EL PECULIAR MÉTODO DE DIRECCIÓN DE VICTORIA ESPINOSA

Idalia Pérez Garay

Para hablar de Victoria Espinosa, primero tenemos que quitarnos las sandalias para entrar en ese terreno “casi sagrado” que ella pisaba... el terreno del Teatro... que ella caracterizaba como un Templo.

No es exagerada la imagen, cuando consideramos que el Teatro se originó como un ritual religioso y, por otro lado, por el ejemplo de Vida y Pasión que constituyó la presencia de Victoria en este plano terrenal. Victoria era además de artista, un alma tocada por la gracia de la nobleza, la generosidad y el amor genuino que sentía por sus congéneres y por su patria.

¡Qué privilegio tuvimos de conocerla, de compartir pequeñas vivencias, de conversar sobre sus preocupaciones, sobre el teatro y los problemas del país! Era para muchos: madre, hermana, amiga y confidente. Durante los 10 años que fungí como directora del Departamento de Drama fue mi aliada incondicional y cómplice “codo a codo” durante el periodo neurálgico de la rehabilitación del Teatro de la Universidad.

La primera vez que me dirigió fue en la producción de *Los soles truncos* en el Centro de Bellas Artes de Santurce en mayo de 1991. Ahí compartí el escenario con Elia Enid Cadilla en el rol de Inés y Johanna Rosaly como Hortensia. Yo interpreté a Emilia. Lo importante de esa primera experiencia fue, no solamente el privilegio de participar en una producción de René Marqués, sino ser dirigida por Victoria Espinosa con el libreto emblemático

que ella había sometido para su tesis doctoral en la Universidad Autónoma Nacional y aprobado con honores en el 1968.

Cuando por fin tuve en mis manos el libreto de *Los soles truncos* me emocioné. Tengo que admitir que es una obra de ingeniería dramática. Es casi como un mapa que le va indicando a las actrices todos los movimientos de traslación escénica, de manos, brazos, cabeza, miradas, y pequeñas acciones, entre otras. En otras palabras, con este mapa no hay forma de perderse en esta casona de las hermanas Burkhart.

Cuando subió el telón para esta producción en el 1991 ya habían transcurrido 33 años desde su estreno. Vicky siempre dirigió *Los soles truncos* de la misma manera, siguiendo al pie de la letra las indicaciones del libreto. Recordemos que este libreto era casi sacrosanto. No obstante, en sus clases ella estimulaba a sus estudiantes a explorar otros acercamientos a la obra, lo cual era indicativo de la visión amplia y experimental de Victoria Espinosa como directora.

En ese mismo año del remontaje de *Los soles truncos* se publica en la *Revista del Centro de Bellas Artes* el artículo titulado: “Peripecias de un recuerdo”. Les cito:

Todas y cada una de las 19 actrices que interpretaron las tres heroínas de René Marqués y ahora incluyendo las últimas tres de este nuevo montaje, han dado una peculiar y emotiva interpretación, partiendo de la mía. Esa simbiosis y empatía con mis indicaciones ha hecho que cada uno de mis montajes haya permitido una libertad de acción especial a cada una de las actrices, dentro de sus capacidades histriónicas, ¿el resto? unificar los distintos temperamentos: los de ellas, los de los diseñadores y los técnicos; como antes, como ahora y siempre en la cuesta arriba que el parto escénico requiere, como cualquier otro⁶.”

⁶ Tomado del manuscrito original de Victoria Espinosa, *Los soles truncos: cronología y peripecias de un recuerdo*, abril 2021.

Con este espíritu de armonía Vicky trabajó a lo largo de 33 años en estas producciones de *Los soles truncos*. Pero esta fue tan solo una etapa en su trayectoria teatral que estuvo caracterizada por la variedad de géneros y estilos de producción que abarcaron desde el expresionismo, surrealismo, el teatro épico y hasta el teatro realista. Abordó textos de Shakespeare y del teatro clásico español, así como textos contemporáneos hispanoamericanos, textos puertorriqueños de autores reconocidos y hasta de jóvenes dramaturgos. Más impresionante aún era su disposición y adaptabilidad a cualquier espacio teatral. Lo mismo creaba un espectáculo elaborado como *El Negro en América* o *El público* de García Lorca, así como obras dramáticas como *Orquídeas a la luz de la Luna*, *El beso de la mujer araña* o la dramatización de un cuento de René Marqués, “Los inocentes”, como un proyecto de comunidad en un barrio de Carolina. A partir del 1962, Vicky siguió trabajando en proyectos de teatro comunitario y con los grupos emergentes de aquel momento: El Tajo del Alacrán, Anamú, Moriviví y El Nuevo Teatro Pobre de América.

¡Y podemos añadir a toda esta trayectoria de tanta versatilidad que Victoria fue una “atrevida” para su tiempo! Fue la primera en introducir un desnudo femenino en escena, en la obra de René Marqués: *Sacrificio en el Monte Moriah*. Y también fue la primera directora en dirigir una obra de tema lésbico: *Doce paredes negras* de Juan González.

¿Cómo era realmente su particular estilo de dirección? Podemos ir descifrando la cuestión a través de sus datos biográficos. En primer lugar, sabemos que fue discípula y asistente de Leopoldo Santiago Lavandero en el recién inaugurado Teatro Rodante de la Universidad de Puerto Rico. Con él aprendió la técnica básica de dirección, fundamentada en el libro de Alexander Dean, en el cual se establecían las “reglas” de la composición escénica, la pictorialización, énfasis,

niveles y traslación escénica. Ella aprendió observando al fundador del Teatro Universitario, Santiago Lavandero, quien se caracterizó por ser un director grandioso y avasallante, en fin, un director “estrella”. Por otro lado, también fue discípula del profesor Ludwig Schajowicz, de quien absorbió la noción del “teatro como templo”. Esta metáfora venía amarrada al concepto del teatro como espectáculo, promulgada por la escuela alemana de Max Reinhardt en la cual el actor y actriz estaban al servicio del montaje, como sacerdotisas o sacerdotes. El estilo de actuación estaba fundamentado en los grandes gestos y movimientos coreografiados, pictóricos. La interpretación debería ser “presentacional”. Vicky internalizó el aprendizaje con estos dos grandes maestros del teatro, pero a lo largo de su vida fue incorporando en sus montajes, técnicas del teatro contemporáneo del siglo 20, como las del teatro épico de Brecht, Piscator, Meyerhold, Teatro Chino, al igual que de la Comedia del Arte. Su estilo de dirección podría resumirse de la siguiente manera: la dirección escénica debe girar alrededor de la unificación de la escenografía, el vestuario, las luces, el sonido, la utilería, la coreografía, los movimientos de los actores, para que estén al servicio del concepto creado por el director. El actor/ actriz es otra pieza dentro del montaje.

Esta visión contrastaba con los planteamientos del sistema de Stanislavski, (que llegó a nuestra isla a través de los postulados malinterpretados del *Actor's Studio* de Lee Strasberg). En el Departamento de Drama, era lectura obligatoria en el primer año de Actuación, *Un actor se prepara* de Stanislavski. De ahí aprendimos, como un catecismo, que el actor tenía la responsabilidad de leer el libreto (con lápiz en mano) para hacer un estudio exhaustivo de la obra, del subtexto, de la línea de acción del personaje, de los objetivos y de metas, entre otros. Luego en el trabajo de mesa con el director debería aportar ideas y sugerencias sobre su personaje y aclarar dudas sobre el

montaje. El próximo paso sería experimentar con ejercicios de memoria sensorial y emotiva.

¡Esa no era la metodología de Victoria! Ese trabajo del actor lo hacía ella por su cuenta. El primer día de lectura con el elenco, esacaba su “Regiebuch,” el libro de dirección con todo el análisis del texto, línea por línea, bocetos de escenografía y vestuario, detalles de luces, música y utilería. Y cito del libro de José Félix Gómez: *La puesta en escena del Teatro Puertorriqueño*, publicado por la Editorial del Instituto de Cultura Puertorriqueña: “Las indicaciones de Espinosa a los actores/ actrices son al detalle... es decir, no deja margen en cuanto a la ubicación, la acción física, la traslación, la motivación, el carácter, el modo y demás detalles del personaje en escena...?”

Victoria le facilitaba el trabajo a los actores y actrices... y aunque tuviera ciertas críticas o detractores en cuanto a su imposición como directora, nunca se puso en duda la maestría y excelencia de muchos de sus montajes, como tampoco se puso en duda su vocación, su disciplina, su fervor y su respeto por todos los trabajadores del teatro. Los que fueron sus estudiantes y actores pueden dar fe de ello... y también pueden rememorar con cariño y humor lo que ya es leyenda: luego de largas horas de ensayo y los actores desvanecidos de sueño y cansancio... Vicky levantaba su voz para despertarlos con un sonoro ¡“Ahora volvemos a ensayar desde el principio”!

Puedo afirmar, sin equivocarme, que no ha habido ni habrá en mucho tiempo, una mente tan privilegiada, tan creativa y apasionada por el teatro en Puerto Rico como Victoria. Y lo más asombroso, nunca dejó de ser la mujer humilde, sabia y auténtica en sus convicciones políticas y sociales.

⁷ Esta información ha sido tomada del libro de José Félix Gómez, *La puesta en escena del Teatro Puertorriqueño (1950-2000)*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 2012.

Luis Rafael escribió una obra teatral titulada: *Se necesita a Marlon Brando*. Yo me apropio del título para gritar con vehemencia ¡Se necesita a Victoria Espinosa!

–Sí, se necesita a Victoria Espinosa para que los jóvenes de la presente generación traten de aspirar siempre a la excelencia artística mediante proyectos de envergadura educativa y social.

–Se necesita a Victoria Espinosa para que sigamos luchando para defender a la Universidad de Puerto Rico, la Facultad de Humanidades y el Departamento de Drama de los “bárbaros”, parafraseando a René Marqués en su obra *Los soles truncos*.

–Se necesita a Victoria Espinosa para seguir defendiendo el idioma español como fuente de nuestra identidad cultural y nacional.

–Se necesita a Victoria Espinosa para emular su voz reclamando una mejor educación para los jóvenes y mejor justicia social y económica en nuestro país.

–Se necesita a Victoria Espinosa para seguir defendiendo a la clase artística del país, que aun cuando sigan trabajando en muchas y variadas obras de teatro, no tienen los beneficios ni la remuneración adecuada por el trabajo realizado.

–Sí... se necesita a Victoria Espinosa para recordarnos (en las palabras de su amado Federico García Lorca) que “El Teatro es uno de los más expresivos y útiles instrumentos para la edificación de un país y el barómetro que marca su grandeza o descenso”

– Sí... ¡Te necesitamos, Victoria Espinosa!



Trazos de la memoria, blanco y negro



Foto: Ricardo Alcaraz

APUNTES FRACTALES SOBRE VICTORIA ESPINOSA

María Collazo

“*El teatro es un templo*”

Victoria Espinosa

*Ritual-performance de introducción*⁸

Cómo traer a Vicky a su propia celebración y sentarla entre nosotres para exaltarla? ¡A propósito!, hay formas teatrales tan antiguas como el ditrambo del ritual griego. Cambié al hierofante Dionisos, dios del vino y del teatro⁹ por Vicky, la que también hace aparecer lo sagrado. Me acompañé de un jarrón de hermosas flores moradas y amarillas cuidadosamente escogidas, una bolsa de maíz con granos cuidadosamente cernidos y la convicción espiritual necesaria para el ritual. El sentido espiritual que me acompaña es el que conocí de Jerzy Grotowski,¹⁰ el estado que habla del “trance, [...] diría que en última instancia se trata de una entrega total [...] como cuando

⁸ Este escrito fue presentado en su versión de ponencia ritual en el simposio: *Múltiples miradas a Victoria Espinosa*, con motivo del centenario de nuestra querida Vicky, del Día Mundial del Teatro y como parte de la Cumbre Internacional de Afrodescendencia celebrado el 24 de marzo de 2022 en la Sala Jorge Enjuto de la Facultad de Humanidades.

⁹ César García Álvarez, “Para la comprensión de la tragedia - ¿Quién es Dioniso?”, *Byzantion nea hellás*, 36, 2017, 347-371.

¹⁰ Jerzy Grotowski, *Hacia un teatro pobre*, México: Siglo XXI, 1970.

uno se entrega en amor [...] sin defensa.”¹¹ En el centro del espacio-escenario, coloqué las flores frente a la fotografía de una Vicky sonriente que ya comenzaba a participar. Le expresé al público que deseaba que nos conectáramos con Vicky, pero como el celular no nos iba a funcionar, había traído maíz. Como buena caribeña traje maíz, la semilla que alimentó a nuestros ancestros prehispánicos, utilizada en rituales festivos agrícolas para garantizar la continuidad del alimento material y espiritual en nuestras naciones.¹² “Esas naciones pulposamente guardadas, cultivadas i acresentadas para la sena de la umanidá [...] en el areyto global; esas nasiones indias qe son la semilla jenética de América con su paisaje, son nuestro Yo más nuestro.”¹³ La semilla es también el contenido potencial que aún no es, pero será. Comparto las semillas simbólicamente para representar todas las que Vicky, madre-maestra, cultivó y que nos sirven hoy como objeto ritual de conexión.

Desde el jarrón en el suelo, inicié el diseño de una hilera de maíz que fui esparciendo en dirección hacia el público. Según me iba acercando a cada persona, la reacción espontánea fue, poner sus manos para recibir el puñado de maíz que les hizo conectar inmediatamente, orgánica y espiritualmente, para participar y ayudar en la expansión de nuestro hilo de conexión del cual se iban apropiando naturalmente. De pronto, nos descubrimos rodeados, como si el maíz desparramado con su júbilo amarillo nos abrazara... La maravilla, fue tomando forma en el acto de dar y recibir, de recibir y dar, en el contacto del lenguaje de las manos. El maíz se esparció libre, algunos granos saltaron, respetamos los silencios y la espera. Nos sonreímos y miramos a los ojos, nos sobrecogimos también. Y sí, nos acompañó Vicky, para recordarnos nuestra

¹¹ Grotowski, 32.

¹² Sir James George Frazer, *La rama dorada, Magia y religión*, México: Fondo de Cultura Económica, 1944, 471-472.

¹³ Joserramón Melendes, *Para delfín*, San Juan: qeAse, 1992, 35.

humanidad. “Con el tiempo y las experiencias vio un denominador común en todas las religiones: el ritual. Y eso fue lo que la fascinó, lo que asimiló y lo que la acercó al teatro como medio de practicar la generosidad.”¹⁴ Me permití un tiempo de silencio y respiración profunda para continuar.

Naturaleza fractal

En su ensayo *Trayectos atemporales de un viajero fractal...* Oscar Salamanca nos dice que “En teoría, un fractal es una figura geométrica que presenta autosimilitud a toda escala, longitud infinita y dimensión fraccionaria.”¹⁵ Estas tres propiedades básicas que componen lo fractal las interpreta Vicente Talanquer¹⁶ a partir de la curva de Koch o “copo de nieve.”

Victoria Espinosa sabía seguir curvas, ondulaciones y salirse del campo de lo regular.

Hasta 1995 había dirigido ciento veintiséis obras de teatro, de las cuales treinta y siete son puertorriqueñas.¹⁷ Cuando recuerdo a Victoria Espinosa no es posible pensarla sólo como una directora teatral o como una mujer que hacía y creaba arte de vanguardia. Es que cada dimensión en la que retomo el imaginario sobre Vicky se me multiplica, se reproduce un nuevo ángulo, una nueva experiencia, una nueva posibilidad incesante y poderosa, pero que remiten todas a una misma figura.

¹⁴ Rosalina Perales, *50 años de teatro puertorriqueño: el arte de Victoria Espinosa*. México: Escenología, A. C. Col. Héroes de Churubusco, 1996, 31.

¹⁵ Oscar Salamanca, “Trayectos atemporales de un viajero fractal, ensayo sustentado en el libro *Fractus, Fracta, Fractal* de Vicente Talanquer,” *La caverna de Platón*, espacio de filosofía, mayo, 2010, 4.

¹⁶ Vicente Talanquer, *Fractus, Fracta, Fractal: fractales de laberintos y espejos*, México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

¹⁷ Perales, 1996, 16.

Tomo el término fractal sobre todo en el sentido de longitud infinita y dimensión fraccionaria. Ciertamente parecía infinita pero no, como excepcional mortal abandonó este plano a sus 97 años, casi un siglo. Sin embargo, lo que nos deja, lo que queda, es parte esencial del quehacer teatral y cultural puertorriqueño, como también fue su extraordinaria calidad humana.

Fraccionaria en su multidimensionalidad pues como sabemos se compartió entre ser artista, directora teatral, conceptualizadora, diseñadora, dramaturga, libretista, investigadora, archivera, educadora, mentora, maestra de maestros, madre, madre de la vanguardia, independentista, mujer negra artista en Puerto Rico; en mis mejores recuerdos con hermosos labios anchos delineados, pantallas grandes y su afro en libertad. ¡Ah! Y por su puesto con traje o pantalón sus sandalias de cuero muy bien caminadas.

Mi apreciación fractal sobre Victoria Espinosa se nutre de mis propias memorias como su estudiante en el Departamento de Drama, como artista e investigadora, de nuestras largas conversaciones, y de entrevistas entusiastas que le realicé mientras hacía mi tesis doctoral titulada *Rueda la historia: el Teatro Rodante Universitario como herramienta pedagógica en el contexto de la Ley de Reforma Universitaria de 1942 (1940-1950)*.¹⁸ Así como en partes del texto de Rosalina Perales, *50 años de teatro puertorriqueño, el arte de Victoria Espinosa* y finalmente de *Lorca en mí, yo en Lorca* de la propia Victoria Espinosa, nuestra querida Vicky a quien quiero llamar hoy, la luminosa. En este texto no intento ser cronológica, sino más bien temática.

¹⁸ María Collazo Rivera, *Rueda la historia: el Teatro Rodante Universitario como herramienta pedagógica en el contexto de la Ley de Reforma Universitaria de 1942 (1940-1950)*, Tesis Doctoral, Departamento de Historia, Facultad de Humanidades, Recinto de Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, 2010.

De estudiante a profesora

Mi verdadera conciencia política se la debo al paso por la Universidad de Puerto Rico, pero mi conciencia política sobre el teatro se la debo a Victoria Espinosa. Comparto esta anécdota de cuando tomé su curso de dirección escénica. Teníamos muy reciente la huelga universitaria de estudiantes de 1981, motivada por el alza en la matrícula. Las manifestaciones continuaron hasta el 1982 y aún en el 1983 la universidad seguía forrada de pancartas y anuncios, unos encima de los otros. La administración universitaria en ese momento, decidió limpiarla de “propaganda” y pintar nuevamente. Visualmente fue un cambio drástico, las paredes quedaron nítidas. Nadie diría que por allí había pasado una de las huelgas más significativas de la Universidad de Puerto Rico. Pero, en pocas semanas comenzó a aparecer una plantillada en las paredes del recinto que leía “*No podemos pagar No bamos a Pagar.*”¹⁹ Era el título de la pieza que adapté y dirigí como proyecto final del curso del dramaturgo italiano Darío Fo. Evidentemente, esto llamó la atención, pensaron que el movimiento estudiantil estaba de vuelta. Al enterarse la administración, que se trataba de una obra de teatro, del curso de la profesora Victoria Espinosa, le tocó a ella sacar la cara por esta estudiante hasta en la oficina de rectoría. Y yo afuera esperando, asustá, al cuadrado, pensando que me

¹⁹ La letra B utilizada en el título no es un error. Utilicé el criterio fonético en la ortografía, con el que entusiasta y maravillosamente influenciada había entrado en contacto a través de los textos del poeta puertorriqueño Joserramón Melendes. El criterio fonético en la ortografía también se utilizó en el Programa de la pieza y en toda la promoción que se realizó. Esta propuesta, acorde con el concepto de la pieza provocó interesantemente, reacciones encontradas durante el proceso de trabajo y en los diálogos con el público luego de las funciones. Incluso el actor Humberto González no consintió que su nombre fuera escrito sin H ni z.

expulsarían. Vicky salió de allí con una sonrisa sutil, discreta, pero marcadamente cómplice. Caminó hacia mí, movió su mano con un gesto de “tranquila aquí no va a pasar nada,” me miró fijamente y me dijo enfática: “¡Sigue ensayando!”

Esa era la complicidad de Victoria Espinosa. Complicidad porque sabía que nos lo estábamos tomando en serio, porque estábamos comprendiendo el significado de hacer teatro, porque estábamos comprendiendo la potencialidad del teatro. Esta experiencia ciertamente me marcó. Para Vicky fue algo gratificante, como luego me expresara y supongo que, un asunto muy simple para ella de manejar. Simple, si lo comparamos con otros contextos con los que tuvo que lidiar a través de su vida.

Tlatelolco

Victoria Espinosa fue sobreviviente de la masacre de Tlatelolco en México mientras era estudiante doctoral en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) en 1968, donde llegó becada por la Universidad de Puerto Rico y la Organización de Estados Americanos (OEA). En dichos eventos que han sido punto de inflexión en la historia de México, Espinosa sobrevive en más de dos instancias²⁰. La primera, al caer al suelo bocabajo, corriendo entre la estampida que se desató provocada por el tiroteo, cuando un brazo anónimo la levanta y logra seguir corriendo. Agradece en su relato, cómo aquel hombre, a quien nunca le vio el rostro, arriesgó su vida para salvar la de ella. La segunda instancia en la que sobrevive, mucho más tensa, fue al doblar en carrera frenética, una esquina

²⁰ Victoria Espinosa, *Lorca en mí, yo en Lorca. Memoria y reflexión de una Vida dedicada al Teatro. Primera Parte*. Río Grande: La casa editora de Puerto Rico, 2018, 129-131. Victoria Espinosa menciona, además, haber escrito el texto “La muerte a mis espaldas,” en el cual recoge su aterradora experiencia en la Masacre de Tlatelolco.

donde una cuadrilla de soldados armados con fusil les obliga a retroceder, para encontrarse frente a un paredón de fusilamiento. Según nos ha contado, se encontraron suspendidos en la nada y como parte sobrecogedora expresa, “[...] sólo puede gritar sordamente el pensamiento. ¿Qué haces aquí Victoria Espinosa [...] muriendo lejos de tu familia, de tus hijos, lejos de tu Tierra? ¿Cuánto puede costar un TÍTULO? ¡¿CUÁNTO?!”.²¹ De pronto, un oficial al mando da la orden de bajar las bayonetas lo que detiene momentáneamente el improvisado paredón. La multitud nuevamente se desbanda y continúa la persecución que la hizo buscar refugio desesperadamente en un edificio en el que por fin le abrieron una puerta en el tercer piso. Se escuchaban las pesadas botas de los Granaderos, subiendo las escaleras. Entran al apartamento ella y una pareja que también corría. Le abren la puerta una pareja de estudiantes, con los que planifican entre todos que, en caso de que derriben la puerta dirán que son amigos de visita. En silencio, atentos al tiroteo escuchan los gritos de protesta, la multitud y el desconcierto en los pasillos cercanos. Al acercarse a la ventana, la explosión de cristales les hace retroceder de golpe por una balacera que casi les toca. Ésta fue la tercera instancia de la que finalmente salió con vida.

La masacre de Tlatelolco ocurre el 2 de octubre de 1968 en la Plaza de las tres Culturas. El gobierno, que veía como una amenaza al movimiento estudiantil, pretendió ocultar la crisis social antes de que comenzaran a celebrarse los XIX Juegos Olímpicos. Sobre estos hechos Elena Poniatowska,²² escritora y periodista mexicana, en su libro *La noche de Tlatelolco*, recoge de manera extraordinaria la experiencia de diversos protagonistas como un gran testimonio colectivo de los terribles acontecimientos. Luego de las investigaciones se le adjudicó

²¹ Victoria Espinosa, Primera Parte, 130.

²² Elena Poniatowska, *La noche de Tlatelolco*, México: Era, 1971.

la responsabilidad al presidente Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970).²³ Hubo que esperar 50 años para que, a este genocidio, el gobierno mexicano lo reconociera como un crimen de estado.

La aguda intuición

Aunque Vicky no se dedicó a la investigación formalmente tenía una aguda intuición que le dejó saber que debía llevar registros y documentación. Con el paso del tiempo, reencuentro a Vicky en el Seminario multidisciplinario, José Emilio González, inmersa en la tarea de organizar una cantidad impresionante de documentos. Fue así como me compartió sus primeros borradores de la estructura que creó para organizar las colecciones sobre el Teatro Rodante Universitario y el Teatro Universitario, de los que me pude beneficiar durante mi investigación doctoral. Me maravilló verla, a su edad de adulta mayor, cómo asumía la responsabilidad de poner en orden documentos y archivos personales al servicio de la memoria histórica de toda una época importante del teatro puertorriqueño para beneficio de futuras investigaciones e interesades en el teatro.

Victoria Espinosa fue parte, ella misma, de la historia de los inicios del Teatro Universitario y del Teatro Rodante Universitario.

²³ Fue presidente de 1964 a 1970, por el Partido Revolucionario Institucional (PRI). Esta masacre estuvo vinculada a todo el Movimiento Social de 1968 en México. Participaron un gran número de universidades, obreros, intelectuales, campesinos, comerciantes, amas de casa, académicos... Pedían la liberación de los presos políticos, la eliminación del autoritarismo y la salida del Partido Revolucionario Institucional (PRI). En el desarrollo y activismo de este Movimiento, los estudiantes de la UNAM y del Instituto Politécnico Nacional (IPN) reaccionaron en respuesta a las agresiones que había recibido un grupo de estudiantes. Díaz Ordaz fue responsable de la represión sistemática y del operativo militar *Operación Galeana*, cuyo fin era terminar con el Movimiento estudiantil y apresar a sus líderes.

Aporta en escena, como estudiante actriz²⁴ y más adelante como directora importante del Teatro Rodante Universitario, del que siempre hablaba con entusiasmo contagioso. Fue para mí, una madre artística y de manera significativa, se convierte en fuente primaria, acompañante solidaria e interlocutora incansable en la interpretación de las teatralidades y sus contextos. En ese momento, tener una fuente primaria en carne y hueso fue maravilloso, un gran privilegio. Del mismo modo lo fueron los actores Don Ángel F. Rivera y Juan Ortiz Jiménez, de las primeras jornadas del Rodante.²⁵ Un mayor privilegio, aún, fue, tenerla como miembro especialista en mi Comité de Tesis doctoral.

Las observaciones que hago en este texto sobre su trabajo como investigadora se concentran en su destacada labor y compilación de documentos que manejó en el Seminario Multidisciplinario en su última época en la universidad. Sin embargo, no puedo dejar de mencionar cuánto se destaca la investigación minuciosa y pertinente que realizaba para cada uno de los proyectos artísticos que dirigió.

René Marqués

El vínculo que existió entre Victoria Espinosa y René Marqués, directora y dramaturgo respectivamente fue, en palabras de Rosalina Perales una “identificación innegable y su estudio ineludible, dentro de la historia del teatro puertorriqueño.”²⁶ Sólo añadiré que en esta relación de pasión artística y no menos cargada de controversias es Victoria Espinosa quien mejor da a conocer la obra de René Marqués en y fuera de Puerto Rico.

²⁴ En 1946-1949: *Declaración morosa* y en *El paso de las aceitunas* en 1949.

²⁵ Collazo Rivera, 163-164.

²⁶ Perales, 1996, 72.

Dirigió en diez ocasiones *Los soles truncos*²⁷ y puso en escena otros seis de sus dramas. En opinión de Piri Fernández de Lewis, la consagración definitiva de René Marqués tanto como la de Vicky se logró con la representación de *Los soles truncos*.²⁸

Federico García Lorca

Sobre su trabajo artístico vinculado al poeta y dramaturgo granadino Federico García Lorca es la propia Vicky quien mejor da cuenta de ello, en su extenso libro de dos tomos, *Lorca en mí y yo en Lorca*, en el cual expresa que la relación empática entre ella y Lorca se debió a los ocho textos dramáticos suyos en los que se sumergió durante 43 años. Victoria Espinosa montó toda su obra dramática. Si bien se explica que René Marqués fue una pasión, por otra parte, Lorca significó “[...] una identificación vital.”²⁹

Desde su primera puesta en escena garcialorquiana, *Así que pasen cinco años* en 1954 hasta el estreno mundial de *El público* en el teatro de la UPR en 1978, encontramos la profunda conexión entre ambos creadores. Espinosa al hablar de esta pieza la distingue como “[...] EL PÚBLICO es y seguirá siendo el mayor reto. ¡Cómo ese ninguno!”³⁰ Más allá de su identificación con García Lorca y sus acertados montajes, podemos coincidir con la apreciación de Victoria Espinosa sobre éste cuando

²⁷ Perales, 66-72.

²⁸ Piri Fernández de Lewis, “Semblanza de Victoria Espinosa como testimonio de admiración y cariño”, pág. 3, (leída en el homenaje a VE el 10 de diciembre de 1988). Citada en Rosalina Perales, *50 años de teatro puertorriqueño: el arte de Victoria Espinosa*, 66.

²⁹ Rosalina Perales, “Atavismos en el arte escénico de Victoria Espinosa.” *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, Serie 4 (1), pp. 38-46, 2022, 43.

³⁰ Victoria Espinosa, *Lorca en mí, yo en Lorca. Memoria y reflexión de una Vida dedicada al Teatro. Segunda Parte: Los montajes*. Río Grande: La casa editora de Puerto Rico, 2018, 591.

expresa que “la evolución de nuestro teatro moderno, tanto académica como profesional está íntimamente relacionada con el poeta [...]”.³¹ También es importante destacar cómo manejó otras dramaturgias, autores, censuras, piezas y su concepción escénica teatral de vanguardia como veremos más adelante.

La censura

En la pieza de su autoría *Areyto pesaroso* (experimento en collage de 1960 que narra la historia de Puerto Rico a partir de la civilización taína), se atrevió a utilizar “La borinqueña”³² provocando la emoción del público, que la ovaciona de pie en todo el teatro de la Universidad. Esto provoca una reacción inmediata de censura, al día siguiente se le impuso la eliminación del himno desde el mismo Departamento de Drama, dirigido en ese momento, por Nilda González. El Comité de (censura) Disciplina y en el que Vicky nunca creyó, estaba compuesto por Nilda González, Maricusa Ornés y Helen Sackett.³³ Espinosa nunca entendió la posición de censura iniciada por González. Ante esta reprimenda, Vicky se negó y dejó establecido rotundamente que, “Si se retira “La Borinqueña,” la obra no va”.³⁴ Me gusta mucho esa línea: “... la obra no va!” Nos recuerda que cuando tenemos claras nuestras convicciones echamos el resto más allá de cualquier censura.

En 1978 el desnudo presentado, en la pieza *Equus* de Peter Shaffer incluso incitó un piquete por miembros de la iglesia.³⁵ Sobresale la forma en que Vicky supo manejar la situación

³¹ Espinosa, Segunda Parte, 432.

³² Perales, 1996, 86.

³³ Perales, *50 años de teatro puertorriqueño: el arte de Victoria Espinosa*, (2da. edición), 2022, 63.

³⁴ Espinosa, Primera Parte, 93.

³⁵ Perales, 1996, 92.

genialmente. Les invita a opinar sobre el desnudo, por lo que desisten del piquete entendiendo que el desnudo era necesario. Ha sido uno de los montajes de mayor impacto que se le adjudican a Espinosa. Recibió muy buena crítica por su contenido, elenco y montaje. En lo sucesivo se escribió bastante sobre esta pieza, incluyendo sociólogos y psicólogos.

En el caso de la pieza *Isla Terrazo* (1980) basada en textos de Abelardo Díaz Alfaro, fue clasificada por la prensa como una “obra politizada” pues el montaje se vinculó con las manifestaciones que se recrudecían por la presencia de la Marina norteamericana en Vieques. Curiosamente, el propio Díaz Alfaro acompañó las representaciones a través de la isla³⁶ y participó en los foros de discusión que seguían luego de la obra.

Encuentro muy interesante y necesario el arrojo que demostró Espinosa, con la puesta en escena de *El archivo* de Tadeusz Rosewics en 1970. En ésta hizo una adaptación en la que se incorporaron situaciones políticas del momento en Puerto Rico. Utilizó dos banderas de forma osada: una comunista y la otra norteamericana, lo cual exacerbó los ánimos. No podemos pasar por alto que esta adaptación coincide internacionalmente con la época de la Guerra de Vietnam (1965-1975), huelgas en muchas universidades de Occidente incluida la UPR opuesta al ROTC (*Reserve Officers Training Corps* o Cuerpo de capacitación de oficiales de la Reserva). En esta ocasión fue censurado hasta el libreto por el abogado de la universidad, Juano Hernández, hijo. Sin embargo, lo peor fue la crítica de René Marqués que, según Victoria Espinosa, aplastó la obra. La censura desató la reacción de los estudiantes Jorge Rodríguez y José Luis Ramos Escobar a través de una carta que publican en el periódico *Claridad*, titulada: “René Marqués o la decadencia del teatro en PR.” Según Ramos Escobar “El público estudiantil nos

³⁶ Perales, 1996, 93.

aplaudió con delirio; la crítica nos atacó con fiereza inusitada. Encabezados por los dramaturgos establecidos y reconocidos, las hordas teatrales se organizaron para despedazarnos. Pero la semilla quedó sembrada.”³⁷ Ciertamente, esas semillas quedaron muy bien sembradas, como muchas otras a través del tiempo en la vida prolífica de la maestra Victoria Espinosa. El profesor y dramaturgo, José Luis Ramos Escobar confirmó en múltiples ocasiones lo que parecía ser un grato recuerdo de su acertada osadía estudiantil ante la censura del momento.

Por ende, aquella sonrisa de Victoria Espinosa, de alegre complicidad, que les contara al principio, vine a comprenderla mejor cuando conocí, más adelante, de sus adaptaciones que incorporaban también problemáticas de la realidad puertorriqueña, para algunos mal llamadas, obras políticas con interés de inculcar el odio contra los norteamericanos o de “indoctrinación política.” Vicky siempre estuvo alerta a los acontecimientos político-sociales que se presentaban en el otro escenario, el de la realidad puertorriqueña. A pesar de la censura logró incorporarlos con fuerza y pertinencia en sus adaptaciones. Observamos igualmente que, por censura, por desconocimiento o por ser una mujer afrodescendiente fueron criticadas o mal recibidas algunas piezas con puestas en escena que no podían manejar.

Artista de vanguardia

Esta artista de vanguardia llama la atención con sus montajes que establecieron las coordenadas a seguir de mucho del teatro contemporáneo y experimental en Puerto Rico. Si bien es cierto lo anterior, encontramos a su paso críticas desfavorables como las que reúne Rosalina Perales. Tres dramaturgos que se podrían

³⁷ Perales, 1996, 144.

considerar de la “Vieja Guardia” escribieron críticas negativas sobre montajes de vanguardia efectuados por Victoria Espinosa: René Marqués, “*El archivo o un unhappy happening*” (1971), Cesar Andreu Iglesias, “*Rinocerontes*” (1971) y Manuel Méndez Ballester, “De aquí y de allá (sobre *El Público*) en 1978. Esta última es un derroche de magistral ironía.”³⁸

Sin embargo, puedo decir, sin temor a equivocarme, que esta directora teatral puertorriqueña nacionalizó las vanguardias. Tanto el estilo surrealista como el estilo expresionista atraían a Espinosa. Son conocidas también las escenografías diseñadas por su esposo y artista Luis Maisonet (“Maiso” como le llamó siempre Vicky) en estos estilos para las piezas que dirigió, de alguna manera fue una influencia mutua, por un gusto compartido. “Espinosa [...] prefería el teatro antirrealista o agregar algo de poesía en su concepción.”³⁹

En este sentido, en 1954 dirige el primer montaje surrealista que se conociera en el país, con la obra *Así que pasen cinco años* de Federico García Lorca. Representa un éxito extraordinario para Victoria Espinosa y un hito para la historia de la dirección teatral en PR. Se sabe que “por muchos años el público quedó perplejo tanto por el texto como por la escenificación.”⁴⁰ En 1960 creó un teatro arena en el escenario del Teatro de la Universidad, por primera vez en Puerto Rico, en el cual ella misma se encargó de la escenografía. Destaca el uso de siluetas en sus montajes particularmente en *Areyto Pesaroso* (1960), hecho completamente en siluetas. Esta pieza se basó en el cuento de Espinosa, *Tahoné*, sobre la saga taína de Boriquén. “Es mi gran oportunidad de jugar con la silueta escénica,” señaló⁴¹ El

³⁸ Perales, 99.

³⁹ Rosalina Perales, “Atavismos en el arte escénico de Victoria Espinosa.” *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, Serie 4 (1), 38-46, 2022, 41.

⁴⁰ Perales, 1996, 54-57 y 77.

⁴¹ Espinosa, Primera Parte, 93.

propósito técnico de su montaje completo en siluetas respondió a la forma de encubrir y destacar a la vez, estéticamente la desnudez. En *Los ángeles se han fatigado* de Luis Rafael Sánchez (1961), igualmente incorpora las siluetas, pero esta vez con las siluetas de los personajes en colores.

Las técnicas del teatro chino, de la Opera de Pekín, también fueron exploradas por Espinosa. En 1961 las utiliza en la obra *La túnica del Sol*⁴² (fue la primera obra en la que trabajó el actor Francisco “Paco” Prado) de George C. Hazelton y Jerry Benrrromo y traducción de Jacinto Benavente. A esta pieza le cambia el nombre con toda libertad a *La túnica amarilla*. Victoria Espinosa reconoce con el tiempo su atrevimiento al utilizar una técnica apenas conocida por ella, al ver una puesta en escena profesional de Teatro Noh en México. Y también más adelante, al ver el montaje de *La mujer del abanico* que dirigió Gilda Navarra en 1981, así como *Hanjo*, dirigido por David Muñoz en 1988, ambas de Yukio Mishima.⁴³

En *El archivo* de Tadeusz Rosewics (1970), comentada antes, se introduce el primer “happening”⁴⁴ en una obra de teatro en el país. El intermedio se usó como un “entremés” para recoger el conflicto político-social local e internacional. Los actores se metían en el público para inquirirle porqués, en referencia a situaciones sociales en el país.

También dirige el primer desnudo femenino⁴⁵ en el teatro puertorriqueño (1970) en *Sacrificio en el Monte Moriáh* de René Marqués. Este desnudo fue realizado por la actriz Soledad Romero en el rol de Sarah.

⁴² Rosalina Perales, *50 años de teatro puertorriqueño: el arte de Victoria Espinosa*, (2da. edición) San Juan: Ediciones Mágica, 2022, 62.

⁴³ Espinosa, Primera Parte, 2018, 115-116.

⁴⁴ Perales, 1996, 79.

⁴⁵ El primer desnudo masculino lo dirige Dean Zayas (1971) en *Fortuna o los ojos del hombre* realizado por el actor Raúl Carbonell, hijo. Perales, 79.

La pieza *Doce paredes negras* de la autoría de Juan González (1973) se ha reconocido como la primera obra sobre lesbianismo escenificada en Puerto Rico. Ésta también fue dirigida por Victoria Espinosa. En este sentido, esta obra será pionera en el tema en la dramaturgia del país. Como parte del trabajo de inmersión en el proyecto, Espinosa organiza visitas con su grupo a diversos espacios frecuentados por dicha comunidad. Vale la pena mencionar que las actrices en este primer montaje fueron Esther Sandoval y Myrna Vázquez. Tras el fallecimiento Vázquez fue sustituida por diferentes actrices, entre ellas Lydia Echevarría.⁴⁶

Aunque es imposible en este espacio incluir y explicar todo el trabajo de conceptualización vanguardista realizado por Espinosa, mencionaré otros últimos dos ejemplos: un andamio y el puente de luces del teatro. Utilizó un andamio como espacio escénico en combinación con las teorías de Meyerhold sobre la biomecánica para la obra *Escenas de amor en el tiempo* (1986). Al percatarme, en el Simposio, de que José Félix Gómez había participado en el montaje y por haber sido yo una iniciada en la biomecánica, por una exmiembra del *Living Theatre*, le inquirí sobre el tema. Me expresó que realmente esta técnica no fue utilizada tal como se dice. Sin embargo, nos queda muy claro el interés que mostraba Vicky hacia la experimentación y la búsqueda de otras formas para la escena. En sus incesantes búsquedas, igualmente, utilizó el puente de luces integrado a la acción y a la escenografía en las piezas *El Archivo* (1970) de Rosewics y, sobre todo, en *El público* (1978) de Lorca.

Finalmente, en Canóvanas, con la comunidad de Palma Sola, produce, lo que ella misma considera el primer proyecto

⁴⁶ Espinosa, Primera Parte, 2018. Perales, 1996, 79-80.

comunitario en el país.⁴⁷ Este proyecto fue la adaptación del cuento de René Marqués, *Los inocentes o la huida a Egipto*.

Afrodescendiente

Los relatos de Victoria Espinosa como mujer y artista afrodescendiente varían entre sus anécdotas de vida y las artísticas profesionales. Sabemos que, de niña, su prima blanca constantemente le decía que sólo podría ser artista de Harlem, lo que Espinosa toma como reto, “para mostrarle a esa prima y a su familia que siendo negra ella podría terminar octavo grado, escuela superior, universidad y hasta ser una verdadera artista.”⁴⁸ No sólo eso, Victoria Espinosa figura como la mejor directora teatral en Puerto Rico, durante muchos años. Ser afrodescendiente la fortaleció en su espíritu de lucha, aunque ciertamente fue lastimada en muchas ocasiones. Al parecer fue aprendiendo a canalizar cada cosa que se vinculara a la afrodescendencia. Estando en la UNAM, en el Seminario de Experimentación Teatral, el maestro y director teatral, Miguel Sabido le dice a Espinosa: –Usted nunca podrá interpretar a una griega. Aunque no se puso a la defensiva, según expresa, pensó que no había ningún prejuicio racial, sino que se refería al aspecto físico estereotipado. Sin embargo, al otro día, llegó pertrechada de fotografías en las que aparece como Coreuta en *Ifigenia en Aulide* (1949) y en *Hécuba* (1951) ambas tragedias de Eurípides, dirigidas por Ludwing Schajowicz en la Universidad de Puerto Rico. Había participado en estas obras mucho antes de llegar a México. El maestro Sabido, asintió con la cabeza y nada dijo.⁴⁹

⁴⁷ Rosalina Perales, “Atavismos en el arte escénico de Victoria Espinosa,” 2022, 42.

⁴⁸ Perales, 1996, 97.

⁴⁹ Espinosa, Primera Parte, 2018, 114.

Su conciencia afrodescendiente, creatividad, unida a su conciencia política y social la lanzaron a realizar un trabajo artístico sólido y, por demás, humanista. *El Negro en América*, (1969, México) es una pieza basada en la conferencia del puertorriqueño José Luis González, con libreto de Espinosa, tanto su tema como el concepto escénico muestran la violación de los derechos humanos como reflejo de la época contemporánea. La reposición de esta pieza fue muy elogiada por la prensa en México. En 1972 cuando se presenta en Puerto Rico, sin embargo, es criticada de indoctrinación política.

Victoria Espinosa, en ocasiones podía ser ponderada, pero en otras muy irreverente. Cuando el periódico *El Mundo*, en mayo de 1987, reseña la visita a Puerto Rico de los Reyes de España, sobresale la directora de la Oficina de Teatro del Instituto de Cultura Puertorriqueña, Victoria Espinosa. Había damas pomposamente vestidas, pero Espinosa ciertamente sobresalió al hacer su exposición a los presentes. “Vengo vestida con esta túnica con motivos taínos y africanos medio en son de protesta amistosa, al recordar que los españoles trajeron a Puerto Rico la esclavitud de mis antepasados africanos.”⁵⁰

Vicky también, supo salir de los escenarios y de los límites de la universidad. La encontramos en otros espacios como defensora de los derechos humanos, presidenta del Comité de ciudadanos unidos en Apoyo al Pueblo Haitiano. Aquí me refiero, a su defensa de los haitianos encarcelados⁵¹ en el Fuerte Allen en Juana Diaz entre 1981-82,⁵² causa que la llevó hasta las

⁵⁰ Perales, 1996, 96.

⁵¹ En 1982 escribe *Haití: acto de constricción en cinco tiempos y un reencuentro*. Es un escrito original de Victoria Espinosa con motivo de las visitas realizadas al Fuerte Allen en Ponce. Campo de concentración de indocumentados haitianos. Perales, 1996, 173.

⁵² Ver interesante artículo de Yolanda Martínez-San Miguel, “Haitianos en Puerto Rico en la década de los 80: historia, ficción y memoria,” *80 Grados*,

Naciones Unidas⁵³ para revelar las condiciones deplorables de los 794 haitianos encarcelados. Según publicado, el 7 de octubre de 1982 fueron llevados al aeropuerto los últimos 16 haitianos detenidos en la base militar de regreso a Norteamérica. Recordamos, inevitablemente, la tragedia más reciente, en la que fueron lanzados al mar los nueve bebés muertos en la travesía.

Victoria Espinosa mujer afrodescendiente, artista creadora hasta el infinito, que se asumía y posicionaba distinta. Hoy me encuentro aquí, haciendo estos apuntes fractales, agradecida de haber conocido y compartido con esta gigante del quehacer teatral y cultural de la nación puertorriqueña.

Referencias

Collazo Rivera, María. *Rueda la historia: el Teatro Rodante Universitario como herramienta pedagógica en el contexto de la Ley de Reforma Universitaria de 1942 (1940-1950)*, Tesis Doctoral, Departamento de Historia, Facultad de Humanidades, Recinto de Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, 2010.

Espinosa, Victoria. *Lorca en mí, yo en Lorca. Memoria y reflexión de una Vida dedicada al Teatro. Primera Parte*. Río Grande: La casa editora de Puerto Rico, 2018.

26 de febrero de 2017. Ver además ,Raymond Lafontant Gerdes, *Fort Allen La diáspora haitiana*, San Juan: Plaza Mayor, 1996.

⁵³ Piri Fernández de Lewis, “Semblanza de Victoria Espinosa como testimonio de admiración y cariño,” pág. 3, (leída en el homenaje a Victoria Espinosa el 10 de diciembre de 1988). Citada en Rosalina Perales, *50 años de teatro puertorriqueño: El arte de Victoria Espinosa*, 2022, 70.

VV.AA.

Espinosa, Victoria. *Lorca en mí, yo en Lorca. Memoria y reflexión de una Vida dedicada al Teatro. Segunda Parte: Los montajes*. Río Grande: La casa editora de Puerto Rico, 2018.

Frazer, Sir James George. *La rama dorada, Magia y religión*. México: Fondo de Cultura Económica, 1944.

García Álvarez, César. "Para la comprensión de la tragedia - ¿Quién es Dioniso?" *Byzantion nea hellás*, 36, 2017, 347-371.
<https://dx.doi.org/10.4067/S0718-84712017000100347>.

Grotowski, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XXI, 1970.

Lafontant Gerdes, Raymond. *Fort Allen La diáspora haitiana*. San Juan: Plaza Mayor, 1996.
<https://www.worldcat.org/title/fuerte-allen-la-diaspora-haitiana/oclc/36893715>

Martínez-San Miguel, Yolanda. "Haitianos en Puerto Rico en la década de los 80: historia, ficción y memoria." *80 Grados*, 26 de febrero de 2017.

Melendes, Joserramón. *Para delfín*. San Juan: qeAse, 1992.

Perales, Rosalina. *50 años de teatro puertorriqueño: el arte de Victoria Espinosa*. México: Escenología, A. C. Col. Héroes de Churubusco, 1996.

- Perales, Rosalina. *50 años de teatro puertorriqueño: el arte de Victoria Espinosa* (2da. edición). San Juan: Ediciones Mágica, 2022.
- Perales, Rosalina. "Atavismos en el arte escénico de Victoria Espinosa." *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, Serie 4 (1), 38-46, 2022.
- Poniatowska, Elena. *La noche de Tlatelolco*. México: Era, 1971.
- Salamanca, Oscar. "Trayectos atemporales de un viajero fractal: ensayo sustentado en el libro *Fractus, Fracta, Fractal* de Vicente Talanquer." *La caverna de Platón, espacio de filosofía*, mayo, 2010.
- Talanquer, Vicente. *Fractus, Fracta, Fractal: fractales de laberintos y espejos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

AUTORES



Foto: Johnny De los Santos

Jessica Aymeé Gaspar Concepción es actriz, directora, gestora cultural y profesora de teatro. Obtuvo un doctorado en Teatro de la Universidad de Wisconsin-Madison. Actualmente se desempeña como catedrática del Programa de Humanidades de la UPR-Cayey. Jessica es parte del Colectivo Ilé, grupo dedicado al trabajo antirracista en Puerto Rico y co-autora de la guía *Arrancando mitos de raíz: guía para la enseñanza antirracista de la herencia africana en Puerto Rico*. Además, es la directora de los proyectos: *Radiografías artísticas de manifestaciones de violencia y paz* y *Luisa Capetillo y la palabra activa: el teatro como herramienta de creación, investigación y educación*.



Foto: Ray Gagnon

Rosalina Perales es una investigadora, historiadora y crítica puertorriqueña. Se desempeñó como profesora de literatura y teatro en la Universidad de Puerto Rico por más de tres décadas. Ha dedicado su vida académica a la investigación del teatro. Ha escrito libros sobre el teatro en Puerto Rico (en la isla y en Estados Unidos), en Latinoamérica y los Balcanes. También ha escrito novelas y cuentos. Gracias a una Beca Fulbright realizó una extensa investigación in situ sobre el teatro de los Balcanes, cuyo primer resultado es el libro bilingüe *Teatro post Independencia en Eslovenia* (2021). Acaba de salir publicada su novela juvenil *A tropezones*.

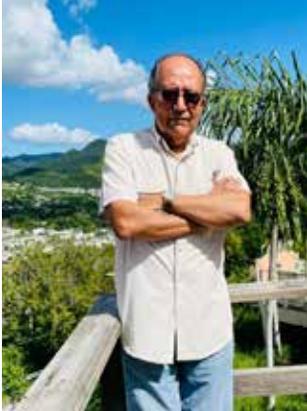


Foto: Elena Perales Torres

José Luis Ramos Escobar ha estrenado más de treinta obras. *Mascarada* obtuvo el Primer premio del Ateneo de Puerto Rico 1985, *El olor del popcorn*, mejor obra puertorriqueña 1993, *Gení y el Zepelín*, Premio Iberoamericano de Dramaturgia en 1993, *El salvador del puerto*, Premio Extremadura a la creación en 1995, *¡Puertorriqueños!*, Premio Dramaturgia Nacional en 1999. En 2007, la Feria del Libro de Puerto Rico le otorgó el Gran Premio Escritor del año por *Matador de brújulas*. El Instituto de Literatura Puertorriqueña le otorgó en 2011 el Primer Premio a la creación por su libro *Teatro del compromiso*.



Foto: Robert Villanúa

Pedro Adorno Irizarry es director de Agua, Sol y Sereno por 30 años. Sus cabezudos se destacan en las Fiestas de la Calle San Sebastián y las Campechadas. Fue artista residente de la Universidad Ana G. Méndez y ha sido invitado a festivales de teatro en España, Cuba, Brasil, Venezuela, República Dominicana y Estados Unidos. Además, fue director de *Una de cal y una de arena* y director y coguionista de la película *El Clown*, junto a Emilio Rodríguez. También, actuó junto a Benecio del Toro en la película *Che*. Actualmente es profesor en la Maestría en Gestión Cultural de la Universidad de Puerto Rico Recinto de Río Piedras.



Foto: Reinaldo Enrique Hernández

José A. Robledo González es bibliotecario, catalogador, documentalista en la Facultad de Humanidades UPR- RP. Colabora como catalogador en la Biblioteca de Arquitectura de la UPR-RP. Obtuvo un BA en Francés y Lenguas Modernas en la Facultad de Humanidades, Maestría en Ciencias de la Información y una Post Maestría en Bibliotecas Académicas y Especializadas, ambas en la Escuela Graduada de Ciencias y Tecnologías de la Información de la UPR. Documenta el quehacer cultural de la Facultad de Humanidades. Es Facilitador de la Comunidad de Práctica Desarrollo Colaborativo de Colecciones UPR, preside ASEGRABCI y es curador e instructor del Repositorio Institucional de la UPR.



Foto: Vicente Juarbe

Idalia Pérez Garay ha sido por más de 35 años, reconocida actriz, directora y profesora. Dictó cursos de Actuación en el Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico y fue su directora de 1994 a 2003. En el 2001, el periódico *El Nuevo Día* la reconoció como Humanista Distinguida. También ha sido galardonada en múltiples ocasiones por instituciones universitarias y privadas por su aportación al teatro puertorriqueño y por sus méritos como educadora. Su trabajo artístico ha sido reconocido y premiado en diversos festivales de teatro y en otros eventos internacionales en América Latina, Europa y Estados Unidos.



Foto: Julia Dávila Collazo

María Collazo es una artista boricua transdisciplinaria de la Danza y el Teatro Experimental. Se entrenó en Francia e Italia en el Centro Laboratorio Europeo Jerzy Grotowski. Entre sus piezas más reconocidas se encuentran: *Silencio la tierra va a dar a luz un árbol*, *¿Aló, ¿Quién Ñama?* y *Repetición*. Participó en el Encuentro Internacional de Teatro en Perú donde presentó su pieza *Repetición* y en el foro de mujeres directoras del Magdalena Project. Creó e imparte el curso Laboratorio Grotowski: creación, rito y teatro desde la Facultad de Estudios Generales, donde se desempeña como docente en el Departamento de Humanidades.



#LiberTuLectura

Títulos recientes

Editora Educación Emergente

Será otra cosa (2016-2022)

VV.AA.

ISBN: 978-1-7923-9213-9

Lila, cimarrona de les arbumanes

Beatriz Llenín Figueroa

ISBN: 978-1-7923-9217-7

Crudo 69: piezas selectas de un año de escritura salvaje

Kisha Tikina Burgos Sierra

ISBN: 978-1-7923-9212-2

Deudas coloniales: el caso de Puerto Rico

Rocío Zambrana/Traducido por Raquel Salas Rivera

ISBN: 978-1-7923-9211-5

El otro camino: la historia de un pequeño ñu

Ileana Contreras Castro

ISBN: 978-1-7923-9209-2

Los ojos de Juan Pantaleón

Rafael Trelles

ISBN: 978-1-7923-9218-4

Se llamaba doña Margot

César Colón Montijo/Traducido por Nicole Cecilia Delgado

ISBN: 978-1-7923-7595-8

El entierro de Cortijo

Edgardo Rodríguez Juliá

ISBN: 978-1-6150-5489-3

Archivo rural

Vanessa Vilches Norat

ISBN: 978-1-7923-7598-9

EDITORIA EDUCACIÓN
EMERGENTE

EDITORIA EDUCACIÓN
EMERGENTE