



Universidad
de Alcalá

**Programa de Doctorado en Estudios Lingüísticos, Literarios y
Teatrales**

**INCLUSIÓN DE LOS ORÍGENES DEL TEATRO OBRERO
PUERTORRIQUEÑO A LAS PROGRAMACIONES DE
ENSEÑANZA DE ESPAÑOL Y DE TEATRO ESCOLAR
SUPERIOR (BACHILLER) EN PUERTO RICO**

Tesis Doctoral presentada por:

BRENDA ORTIZ NEVÁREZ

Directora:

DRA. MAR REBOLLO CALZADA

Alcalá de Henares, 2021

Acto Segundo, Escena XI, monólogo de Laura

¡Ay, Sentémonos, un poco
a ver si encuentro descanso!
¡Qué agitación! ¡Qué fatiga!
¡Qué ir y venir más cansado!
¿Si los ricos se creerán
que el que les sirve es de palo?
En el día ni un momento
tiene uno desocupado,
para poderse asomar
a ver si encuentra algún diablo,
que nos alivie la carga
de este madero pesado.
Por las noches, si se antojan
marcharse para el Teatro,
tiene que quedarse una
por toda la casa andando,
pues si se sienta, se duerme
rendida por el cansancio.
¡Uf! Y qué malo es ser pobre,
¡Dios mío! ¡Qué malo! ¡Qué malo!
Si yo tuviera (Se oye un fuerte campanazo.)
¡Demonio, qué fuerte campanillazo
(Se levanta; se oye otro.)
¡Otro!... ¿Quién será ese bárbaro?
(Exaltada.) ¡Don Leopoldo! ¡Don Leopoldo!
Señoras, ya llegó el amo.

***El tirano de su
anhelo***1888) José Ramos y Brans

AGRADECIMIENTOS

Del Programa de Doctorado en Estudios Lingüísticos, Literarios y Teatrales:

A mi directora de tesis, Dra. Mar Rebollo Calzada, que también supervisó mi Proyecto de Fin de Máster, el que me proveyó la experiencia y conocimientos necesarios para delimitar el tema de tesis doctoral, y el interés de entrelazar los orígenes del teatro obrero puertorriqueño, con los currículos de enseñanza de Español (Lengua y Literatura) y los de Teatro, de las escuelas superiores (Bachiller) puertorriqueñas. Por su calidad humana y empatía demostrada a mi persona, en momentos de dificultades, causadas por la devastación a la infraestructura eléctrica y a las comunicaciones, que dejó a su paso por Puerto Rico, los huracanes Irma y María, el pasado septiembre de 2017; el fallecimiento de mi padre, en abril del 2019; los terremotos a inicios del 2020; la pandemia del Covid, desde marzo pasado; la reciente muerte de mi esposo.

Del Departamento de Filología, Comunicación y Documentación de la Universidad de Alcalá:

A la Dra. María Ángeles Álvarez Martínez, Catedrática de Lengua Española, Académica c. de la Real Academia Española, y en el Departamento de Filosofía, Comunicaciones y Documentos, Facultad de Filosofía y Letras, de la universidad, por su guía en asuntos de logística y requisitos del programa doctoral.

Del Departamento de Educación de Puerto Rico:

A Computer Learning (ahora Forward Learning) y Betances Professional Services and Equipment, empresas educativas manejadoras de los fondos federales estadounidenses destinados a la implementación del proyecto SIG (School Improvement Grant) para las escuelas públicas puertorriqueñas, que han confiado en mis conocimientos y experiencia, para supervisar a profesores de Español y Teatro Superior y a directores escolares en la Región Educativa de Bayamón y San Juan, Puerto Rico. Se añade, la responsabilidad de crear e impartir talleres de capacitación profesional para maestros, con relación a la enseñanza de Español y Teatro.

De la Universidad Politécnica de Puerto Rico y la Universidad de Puerto Rico:

A ambas instituciones por la oportunidad de ofrecer cursos de Español y Teatro (2017-2021), en los cuales he logrado que los estudiantes lean, analicen y representen algunas piezas de los orígenes del teatro obrero puertorriqueño, con el fin de actualizarlas y llevarlas a la realidad obrero-patronal y económica del Puerto Rico actual.

Del Colegio Espíritu Santo de Hato Rey, de enseñanza privada superior:

A padre Valeriano, sacerdote y director, por brindarme la oportunidad de enseñar los cursos de Español Avanzado y el curso de Teatro (2016- 2017) donde tuve la oportunidad de conjugar en la acción, la enseñanza de las técnicas teatrales, para el enriquecimiento de la clase de Español, dando énfasis al dominio de las destrezas lingüísticas y literarias, que exigen los estándares y expectativas del Programa de Español del Departamento de Educación.

Del Ateneo Puertorriqueño:

A Roberto Ramos Perea, director del Conservatorio de Arte Dramático del Ateneo Puertorriqueño y mi profesor de Dramaturgia en dicha institución, por su entrega y vida totalmente dedicada al Teatro, y por inspirarme a investigar a los autores y obras de los orígenes del teatro obrero puertorriqueño. Por no dudar en proveerme el acceso a los textos, periódicos, fotos, y archivos en general, que forman parte del tesoro literario que guarda el Archivo Nacional de Teatro y Cine del Ateneo Puertorriqueño.

A los pocos dramaturgos, directores, actores, profesores de Teatro y profesores de Español, que hoy procuran y ocupan esfuerzos para resaltar la labor de los autores pioneros del teatro obrero puertorriqueño, mediante la enseñanza y la puesta en escena de piezas de carácter social y de lucha de clases, tan necesarios y pertinentes ante la crisis económica actual.

A mi familia, en especial a mi hijo Pedro por el incondicional apoyo que me ha brindado durante todo este proceso de investigación y redacción.

A mis estudiantes de Español y Teatro, que durante treinta años de carrera magisterial, han sido mi inspiración para continuar estudiando y trabajando a favor de la educación y la cultura puertorriqueña.

A todos, ¡Muchas gracias!

SINOPSIS

En las programaciones académicas de enseñanza de Español (Lengua y Literatura) y de Teatro escolar superior (Bachiller) en Puerto Rico nunca se han incluido las obras teatrales ni sus autores, referentes al origen del teatro obrero puertorriqueño de finales del siglo XIX y principios del XX. La ausencia de este contenido ha privado de su conocimiento a muchas generaciones. Los temas, los contextos históricos y sociales y las técnicas teatrales que se observan en las primeras piezas del teatro obrero puertorriqueño contribuirían a desarrollar los objetivos académicos tanto en los programas de Lengua y Literatura, como en los de Teatro, que proponen los marcos curriculares y los estándares y expectativas del Departamento de Educación de Puerto Rico.

Esta investigación pretende probar la importancia y pertinencia de incluir el estudio y análisis de las obras y autores negros de los orígenes del teatro obrero puertorriqueño en las programaciones académicas antes mencionadas. Asimismo este estudio revisa las programaciones vigentes para los grados académicos superiores (Bachiller) y estudia algunas de las piezas teatrales de los dramaturgos Eleuterio Derkes, Manuel Alonso Pizarro y José Ramos Brans, creadores del teatro obrero puertorriqueño. Completa este estudio el posicionamiento sobre las propuestas de esta tesis de especialistas educadores de Español y de Teatro escolar. Finalmente, se ofrece una propuesta curricular (contenidos, actividades y evaluaciones) para la enseñanza de las piezas teatrales en cuestión, en los cursos de Español y de Teatro en las escuelas superiores de Puerto Rico.

SUMMARY

The academic programs of teaching Spanish (Language and Literature) and Higher School Theater (Bachiller) in Puerto Rico have never included theatrical works and their authors, corresponding to the origin of Puerto Rico worker's theater, of the late nineteenth century and early of the XX. The absence of this content has deprived many generations of the knowledge of the subject. Only the literary and theatrical concepts that have responded to the interests of the hegemonic classes have been taught. The themes, the historical and social contexts, and the theatrical techniques observed in the first pieces of the Puerto Rico labor theater, would contribute to the development of the academic objectives in both the Language and Literature programs, as well as the

Theater programs, which propose curricular frameworks and the standards and expectations of the Department of Education of Puerto Rico. This research aims to prove the importance and relevance of including the study and analysis of the works and black authors of the origins of the Puerto Rican labor theater, in the aforementioned academic degrees and study some of the plays by the playwrights Eleuterio Derkes, Manuel Alonso Pizarro and José Ramos Brans, creators of the Puerto Rican labor theater. Presents the opinion on the subject of specialist educators of Spanish and Theater courses in the high schools of Puerto Rico.

ÍNDICE DE CONTENIDO

PRIMERA PARTE: ANTECEDENTES GENERALES DE LA INVESTIGACIÓN

CAPÍTULO 1. INTRODUCCIÓN

1.1. Diseño general de la investigación	1
1.2. Hipótesis de la investigación	2
1.3. Objetivos de la investigación	3
1.4. Antecedentes generales	3
1.5. Metodología de la investigación	7

CAPÍTULO 2. METODOLOGÍA GENERAL.....9

2.1. Introducción	10
2.2. Recopilación de datos e información	12
2.2.1. Antecedentes sobre la educación puertorriqueña	12

SEGUNDA PARTE: MARCO TEÓRICO DE LA INVESTIGACIÓN24

CAPÍTULO 3. PROGRAMACIÓN DE ENSEÑANZA TEATRO ESCOLAR26

3.1. Introducción	27
3.2. Presencia del Programa de Bellas Artes Escolar	28
3.3. Principios generales del Programa de Bellas Artes	31
3.4. Metas del Programa de Bellas Artes	31
3.5. Enfoque general de los estándares del Programa de Bellas Artes.....	34
3.5.1. Estándares y expectativas de Teatro Escolar en Escuela Superior	41
3.5.2. Programa de Teatro en Décimo grado	43
3.5.3. Programa de Teatro en Duodécimo grado	51

CAPÍTULO 4. PROGRAMACIÓN DE ENSEÑANZA DE ESPAÑOL SUPERIOR54

4.1. Introducción	55
4.2. Estándares de contenido del Programa de Español Superior.....	55
4.2.1. Estándar para la comprensión auditiva y expresión oral	56
4.2.2. Estándares para la comprensión de lectura.....	61
4.2.3. Estándar para la lectura de textos literarios	64
4.2.4. Estándar para la lectura de textos informativos	67
4.2.5. Estándar para el dominio de la lengua	85
4.2.6. Estándar de escritura y producción de textos.....	71

CAPÍTULO 5. ORIGEN DEL TEATRO OBRERO PUERTORRIQUEÑO76

5.1. Introducción	77
5.2. Eleuterio Derkes.....	102
5.2.1. <i>Ernesto Lefebre</i>	109
5.2.2. <i>Tío Fele</i>	129
5.3. Manuel Alonso Pizarro	133
5.3.1. <i>Me saqué la lotería</i>	144

5.3.2. <i>El hijo de la verdulera</i>	146
5.4. José Ramos y Brans	149
5.4.1 <i>El tirano de su anhelo</i>	150
CAPÍTULO 6. PROGRAMA DE TRANSFORMACIÓN ESCOLAR-Teatro y Español	156
6.1 Introducción	157
6.2 Labor realizada Español y Teatro 2014-2016	162
6.3 Informe de logros, 2016	170
CAPÍTULO 7. PARECER DE ESPECIALISTAS EDUCADORES	172
7.1. Introducción	173
7.2. Primer grupo de encuestados	175
7.3. Segundo grupo de encuestados.....	179
CAPÍTULO 8. PARECER DE ESTUDIANTES DE ESPAÑOL Y TEATRO.....	182
8.1 Introducción	182
8.2 Respuestas de la encuesta	182
TERCERA PARTE: PROPUESTA ACADÉMICA.....	187
CAPÍTULO 9. PROPUESTA CURRICULAR PARA TEATRO ESCOLAR	188
9.1. Introducción	189
9.2. Décimo grado	194
9.3. Undécimo grado.....	198
9.4. Duodécimo grado.....	201
CAPÍTULO 10. PROPUESTA CURRICULAR PARA ESPAÑOL SUPERIOR	207
10.1. Introducción	208
10.2. Décimo grado	210
10.3. Undécimo grado.....	217
10.4. Duodécimo grado.....	222
CUARTA PARTE: CONCLUSIONES Y PERSPECTIVAS DE LA INVESTIGACIÓN.....	228
CAPÍTULO 11. CONCLUSIONES GENERALES	230
CAPÍTULO 12. BIBLIOGRAFÍA.....	238
12.1. Bibliografía proveniente de textos.....	239
12.1.1. Sobre la situación social, económica y política de Puerto Rico.....	239
12.1.2. Sobre la Historia de Puerto Rico durante el siglo XIX	239
12.1.3. Sobre la Historia de Puerto Rico durante el siglo XX	240
12.1.4. Sobre la Crítica Teatral del siglo XIX en Puerto Rico... ..	240
12.1.5. Sobre la Crítica Teatral del siglo XX en Puerto Rico... ..	240
12.1.6. Sobre las funciones y logros del Ateneo Puertorriqueño	241
12.1.7. Sobre la Historia del Teatro Moderno... ..	241
12.1.8. Sobre la Historia del Teatro Contemporáneo	241
12.1.9. Sobre la Historia de las Teorías Teatrales	241
12.1.10. Sobre piezas dramáticas	243
12.1.11. Sobre manifiestos teatrales	243

12.1.12. Sobre sociología relacionada	243
12.1.13. Sobre textos de enseñanza de Español Superior en Puerto Rico.....	244
12.2. Bibliografía proveniente de artículos periodísticos y revistas	244
12.2.1 Sobre estudios sociológicos.....	244
12.2.2 Sobre anuncios de las puestas en escena en el siglo XIX	245
12.2.3. Sobre reseñas y críticas a puestas en escena en el siglo XIX.....	245
12.2.4. Sobre documentos del Departamento de Educación de Puerto Rico... ..	246
12.3. Bibliografía proveniente de registros demográficos y actas parroquiales	247
12.4. Referencias por orden alfabético.....	247
13. ANEXOS	255
13.1. Portada de Revista La Ilustración (año 1892).....	256
13.2. Portadas de las piezas de Eleuterio Derkes (años 1871, 1872, 1877 y 1883).....	257
13.3. Portadas de las piezas de Manuel Alonso Pizarro (años 1887, 1892 y 1894).....	258
13.4. Cabezote de la Revista obrera (año 1893)	259
13.5. Cabezote del periódico El Brujito (año 1889).....	260
13.6. Foto de Manuel Alonso Pizarro	261
13.7. Portada de la pieza <i>El Tirano de su anhelo</i> y autógrafo del dramaturgo (año 1889).....	262
13.8. Cartel de publicidad para la obra <i>Cosas del día</i> (año 2014).....	263
13.9. Cartel de publicidad de las obras de Alonso Pizarro (Teatro del Ateneo, año 2014).....	264
13.10. Cartel de publicidad, XXXII Festival de Teatro de Caguas (año 2014).....	265
13.11. Cartel de publicidad y boleto de entrada de <i>Farsa: Identidad</i> (año 2012)	266
13.12. Instrumentos de investigación- Cuestionarios (años 2011 y 2018).....	267
13.13 Instrumentos de investigación- Encuestas (2021).....	300
13.14. Informe de desarrollo humano de Puerto Rico (año 2016).....	346



ÍNDICE DE FIGURAS Y TABLAS

Figura 2-1: Foto de don Leopoldo Santiago Lavandero	23
Figura 3-1: Foto de Maxime Greene.....	36
Figura 3-2: Portada Programa de Bellas Artes del DE	53
Tabla 4-1: Estándares del Programa de Español	55
Figura 4-1: Portada Programa de Español (Superior) del DE	75
Figura 5-1: Ateneo Puertorriqueño, San Juan... ..	152
Figura 5-2: Teatro de Guayama... ..	152
Figura 5-3: Teatro La Perla, Ponce... ..	153
Figura 5-4: Localización geográfica de Ponce... ..	153
Figura 5-5: Escena 3 de <i>Farsa Identidad</i>	154
Figura 5-6: Escena 4 de <i>Farsa Identidad</i>	154
Figura 5-7: Teatro Yagüez, Mayagüez	155
Figura 7-1: Profesor Roberto Ramos Perea... ..	160
Figura 7-2: Portada de <i>Cartas viajeras</i>	161
Figura 7-3: Publicidad de Tierra mía	164
Figura 9-1: Escuela Trina Padilla.....	189
Figura 9-2: Escuela José Julián Acosta	190
Figura 9-3: Escuela Miguel Such.....	191
Figura 9-4: Escuela Superior UPR	191
Figura 9-5: Escena de <i>El Quijote</i> en Colegio Espíritu Santo	192
Figura 9-6: Raúl Juliá.....	193
Figura 9-7: <i>La carreta</i> , Teatro Rodante Juan Ramón Jiménez, 2015... ..	193
Figura 9-8: Eleuterio Derkes.....	197
Figura 9-9: Portada de Literatura puertorriqueña del siglo XIX escrita por negros	205
Figura 9-10: Actor Lin Manuel Miranda, junto al actor aprendiz José Ramos	206
Figura 10-1: Portada de <i>Sueños y palabras 10</i> , Editorial Norma	212
Figura 10-2: Portada de la serie Español 10, 11 y 12 de Santillana.....	214



SÍMBOLOS Y ACRÓNIMOS

DE	Departamento de Educación
UPR	Universidad de Puerto Rico
ESEA	Ley de Educación Elemental y Secundaria
NCLB	Ley No Child Left Behind
PPAA	Pruebas Puertorriqueñas de Aprovechamiento Académico
META PR	Nuevas Pruebas de Aprovechamiento Académico
PPEA	Pruebas Puertorriqueñas de Evaluación Alterna
UNESCO	United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization
SIE	Sistema de Información Estudiantil
CCSS	Common Core State Standars
AIT	Asociación Internacional de Trabajadores
UGT	Unión General de Trabajadores
CNT	Confederación Nacional del Trabajo
PSOE	Partido Socialista Obrero Español
OSI, MST	Organizaciones obreras puertorriqueñas
FMPR	Federación de Maestros de Puerto Rico
CADIE	Comisión Acreditadora de Instituciones Educativas
Título 1	Sección A del ESEA para asistencia financiera (fondos federales para Educación)
TLE	Tiempo Lectivo Extendido
ICPR	Instituto de Cultura Puertorriqueña

PRIMERA PARTE: ANTECEDENTES GENERALES DE LA INVESTIGACIÓN

“Podemos definir al hecho dramático como seres humanos, hablando a otros seres humanos, de los problemas de los seres humanos.”

José Luis Alonso de Santos
Manual de teoría y práctica teatral
(2007)



Capítulo 1.
INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO 1. INTRODUCCIÓN

1.1. Diseño general de la investigación

El tema de esta investigación se ha elaborado, primero como parte y consecuencia del trabajo fin de máster bajo la dirección de la Dra. Mar Rebollo Calzada, titulado entonces “El génesis del teatro popular puertorriqueño de autores negros en el siglo XIX”, justificado por la ausencia total del mismo en las programaciones académicas de las asignaturas de Español (Lengua y Literatura) en la Escuela Superior (Bachiller), y del trato de poca monta del tema, en los cursos universitarios generales y especializados de los Estudios Hispánicos.

Resulta importante destacar el interés despertado, durante la última década, de los temas relacionados con el teatro popular desarrollado durante el siglo XIX, especialmente en los círculos académicos y artísticos, vinculantes estrictamente al quehacer dramático en la Isla, gracias a las investigaciones realizadas por el dramaturgo Roberto Ramos Perea, auspiciadas por el Ateneo Puertorriqueño, el Instituto de Literatura Puertorriqueña, el Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe, y la Universidad de Puerto Rico. En el 2009, Ramos Perea publica el resultado de sus hallazgos, en el libro *Literatura puertorriqueña negra del siglo XIX escrita por negros*. Como consecuencia inmediata, el Conservatorio de Arte Dramático del Ateneo Puertorriqueño, ha incluido en su propuesta al público, la presentación actoral de las diferentes piezas originales de los primeros tres dramaturgos negros del teatro obrero puertorriqueño, Eleuterio Derkes, Manuel Alonso Pizarro y José Ramos Brans.

Desde entonces, a pesar del éxito de estas presentaciones en las tablas, ni el Departamento de Educación de Puerto Rico, ni la Universidad, han mostrado interés formal, en incluir a los autores y las obras del origen del teatro obrero puertorriqueño, en las programaciones académicas que se ofrecen a los estudiantes.

1.2. Hipótesis de la investigación

Esta Tesis Doctoral se basa en las siguientes hipótesis:

1. El estudio del teatro obrero puertorriqueño representa un aporte significativo para el mejoramiento del currículo y del desarrollo profesional del profesorado de educación superior en Puerto Rico.
2. La inclusión del teatro obrero puertorriqueño en la formación lingüística y literaria de los estudiantes de Escuela Superior, favorece su desempeño en el aula, contribuyendo de manera importante en el desarrollo de un perfil ciudadano renovado, acorde con las demandas actuales en una sociedad diversa.
3. El teatro constituye un aporte en la mejora de la calidad educativa, transformando las relaciones al interior del aula, incrementando la motivación del alumnado y propiciando un ambiente emocional adecuado para el desarrollo del proceso de enseñanza-aprendizaje.

1.3. Objetivos de la investigación

Con el propósito de considerar los diversos ámbitos que comprende esta investigación, se han establecido los siguientes objetivos:

1. Inclusión de los orígenes del teatro obrero puertorriqueño en las programaciones académicas de enseñanza de Español y de Teatro Escolar Superior en Puerto Rico.
2. Estudio de las programaciones vigentes de Español (Lengua y Literatura) y de Teatro para los grados académicos superiores escolares (Bachiller).
3. Estudio de tres piezas teatrales de los dramaturgos puertorriqueños Eleuterio Derkes, Manuel Alonso Pizarro y José Ramos Brans, los tres creadores del teatro obrero puertorriqueño.
4. Propuesta académica (contenidos, actividades y evaluaciones) para la inclusión y enseñanza de las tres piezas teatrales en cuestión, en los cursos de Español y de Teatro en las escuelas superiores de Puerto Rico.

1.4. Antecedentes generales

El origen del teatro popular y obrero puertorriqueño se distanció geográficamente, en objetivos ideológicos, y en el uso de las técnicas teatrales, al teatro romántico conservador del siglo XIX, aceptado por el canon académico y cultural que estaba dirigido por la clase social hegemónica, durante el periodo colonial español. (Ramos Perea, 2009). Mientras el teatro conservador se desarrollaba en San Juan- al noreste de la Isla-, Mayagüez- al oeste- y Ponce- suroeste-, el teatro popular y de carácter obrero, estuvo localizado, en un principio, en la zona sureste de la Isla, específicamente en el municipio de Guayama, dependiente de la economía de la caña de azúcar y de la mano trabajadora de los negros.

Los dramaturgos negros puertorriqueños del siglo XIX, recibieron influencias directas e indirectas de los diferentes movimientos obreros y libertarios activos en los teatros europeos, que habían llegado a Suramérica y a Cuba, a través de compañías de teatro rodantes que también visitaban la Isla, y a través de los inmigrantes europeos que huían de los regímenes conservadores. A los dramaturgos negros les tocó vivir en un entorno hostil y revolucionario. Los tres descendían de esclavos africanos, y aunque ya libertos, los procesos de abolición eran recientes, y la economía del azúcar el café y el tabaco, estaban controladas por los hacendados blancos descendientes de españoles. Se suman las juntas revolucionarias clandestinas, regadas por toda la Isla, donde se planificaba la lucha de independencia contra España, que desembocó en el Grito de Lares, en el 1868. Ante el ambiente subversivo contra el dominio español, la guardia y el gobierno aumentó la vigilancia y la persecución política en toda la Isla. La mayoría de la población no pertenecía al exclusivo círculo social blanco hacendado industrial, sino a blancos pobres campesinos, y otros negros y mulatos descendientes de esclavos. Ambos grupos componían la clase trabajadora asalariada de entonces, quienes comenzaban a reclamar sus derechos laborales, como consecuencia de lo que aprendían a través de la prensa escrita, los libros de Víctor Hugo, Karl Marx, Charles Darwin, Allan Kardec, Bakunin y Kroupotkin, que se leían en la zona suroeste de la Isla, y de lo que traían las compañías de teatro que visitaban la zona. De este contexto nace la labor dramática de los primeros escritores negros, con características similares a las técnicas teatrales que trataban los grupos libertarios españoles y latinoamericanos de entonces. De ahí, el origen del teatro obrero puertorriqueño, totalmente ausente en

los textos de la enseñanza de Español (Lengua y Literatura) en niveles escolares, y escasos en los cursos universitarios generales y especializados.

Puerto Rico continúa siendo una colonia, no de España, sino de Estados Unidos desde el 1898. La clase económica y académica hegemónica sigue siendo la criolla blanca, ahora fiel a los principios capitalistas estadounidenses. El sistema educativo, tanto escolar como universitario, no goza de autonomía ni fiscal económica ni política ideológica. Durante el siglo XX, el control político, a favor de los intereses estadounidenses, desembocó en persecuciones políticas extremas, hacia todo aquello meramente sospechoso de subversión. La academia también ha sido controlada por las mentes blancas, ricas y conservadoras. Por tales razones, se ha negado a la población general, el derecho de conocer los orígenes del teatro obrero puertorriqueño, a través de la enseñanza formal escolar y universitaria.

La realidad actual de Puerto Rico (2018), está inmersa en una crisis fiscal económica de deuda a bonistas nunca antes vista, en medio de una corrupción política rampante, que pretende que el pueblo trabajador pague con impuestos la deuda multimillonaria. El arma más valiosa del pueblo es la cultura, y el Teatro y la Educación cobran mayor valor. Se observa una fuerza del teatro callejero experimental, con características similares al teatro obrero del siglo XIX, demostrada en las recientes huelgas universitarias y en las recientes manifestaciones en contra de la Junta de Control Fiscal, nombrada por el presidente Barack Obama (2016) y en las actuales marchas multitudinarias que reclaman que los dineros del Estado y los fondos federales destinados a la reconstrucción de la infraestructura eléctrica, de acueductos y alcantarillados, edificios, escuelas y hogares afectados, reciban el beneficio cuanto antes, para que no se diluyan en la burocracia y con la corrupción política.

El tema de la "Inclusión de los orígenes del teatro obrero puertorriqueño a las programaciones académicas de enseñanza de Español y de Teatro Escolar Superior (Bachiller) en Puerto Rico", se convierte en una necesidad pertinente. Se estudian las propuestas de enseñanza actuales que contienen las programaciones de Lengua, Literatura y de Teatro, en el nivel superior, y se justifica la necesidad de la inclusión de los orígenes del teatro obrero. Se analizan tres piezas representativas de las primeras del teatro obrero puertorriqueño, destacando las técnicas teatrales y las influencias de los teatros sociales europeos y latinoamericanos de finales del siglo XIX y de principios del siglo XX. Se observan las últimas tendencias del teatro popular puertorriqueño y sus similitudes con los orígenes del teatro obrero del siglo XIX.

Las programaciones de enseñanza de Español y de Teatro en los niveles de Escuela Superior (Bachiller) en Puerto Rico, nunca han incluido los orígenes del teatro obrero en sus contenidos. Solo se menciona un párrafo de tres oraciones, en los cursos universitarios de Estudios Hispánicos (licenciatura) y de Teatro que estudian el texto *El teatro en Puerto Rico* (Sáez, 1950), publicado por primera vez por la Editorial de la Universidad de Puerto Rico, producto de una investigación terminada en 1930, y no fue hasta el 1948 que se editó en forma de libro. Un solo párrafo entre las páginas 25 y 26 del mencionado libro, para describir toda la producción del teatro obrero puertorriqueño de finales del siglo XIX y principios del siglo XX (1880- 1920), con más de cinco dramaturgos y sobre veinte piezas que se presentaban en los teatros "corrales" obreros, y algunas en los teatros clásicos de Guayama, Ponce y Mayagüez, y que se anunciaban y luego se reseñaban en los principales periódicos de las zonas.

Las investigaciones del dramaturgo Roberto Ramos Perea, recopiladas en su libro *Literatura puertorriqueña negra del siglo XIX escrita por negros*, publicada en el 2009, demuestran la validez de las obras, tanto por el empleo de las técnicas teatrales, así como por el valor histórico, literario y social de las mismas. Trescientas sesenta y una páginas de contenido crítico y antológico, versus un párrafo de tres oraciones, que es lo que se enseña en los cursos especializados universitarios de Estudios Hispánicos y de Teatro. Un ínfimo por ciento de la población general conoce solo una vaga, errónea y discriminada descripción de los orígenes del teatro obrero puertorriqueño.

La doctora y profesora universitaria puertorriqueña Angelina Morfi, publicó numerosos artículos y ensayos críticos sobre autores tales como Alejandro Casona, Luigi Pirandello, Jean Paul Sartre, J.B. Priesley, Luis Rafael Sánchez, Eugene O'Neill, Henrick Ibsen, Buero Vallejo, entre otros. Entre sus libros, en 1980 publicó *Historia crítica de un siglo de teatro puertorriqueño*, bajo la cortina del Instituto de Cultura Puertorriqueña. Como parte del capítulo V titulado "El teatro costumbrista", entre las páginas 109 y 118, y bajo el subtítulo "El negro como centro del teatro costumbrista", Morfi califica a las primeras piezas del teatro obrero puertorriqueño como juguetes divertidos con aire molieresco.

Las puestas en escena de las obras de Derkes, Alonso Pizarro, José Ramos y Brans, José González Quiara, José Elías Lévis Bernard, Arturo Más Miranda, Ramón Méndez Quiñones y Eduardo Conde (actor), muestran la actividad teatral creada y actuada por los mismos obreros, similar a los teatros obreros, sociales y libertarios de Europa y América Latina, para la misma época. La recuperación de estas joyas

dramáticas y literarias, ha motivado el estudio continuo de las mismas, por la nueva generación de académicos, literatos y teatreros. La matrícula actual del Conservatorio de Arte Dramático del Ateneo de Puerto Rico, presenta las piezas originales de los orígenes del teatro obrero, como parte del calendario de actividades. Los jóvenes estudiantes del Ateneo, participan como actores, directores, guionistas, escenógrafos, y técnicos, en estas presentaciones, desde el 2009. La teoría teatral completa relacionada al teatro obrero puertorriqueño del siglo XIX, se ha incluido en las programaciones académicas de los grados máster y doctorado que se ofrecen en el Centro de Estudios Avanzados del Caribe, ubicado en la calle del Cristo, en el Viejo San Juan.

Las técnicas teatrales usadas en las primeras piezas del teatro obrero puertorriqueño cuentan con las influencias es dramaturgos europeos del siglo XIX, del teatro nacional y clásico español, así como de corrientes filosóficas e ideológicas sociales europeas que se desarrollaron en el siglo XIX y a principios del XX. La prensa escrita de la época, contiene valiosa información relacionada a los anuncios de las puestas en escena y las reseñas de las mismas. Los gremios obreros y de artesanos, prefirieron las técnicas y temas del teatro social sobre el romántico que prefería la clase hegemónica. Se observa la influencia de la segunda etapa realista y social de Víctor Hugo, el naturalismo de Benito Pérez Galdós, el realismo social de Eugène Scribe y del drama social realista de Henrick Ibsen. Los preceptos de los gremios artesanales, expuestos por primera vez en el teatro de Derkes, continuaron como fundamentos durante todo el desarrollo del teatro obrero puertorriqueño.

Del teatro nacional y clásico español, queda en las primeras manifestaciones del teatro obrero artesanal puertorriqueño, la preferencia por el género mal llamado “chico” como el juguete, el sainete, la pieza cómica, el ensayo drama y el diálogo, que los europeos continuaron a lo largo de la segunda mitad del siglo XX. Los dramaturgos y actores obreros artesanos prefirieron el teatro cómico, el género chico porque era chispeante y vivo, aunque criticado por los cultos. Los artesanos se ajustaron al tono farsesco, enfatizando la exageración del ademán cómico para producir la risa, así como la sátira y la ironía para criticar las posturas de los amos y las actitudes serviles de los trabajadores. De esta manera, levantaban la conciencia de los trabajadores y les instruían sobre la necesidad de ir tras los derechos laborales. Enriquecían las puestas en escena con música folclórica campesina, creada por ellos mismos.

Las últimas tendencias del teatro puertorriqueño apuntan hacia un regreso a la sátira, la ironía y la farsa, enmarcadas en los acontecimientos políticos y sociales

actuales, y con influencia de las técnicas teatrales del teatro experimental urbano, tales como el teatro callejero de protesta y el "stand up comedy" neoyorquino. Nace precisamente de las clases menos privilegiadas económicamente, víctimas del sistema: los estudiantes escolares y universitarios del sistema público de enseñanza, la clase magisterial, los grupos feministas y de mujeres maltratadas, las comunidades homosexuales, transexuales y transgéneras, y los grupos ambientalistas. La investigación no pretende analizar profundamente este nuevo teatro, sino vincular el conocimiento de los orígenes del teatro obrero puertorriqueño con las nuevas tendencias, con el objetivo de marcar su pertinencia para la inclusión de los orígenes del teatro obrero, en las programaciones académicas de la Lengua, la Literatura y el Teatro, en los grados escolares superiores.

Esta investigación revisa las programaciones académicas actuales de la enseñanza de los cursos de Lengua y Literatura, y los de Teatro, en los niveles superiores escolares, para probar la ausencia de los orígenes del teatro obrero en sus contenidos, y en la necesidad de incluirlos de acuerdo a la cronología histórica temática del Romanticismo, el Realismo, el Naturalismo y las tendencias socialistas de finales del siglo XIX y principios del XX. Estudia y analiza tres autores de los inicios del teatro obrero puertorriqueño, sus técnicas teatrales, los contextos sociales, y las influencias de las obras teatrales europeas en ellos. Relaciona las últimas tendencias del teatro popular obrero actual puertorriqueño con las características teatrales del teatro obrero puertorriqueño de finales del siglo XIX y principios del XX.

1.5. Metodología de la investigación

La metodología de investigación de esta tesis comprende fundamentalmente tres partes: 1) los antecedentes generales de la investigación 2) el Marco teórico de la investigación y 3) los Resultados de la investigación y desarrollo de la propuesta formativa. El marco teórico de la investigación comprende la programación de enseñanza de teatro escolar superior vigente, por una primera parte; la programación de enseñanza de Español en la escuela superior, por una segunda parte; una selección de piezas de los orígenes del teatro obrero puertorriqueño, por una tercera parte; y el parecer de algunos especialistas educadores de Teatro y Español, por una cuarta parte.

Los resultados de la investigación y la propuesta formativa, comprenden una programación didáctica inclusiva del tema de investigación, al teatro escolar, y otra propuesta didáctica de inclusión del tema de investigación a las programaciones de enseñanza de Español en la Escuela Superior.

Con la inclusión del contenido del teatro obrero de finales del siglo XIX y de principios del XX en Puerto Rico, tanto a las programaciones de enseñanza de Teatro como a las de Español en la Escuela Superior, esta tesis doctoral pretende ofrecer una herramienta pedagógica concreta para los educadores de las escuelas superiores en la Isla, y por consecuencia, para los profesores universitarios de Estudios Hispánicos, Educación y Teatro. Se trata de ofrecer a la comunidad escolar y universitaria una planificación inclusiva de formación literaria y teatral de carácter obligatorio para estudiantes de escuela superior, de carreras de pedagogía básica y secundaria, y de Teatro, que contribuya a la construcción de un perfil ciudadano renovado capaz de responder, una vez egresados e insertos en el campo laboral, a las exigencias actuales en términos de calidad y eficiencia cultural y artística, asegurando, con ello, mejoras en los aprendizajes, en los resultados académicos de los alumnos, y en la calidad de vida que provee la justicia social e igualdad, a todos los seres humanos.

Capítulo 2.

METODOLOGÍA GENERAL

CAPÍTULO 2. METODOLOGÍA GENERAL

2.1. Introducción

La primera fase del proyecto de investigación, dentro del marco teórico, se centra en el estudio analítico-descriptivo de las programaciones académicas vigentes, de los cursos de Español (Lengua y Literatura) y de Teatro, en los niveles superiores escolares, contemplados en los marcos curriculares y en los estándares y expectativas del Departamento de Educación de Puerto Rico, para comprobar la ausencia del contenido de los orígenes del teatro obrero puertorriqueño, enmarcado en el Romanticismo, el Realismo, el Naturalismo y las tendencias sociales de finales del siglo XIX y principios del XX.

Para obtener datos valiosos provenientes de expertos y experimentados educadores de Lengua, Literatura y de Teatro Escolar Superior, se usará la técnica de la encuesta o cuestionario a profesores de Español Superior y de Teatro Superior Escolar. Los profesores encuestados son poseedores de las licencias requeridas por el Departamento de Educación de Puerto Rico, para poder enseñar las materias en cuestión, que garantiza que poseen los grados académicos universitarios que se exigen. También son profesores activos en la enseñanza de la Lengua, Literatura y Teatro. El investigador se mantiene en contacto con los profesores encuestados, para que ellos evalúen las programaciones vigentes de los cursos que enseñan, y ofrezcan sus recomendaciones para la inclusión de las piezas y autores correspondientes al origen del teatro obrero puertorriqueño. Los resultados de las encuestas se complementan con artículos publicados en revistas educativas puertorriqueñas, con relación a las técnicas de enseñanza de Teatro Escolar y los resultados de las mismas.

Para la segunda fase de investigación se analizan tres piezas teatrales de los tres autores de los orígenes del teatro obrero puertorriqueño, esta vez dando énfasis a las técnicas teatrales que se destacan y en el desarrollo temático de cada una, enmarcados en el Romanticismo, el Realismo y las corrientes sociales del teatro de fines del siglo XIX y principios del XX, con miras a ser estudiadas e interpretadas por los estudiantes de Lengua y Literatura, y de Teatro Escolar. Se complementará el análisis teatral con

los resultados de las puestas en escena de las piezas, interpretadas por estudiantes del Conservatorio de Arte Dramático del Ateneo Puertorriqueño, y de otros grupos civiles, evidenciados con los programas de las puestas en escena, fotos, vídeos, reseñas y críticas.

La tercera fase se enfoca en los resultados de las primeras dos fases, para elaborar la propuesta de programación académica para la enseñanza de los orígenes del teatro obrero puertorriqueño, para los cursos de Español Superior Escolar y de Teatro Superior Escolar, en las escuelas de Puerto Rico. Se redacta los prontuarios temáticos, de acuerdo a los estándares y expectativas de los cursos. Se incluyen las actividades, las tareas, los proyectos, las rúbricas, las técnicas de avalúo y evaluación, así como una antología de las tres piezas teatrales a trabajar con los estudiantes.

2.2. Recopilación de datos e información

La investigación cuenta con los documentos vigentes de los marcos curriculares, estándares y expectativas de los Programas de Enseñanza de Español Superior y de Teatro Escolar del Departamento de Educación de Puerto Rico; los estudios recopilados en los respectivos textos, de los expertos críticos e investigadores del teatro puertorriqueño: Antonia Sáez (1950), Angelina Morfi (1980) y Roberto Ramos Perea (2009); tres piezas teatrales de los orígenes del teatro del teatro obrero puertorriqueño que se analizan y trabajan en la investigación; diferentes textos y referencias cibernéticas relacionadas a las teorías teatrales enmarcadas en el Romanticismo europeo e hispanoamericano, el Realismo europeo e hispanoamericano, el Naturalismo europeo e hispanoamericano y las tendencias socialistas del teatro de finales del siglo XIX y principios del XX; las encuestas, comentarios, evaluaciones y críticas emitidas por profesores de Lengua y Literatura, y de Teatro Escolar; material impreso y audiovisual referente a las puestas en escena de algunas de las piezas de los orígenes del teatro obrero puertorriqueño, en el Ateneo de Puerto Rico, y de otras piezas actuales, influenciadas por las primeras manifestaciones del teatro obrero puertorriqueño.

2.2.1. *Antecedentes históricos y sociales de la educación puertorriqueña*

La educación puede definirse como un proceso de transmisión que se da de una generación a otra. En las sociedades primitivas se efectúa a través de la convivencia, no de la escolaridad. A medida que las sociedades se hacen más complejas, junto al proceso educativo informal, se organizan de forma deliberada lo que modernamente conocemos como escuelas y universidades. Aunque desde el 1948 Puerto Rico tomó las riendas de la educación formal, la evolución de esta siempre ha estado matizada por los cuatro siglos de coloniaje bajo España y por Estados Unidos desde el 1898 (Quintero, 2017). Existen escuelas, universidades, seminarios, colegios, institutos técnicos y formas y espacios alternos de educación.

Bajo el régimen español, la educación estaba mayormente a cargo de la Iglesia Católica. Así, una de las primeras escuelas fue fundada hacia el 1512 por el obispo Alonso Manso, como parte de la Iglesia Catedral. La segunda la fundó Fray Antón de Montesino en el Convento de los Frailes Dominicos para el 1529; luego, el Convento de San Francisco en 1642. A lo largo de los siglos XVII y XVIII se establecieron diversas escuelas en varios lugares de la Isla. La escolaridad, esto es, el nivel de estudios

Capítulo 2. Metodología general

aprobados de la población en general, sin embargo, era muy baja. El mariscal Alejandro O'Reilly, funcionario del gobierno español, al abandonar la Isla en 1765 informa: En toda la Isla no hay más que dos escuelas de niños, que fuera de Puerto-Rico (como se conocía la isleta de San Juan) y la Villa de San Germán pocos saben leer. Aunque este juicio fue cuestionado en los siglos siguientes, no deja de reflejar el estado de baja escolaridad en la Isla.

En 1770, bajo la administración de Miguel de Muesas, comenzó el intento por establecer la escuela pública primaria gratuita, pero no fue la norma y la población que asistía a las escuelas era muy limitada. Hubo ejemplos de esfuerzos privados como los del Maestro Rafael Cordero y su hermana Celestina, por crear escuelas para niños y niñas de escasos recursos.

El currículo y la orientación de la enseñanza hasta fines del siglo XVIII se asemejan a los prevalecientes en España y el resto de Hispanoamérica: la educación religiosa absorbía buena parte de las clases. El resto se dedicaba a la enseñanza de la lectura, la escritura y algunas nociones de aritmética; los estudios humanísticos eran superficiales y los de carácter científico prácticamente inexistentes. La enseñanza se basaba en la memorización y no se promovía el espíritu crítico. La revolución educativa y el desarrollo de la escuela pública, que surgieron en el mundo occidental con la Ilustración, las nuevas corrientes liberales y el desarrollo de los estados nacionales para fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX, llegaron con atraso a Puerto Rico.

En 1832 abrió en San Juan el Colegio Seminario Conciliar, donde por primera vez se ofrecen cursos de Ciencias además de los acostumbrados de Gramática latina, Teología, Moral, Derecho canónico y civil. Los egresados del Seminario podían continuar estudios universitarios en España e Hispanoamérica. En 1873, durante la breve Primera República Española, se fundó también en San Juan el Instituto Civil de Segunda Enseñanza, bajo la dirección de José Julián Acosta. Al caer la República en 1874, el Instituto cerró por considerarse demasiado liberal, pero reabrió sus puertas en 1882. A partir de 1880 el Instituto recibió fondos públicos. En 1880 se fundó el Colegio de las Madres del Sagrado Corazón, institución que impartía enseñanza primaria y secundaria a las niñas de las familias pudientes de la Isla.

Capítulo 2. Metodología general

En el siglo XIX se genera entre los criollos un gran interés por la educación y sobre todo se empieza a pedir que se funde una universidad. Así lo evidencian las peticiones que hacen los cabildos a Ramón Power Giralt, primer diputado puertorriqueño nombrado a las cortes de Cádiz, en las Instrucciones de 1810. A partir de la segunda mitad del siglo XIX, se agudiza la necesidad de establecer una institución de nivel universitario, pero los intentos fracasaron. A pesar de que hubo apoyo financiero, el gobierno español se negó por razones políticas, para que no se perdiera la Isla, como había significado para España la liberación del resto de América. En 1887 se llegó a un compromiso: los estudiantes puertorriqueños se matriculaban en la Universidad de la Habana, pero estudiaban en el Ateneo Puertorriqueño, ubicado en San Juan, con profesores de aquella universidad.

La preocupación por la educación también se dio en las autoridades coloniales. Este interés se manifestó en varios decretos orgánicos. El de 1880, el cual rigió hasta el final de la dominación española, organizaba el sistema de primera enseñanza tanto público como privado, bajo la supervisión del gobernador. Se proclamó la asistencia a la escuela como obligatoria para los niños entre los seis y nueve años. Sin embargo, esta reglamentación era más aparente que real, pues la escasez de escuelas, sobre todo en la zona rural, hacía la asistencia a clases casi imposible. Posteriormente, en 1891, se establecieron en San Juan dos escuelas normales, una para varones y otra para féminas, en las que se preparaban los maestros y maestras de las escuelas primarias.

La situación del sistema escolar en 1898 se puede resumir en palabras del estudio del Consejo Superior de Enseñanza en 1958: "Al terminar la dominación española había en Puerto Rico 380 escuelas elementales para varones, 138 para hembras, 26 de enseñanza secundaria y una escuela de adultos. Había un total de 545 escuelas para una población de 44,861. El analfabetismo alcanzaba entre 79 y 85% de la población total de la Isla". Para esa fecha había 810,394 habitantes, de los cuales 268,639 eran niños. Por tanto, solo el 16.7% asistía a la escuela.

En 1898 Puerto Rico se pasa de manos españolas a estadounidenses. En 1899, el gobierno militar clausura las escuelas normales y el Instituto Civil de Segunda Enseñanza. Mediante una serie de decretos del gobierno militar, intentan organizar la educación pública en la Isla al estilo de los sistemas existentes en Estados Unidos.

Capítulo 2. Metodología general

La primera ley orgánica bajo el nuevo régimen, la Ley Foraker en 1900, creó el Departamento de Instrucción Pública y el cargo de Comisionado de Instrucción. El nuevo régimen utilizó el sistema de educación pública como parte del programa de americanización. En 1901, con el nombramiento del Dr. Martin Brumbaugh como Comisionado de Instrucción, se inician las bases del sistema educativo actual. Aunque tanto la organización del sistema escolar como el currículo, los propósitos y los recursos han tenido diversas alteraciones, las características que Brumbaugh y sus sucesores le imprimieron al sistema se han mantenido en muchos de sus aspectos fundamentales.

El sistema educativo puertorriqueño se diseñó de acuerdo con las siguientes tendencias:

1. La escuela pública se independizó totalmente de la tutela eclesiástica, según los principios de separación de la Iglesia y el Estado instituido por la Constitución de Estados Unidos.
2. Tanto la escuela primaria como secundaria se abrieron a todas las clases socioeconómicas y se eliminó cualquier discriminación por sexo.
3. Se originó el sistema educativo conforme a los lineamientos del que se regía en Estados Unidos.
4. Se desarrolló un sistema administrativo con una centralización casi absoluta. Durante los primeros años de la administración estadounidense, el comisionado de instrucción no solo dirigía las escuelas públicas sino que presidía simultáneamente la Universidad de Puerto Rico (fundada en 1903) y la Junta de Síndicos.
5. Se concibió la escuela como un instrumento para identificar culturalmente a la población puertorriqueña con la nación estadounidense. La enseñanza del idioma inglés no solamente adquirió una importancia especial dentro del currículo, sino que se procuró convertirlo en el vehículo lingüístico de toda la enseñanza.

Esta última decisión suscitó una polémica en el país. Desde 1912 la Asociación de Maestros de Puerto Rico se declaró a favor de la enseñanza de las diversas asignaturas en español. Esta polémica continuó hasta el 1949, cuando bajo la incumbencia de don Mariano Villaringa (1946-1947 y 1949-1957) se adopta el español como idioma oficial de la enseñanza. Los primeros comisionados nombrados por el presidente de Estados Unidos eran estadounidenses. A partir de 1921 se comienza a nombrar comisionados puertorriqueños, entre ellos a Juan B. Huyke (1921-1929); a José Padín (1930-1936) y a José M. Gallardo (1937-1945).

En su primera etapa el objetivo principal del sistema era lograr hacer llegar la educación a la mayor parte de la población. Este intento se vio limitado por los pocos recursos económicos asignados a la educación, de modo que, aunque aumentó el porcentaje de asistencia de los estudiantes aun así el número de niños de bajos recursos que podía asistir a la escuela era muy limitado.

En el ámbito universitario, en 1903 se funda la Universidad de Puerto Rico, esta surge al trasladar a Río Piedras la Escuela Normal, que había sido creada en el 1900 para la preparación de maestros en el pueblo de Fajardo. En 1903, se aprobó una legislación para convertirla en un centro universitario. Poco después se organizaron otros colegios universitarios como el Colegio de Agricultura, fundado en 1905, que en 1911 se trasladó a Mayagüez y se transformó en la cuna del Recinto Universitario de Mayagüez. Sin embargo, no fue hasta cinco décadas más tarde que se crearon los colegios universitarios regionales y la Escuela de Medicina mediante la Ley de 1966.

La primera institución privada de educación postsecundaria en este periodo se fundó en 1912. En esta fecha, la Escuela de Artes y Oficios fundada en Lajas seis años antes, se trasladó a San Germán y se convirtió en el Instituto Politécnico de Puerto Rico y en 1921 comienza a ofrecer estudios universitarios (hoy Universidad Interamericana). La expansión de la universidad privada surge mucho más tarde, después de la Segunda Guerra Mundial.

Con el primer gobernador puertorriqueño electo en 1948, Luis Muñoz Marín, Puerto Rico logra tener mayor control sobre el desarrollo del sistema de instrucción pública y universitario. En la década de los 50 bajo la dirección de Mariano Villaronga, el Departamento de Instrucción Pública dirigió sus esfuerzos principalmente a que todos los niños de edad escolar de nivel elemental asistieran a la escuela. En esta década se implanta el plan de expansión de las facilidades educativas y se logra matricular el 54% de la población de edad escolar (el 93% entre las edades de 6 a 12 años, el 85% entre las edades de 13 a 15 años y el 50% entre las edades de 16 a 18 años). Para el 1954 se incorporó a todos los niños de 6 años a estudiar en primer grado. Este aumento acelerado, sin los recursos docentes correspondientes, llevó a la necesidad de enfocar en la calidad de la educación que recibían los estudiantes ante las transformaciones del país. Se declaró entonces la década del 60 como la Década de la Educación.

Capítulo 2. Metodología general

En esta década, bajo el liderato del Dr. Ángel G. Quintero Alfaro, Subsecretario del Departamento de Instrucción de 1961-64 y Secretario del 1965- 1968, se desarrolló un innovador programa de escuelas ejemplares. El objetivo fue crear modelos escolares para impartir una educación de mayor calidad a una población numerosa. En 1968, tras el cambio de gobierno, se detuvo el proceso de innovación y experimentación y se regresó a la estrategia de fortalecer el modelo tradicional de enseñanza.

En las décadas de los setentas y los ochentas las reformas se dirigieron mayormente a atender la estructura administrativa y los procesos de toma de decisiones. Al surgir el bipartidismo en el control del poder, la nómina del Departamento creció y este fenómeno impidió mejorar el sistema de educación masiva. Estos procesos han estado centralizados en el Secretario, quien tradicionalmente responde al partido político en el poder.

Una excepción a la corriente de atención prioritaria a la estructura administrativa fueron los esfuerzos, que en los setentas y la segunda mitad de los ochentas, se dirigieron a la revisión total del currículo. De nuevo, cambios en los secretarios trajeron variaciones en la política educativa.

En 1990, se aprueba la Ley 68 de Reforma Educativa, la cual presentaba una filosofía educativa y recomendaciones para que decisiones que se tomaban en el nivel central del sistema se decidieran en las escuelas. Con esta nueva ley cambia el nombre del Departamento de Instrucción Pública a Departamento de Educación. También se crea el Consejo General de Educación con el fin de evaluar, licenciar y acreditar tanto las escuelas públicas como las privadas.

En 1993, y luego en 1999, se enmienda la Ley 68 para crear las escuelas de la comunidad, como estrategia para descentralizar el sistema. Sin embargo, hasta el día de hoy el sistema sigue altamente centralizado y con graves problemas de eficiencia y equidad.

En el año escolar 2003-2004 en Puerto Rico había 1,521 escuelas públicas y 562 privadas con licencia, que atendían respectivamente alrededor de 650,326 y 145,114 estudiantes. Los estudiantes del sistema público se repartían en 272,719 en el nivel elemental; 137,773 en el nivel intermedio; 114,598 en el nivel superior. El programa de Educación especial atiende 77,995 estudiantes entre las edades de 3 y 22 años; la mayor parte de ellos

participan del programa regular, solo 15,13% se atiende aparte. Para las mismas fechas los estudiantes del sistema privado se repartían en 80,514 en el nivel elemental; en 29,096 en nivel intermedio y 22,809 en el nivel superior.

La actual dirección del Departamento de Educación en su Plan Estratégico presenta cinco metas estratégicas:

1. Desarrollo de calidad en la dimensión académica, personal y social del estudiante
2. Recursos humanos altamente cualificados
3. Condiciones óptimas para el aprendizaje
4. Fortalecimiento institucional en los procesos administrativos y fiscales
5. Participación efectiva de las madres, padres, las comunidades y el mundo empresarial en el mundo educativo

A pesar de los esfuerzos por mejorar los niveles de aprovechamiento y la calidad de la enseñanza, han existido por décadas algunos problemas que nos acompañan hasta el día de hoy como la falta de pertinencia del currículo; la alta tasa de deserción escolar el rezago y desfase de la educación vocacional y la falta de competencia general que afecta el funcionamiento escolar.

El inicio de la dramaturgia educativa puertorriqueña documentada, se remonta al 1888 con la redacción de lo que se conoce como *Nenerías* de Eugenio María de Hostos. Hostos escribió una trilogía teatral para niños: *El cumpleaños*, *¿Quién preside?* y *La llegada de la guagua*. Estos textos se crearon en trabajo grupal con niños estudiantes y familiares de Hostos. Tratan entre sus temas la visión y principios ideológicos de la Nueva Escuela Hostosiana. Hostos era un pedagogo visionario. Su obra es extensa y muy completa en cuanto a los temas tratados en lo teórico y en lo práctico sobre la educación. Contemplaba las artes y el juego educativo como parte de los métodos de enseñanza. El teatro no faltó entre sus metodologías. Elaboró el teatro escrito y escenificado. Su público era la comunidad, la escuela y la familia. No obstante, no fue hasta mediados del siglo XX que se vislumbró la sistematización del teatro pedagógico puertorriqueño.

El primer programa académico cultural relacionado con la enseñanza del teatro fue creado en 1941 por el profesor Leopoldo Santiago Lavandero con el apoyo del escenógrafo Rafael Cruz Emeric y de la diseñadora de vestuario Helen E. Sackette,

Capítulo 2. Metodología general

en la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras y se le conoció como Teatro Universitario. En 1946 este mismo grupo de educadores y teatreros crearon el Teatro Rodante Universitario y la Comedia Universitaria, conocida en sus inicios como Teatro Infantil Universitario. Estos programas se ampliaron y cristalizaron en lo que hoy se conoce como el Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico (Robles, 2016). La creación de estos programas educativos no se limitó al nivel universitario. El Programa de Bellas Artes del Departamento de Educación tiene sus bases en la creación de la sección de Teatro Escolar del Departamento de Instrucción Pública creado en 1961.

Santiago Lavandero diseñó unos organismos educativos teatrales con el fin de apoyar los programas creados en ambos niveles. Entre ellos, El Mini Teatro Infantil (1966), la Compañía Teatral de Maestros (1966) y la Escuela Técnica de Arte Escénica (1973). En el Teatro Universitario continúa destacándose hasta hoy, el Teatro Rodante Universitario, que se caracterizó en sus orígenes por sus giras en las plazas públicas de todos los municipios de Isla, y de esta manera, puso a todas las clases sociales, en contacto con el teatro clásico español y con los dramaturgos puertorriqueños de la generación del 40.

El surgimiento de los programas teatrales universitarios fundamentó al teatro educativo puertorriqueño actual. Este movimiento teatral-pedagógico creó un sistema de funcionamiento donde se conjugaron lo educativo y lo social, en una expresión teatral múltiple, que dio paso a la institucionalización del Teatro Educativo.

Entre los años 1966 y 1973 se crearon los Festivales de Bellas Artes del Departamento de Educación. De esta manera se fue desarrollando una tradición educativa teatral en toda la Isla. Dio paso a la creación de un currículo básico para la enseñanza de Teatro Escolar y de exigir una preparación académica formal a los educadores de Teatro. Se perfila al maestro de Teatro Escolar como uno capacitado, conocedor, entrenado y desarrollado, no solo en las artes teatrales, sino en los fundamentos de la enseñanza. Se conceptúa la enseñanza de Teatro de manera integrada a la educación general que recibe el estudiante, sin ser menospreciada con relación a las asignaturas académicas.

La creación del Teatro Escolar da paso al Teatro Nacional de Victoria Espinosa, en el 1990 (Espinosa, 1990). No podía faltar la expresión conjunta del Teatro Escolar y

Teatro Universitario con el Instituto de Cultura Puertorriqueña, ya creado en el 1955. Esto genera la creación de los Festivales Nacionales de Teatro Puertorriqueño en el 1958. Sin embargo, no fue hasta el 1972 que se organizó el Primer Festival de Teatro Infantil. Luego se organizaron las rutas de Teatro Infantil este-oeste, y norte-centro en el 1988, con el objetivo de hacer vivir el teatro a todas las zonas de la Isla.

La propagación teatral y las aportaciones de don Leopoldo dieron fundamento al desarrollo del Programa de Teatro del Departamento de Educación y del universitario, a través de todo el siglo XX. Desde la creación del teatro educativo escolar y universitario, el desarrollo del teatro ha dependido de la eficiencia y capacidad de coordinación de tres entidades básicas: el Departamento de Drama Universitario, el Instituto de Cultura Puertorriqueña y el Departamento de Educación. Victoria Espinosa define esta tríada como el "Triángulo de Fuerza Cultural en Potencia" (Espinosa, 1990). En la medida en que estos tres organismos educativos y teatrales puedan aunar esfuerzos, el desarrollo teatral puertorriqueño será ilimitado. Durante las décadas del 1980 al 2000, se han creado muchos centros culturales y educativos. El Departamento de Educación propulsó escuelas de estudios especializados en las Bellas Artes para los niveles intermedio y superior: Escuela de Artes Visuales en la antigua Central High de Santurce, Escuela de Danza Julián Blanco, Escuela de Arte Dramático José Julián Acosta, Escuela Libre de Música Dr. Ramos Antonini y Escuela de Comunicaciones-Cine y TV, todas en San Juan. Entre los años 1996 y 2000, estas escuelas recibieron la clasificación de Escuelas Especializadas, donde el estudiante toma cursos concentrados en el aprendizaje de una de las artes, además del currículo básico de su grado académico.

Existen proyectos que imparten Teatro a nivel elemental, como TECREO (Teatro como Recurso Educativo Operacional), creado en el 1987, que incluye a estudiantes talentosos que se adiestran y estudian en la Escuela de Bellas Artes de Aguadilla, ubicada en la costa noroeste de la Isla. El Programa de Estudiantes Talentosos, dentro de las escuelas, estipulado en la carta circular 1999-2000 de Bellas Artes, agrupa a estudiantes con habilidades especiales en las artes y se les incluye en el programa con tiempo disponible en horario escolar, para potencializar la expresión teatral escolar en función de las necesidades del núcleo educativo. El Proyecto Artes en la Educación y Destrezas de Pensamiento (1987-1996) bajo la ideología de Villarini, buscaba

Capítulo 2. Metodología general

enseñar destrezas de pensamiento a través de las Bellas Artes (Ruiz,1995). Se crearon pruebas diagnósticas basadas en las diferentes destrezas artísticas. Se adiestró a los maestros de Bellas Artes y se realizó un intento de sistematizar las clases teatrales en conceptos académicos. El proyecto se eliminó en 1996 bajo los nuevos conceptos ideológicos en la programación del Departamento de Educación: la Escuela de la Comunidad y los nuevos estándares educativos.

Los festivales teatrales, tanto en el ámbito escolar desde la década del sesenta, como a escala nacional, a través del Instituto de Cultura Puertorriqueña y el Ateneo Puertorriqueño desde finales de la década del cincuenta, facilitan un intercambio cultural entre las escuelas y los pueblos que agrupan y exponen el teatro creado. Este intercambio provoca un influjo y una retroalimentación que fortalece el desarrollo del teatro escolar y nacional. Entre los festivales se puede mencionar, los festivales de teatro y dramaturgia puertorriqueña del Instituto de Cultura, y los festivales de vanguardia del Ateneo Puertorriqueño, desde el 1951; los festivales de Bellas Artes a nivel de distritos escolares y regionales del Departamento de Educación; Festival Luis Torres Nadal en el sur de Puerto Rico, desde el 1986, y los FESTELETAT (1989-1993) auspiciados por Actividades Culturales de la Universidad de Puerto Rico, que promovían el intercambio latinoamericano e internacional.

Leopoldo Santiago Lavandero, en su artículo "El arte dramático en la escuela" (1942) justifica de forma argumentada por qué el teatro debe priorizarse en las escuelas. Describe al teatro escolar del 1940 como uno decadente. Características tales como el deterioro de la imaginación al usar la razón, la falta de interés de las autoridades teatrales y escolares, la mala enseñanza de la literatura dramática, y la necesidad de recuperar el objetivo de la intención teatral, que es el entretenimiento con causa social (Santiago, 1966). Para don Leopoldo, el teatro escolar afecta y nutre al teatro nacional, porque la falta de entretenimiento con causa crea la dejadez del autor dramático. En la voz de sus argumentos, pareciera que describe las dolencias del teatro escolar de hoy. Don Leopoldo dedicó continuos esfuerzos para cambiar las condiciones del teatro nacional a través del teatro educativo, porque pensaba de forma visionaria. Sostenía que apoyando el teatro en las escuelas, se fortalecía la expresión cultural teatral nacional.

Para lograr el funcionamiento eficiente de los programas de teatro escolar existentes desde los años 40, se requirió, además del liderato destacado de Leopoldo Santiago Lavandero, una ardua labor de grupos de personas comprometidas, educadores y profesionales del teatro, que formaron parte del proceso educativo teatral de los cuarenta. La presencia, aportación y gesta de don Leopoldo, como padre de estos programas, garantizaron la participación del teatro en el campo educativo, en los niveles elementales, intermedio, superior y universitario en los sistemas de educación de Puerto Rico. Niños de escuela elemental, adolescentes y jóvenes puertorriqueños toman cursos de Bellas Artes dentro del sistema educativo. Existen estudiantes puertorriqueños que desde pequeños se relacionan con el teatro, tanto como espectadores como de hacedores. En las escuelas intermedias y superiores se considera el crédito de Bellas Artes como un requisito en sí mismo, independientemente de las otras electivas y clases especiales (Carta Circular de Bellas Artes, D.E. 1999-2000). Esto no es una norma en todos los países, más bien es raro que se enseñe Teatro en los niveles básicos y preuniversitarios de forma institucionalizada.

La enseñanza de teatro desde el nivel elemental, contribuye a crear una cultura teatral desde los inicios de la niñez. Muchos estudiantes que forman parte de nuestro sistema educativo leen, ven y hacen teatro desde los grados iniciales. Por esto se puede afirmar que el teatro toma parte del proceso educativo del estudiante puertorriqueño, aunque no en el nivel de prioridad que debería tenerse. Esta alta cultura se expresa mediante la ejecución y expresión teatral, que generación tras generación, deja huella dentro de los recintos universitarios, las escuelas y los escenarios de Puerto Rico. Todo esto constituye un punto de partida, una base educativa teatral que existe en la Isla gracias al trabajo pionero y obra de don Leopoldo Santiago Lavandero y su generación.

Los aspectos positivos de la historia del teatro educativo en Puerto Rico no quieren decir que el programa actual de Bellas Artes del Departamento de Educación y el Departamento de Drama Universitario no tengan necesidades o que no requieran más apoyo institucional para un mejor desarrollo. Actualmente existen alrededor de 250 maestros de teatro que laboran en muchas escuelas de Puerto Rico, para una matrícula aproximada de 650 mil estudiantes; pocos maestros para cubrir la necesidad.

Capítulo 2. Metodología general

Estos datos obligan a reflexionar sobre la prioridad que el Departamento de Educación asigna al programa de Teatro en la actualidad. El Departamento de Educación acepta teóricamente y lo plantea dentro de su filosofía educativa, que las Bellas Artes deben priorizarse en la enseñanza. Pero cuando se analiza cómo se manejan los recursos disponibles financieros, didácticos y de servicio, las acciones administrativas no respaldan dicha premisa. No todas las escuelas gozan de plazas de Teatro y actualmente se ha tomado la medida de contar solo un crédito (1) de Bellas Artes como requisito entre la Intermedia y la Superior, cuando antes eran dos. Esta práctica elimina plazas de Bellas Artes, ya que si el estudiante de Intermedia trae un crédito de Bellas Artes se le convalida el mismo y no tiene que tomar Bellas Artes en la Superior. El material curricular y dramático es escaso. Cuando se selecciona el material didáctico, se cometen errores de pertinencia porque no se cuenta con la opinión de los maestros escolares ni la de los profesores de la Facultad de Educación de la Universidad. Esta falta de conexión entre maestro, movimiento universitario y el Departamento de Educación crea problemas que afectan la buena funcionalidad, crecimiento y fortalecimiento del Programa de Teatro. Las prioridades se dirigen a lo tecnológico y lo capitalizable, aspectos que limitan el desarrollo óptimo del teatro educativo puertorriqueño.

Para encontrar una salida optimista a esta limitante contradicción entre objetivos y medios, debemos confiar en la labor del maestro de Teatro, que deberá afrontar dificultades con creatividad y esmero. El maestro de hoy puede contribuir a fortalecer los programas educativos teatrales y desarrollarlos tanto curricularmente como escénicamente. La preocupación educativa del maestro y su acción profesional, si es consciente y sistemática, genera material didáctico y contribuye a mantener la tradición teatral, como parte del proceso educativo del país. Siempre existirá la "tropa de don Leopoldo", mientras hayan maestros que empuñen sus filas con el teatro.



Figura 2-1 don Leopoldo Santiago Lavandero

SEGUNDA PARTE: MARCO TEÓRICO DE LA INVESTIGACIÓN

Todo el mundo puede hacer teatro, incluso los actores. Se puede hacer teatro en cualquier sitio... incluso dentro de los teatros.

**Augusto Boal
(1931-2009)**

Capítulo 3.

PROGRAMACIÓN DE ENSEÑANZA DE TEATRO ESCOLAR

Capítulo 3. Programación de Teatro

CAPÍTULO 3. PROGRAMACIÓN DE ENSEÑANZA DE TEATRO ESCOLAR

3.1. Introducción

El Departamento de Educación de Puerto Rico tiene el compromiso de desarrollar una agenda académica dirigida a alcanzar el desarrollo óptimo del estudiante, de manera que se contribuya a la formación de los jóvenes en todas sus dimensiones. En este proceso es importante el desarrollo del conocimiento y sus competencias académicas, los aspectos éticos y morales, así como la dimensión social, emocional y física del educando.

La Ley de Educación Elemental y Secundaria (ESEA) de 1965, según enmendada y reautorizada por la Ley 107-110 "No Child Left Behind" (NCLB) de 2001, establece la necesidad de que el estado desarrolle los estándares que guiarán la formación del alumno. A su vez, establece los parámetros que se deben considerar al producir las Pruebas Puertorriqueñas de Aprovechamiento Académico (PPAA), hoy, en el 2018, llamadas META PR, y las Pruebas Puertorriqueñas de Evaluación Alternativa (PPEA).

Los estándares son indicadores que tienen el propósito de identificar los fundamentos esenciales de cada área académica que contribuyen al logro de una educación de calidad. Son documentos normativos que facilitan la integración de las diferentes disciplinas de estudio y sirven de guía para dirigir los cambios curriculares. Además, son esenciales al evaluar cuán efectivo es el sistema educativo y crean las bases para propiciar los cambios y adaptaciones que debe realizar el estudiante en la transición de su vida escolar a su vida laboral.

Los documentos de estándares de contenido presentan las expectativas de cada grado. Estas se definen como los aspectos particulares del estándar, tales como las destrezas y actitudes específicas. Se presentan con suficiente amplitud, profundidad y rigor para propiciar que el estudiante alcance los parámetros de cada estándar. De esa forma, las expectativas definen las competencias que el educando debe poseer como resultado del proceso de enseñanza y aprendizaje. Es el aprendizaje básico que todo alumno debe alcanzar en su grado al finalizar cada año escolar.

Con el estudiante como eje de todas las iniciativas académicas, el Departamento de Educación se ha dado a la tarea de revisar los estándares y expectativas de cada

grado para garantizar que la enseñanza en la sala de clases responda a sus necesidades. La colaboración y el trabajo en equipo produjeron un documento en el que la aportación de los directores de programa, supervisores, maestros y profesores universitarios fue fundamental. El uso adecuado y consistente del material curricular en la planificación diaria garantiza la excelencia educativa. El documento *Estándares de Contenido y Expectativas de Grado* constituye la base de la gestión académica del Departamento de Educación en todas las disciplinas y sustituye los *Estándares de Excelencia* del año 2000 y las *Expectativas Generales de Aprendizaje por Grado* del 2006. El nuevo documento deroga la Carta Circular Número 3-2000-2001: Estándares de Excelencia Académicos y Tecnológicos.

3.2. Presencia del Programa de Bellas Artes en la Escuela

La Secretaría Auxiliar de Servicios Académicos, es considerada desde su creación en 1958 como la médula del Departamento de Educación por su importancia y desempeño de carácter docente. Tiene como misión la responsabilidad de crear, implantar, divulgar y evaluar el currículo utilizado en las escuelas públicas del país. Desde entonces, el Programa de Bellas Artes forma parte integral de los servicios académicos que cada estudiante debe recibir. Este servicio se ofrece por maestros especialistas y certificados en Artes Visuales, Danza, Música y Teatro según establece la No Child Left Behind, Ley 107-110.

En Puerto Rico como en los Estados Unidos, la Reforma Educativa promueve una educación de excelencia. La misma incluye la teoría cognoscitiva-humanista y la revisión curricular como elementos básicos para lograr esta meta. Como consecuencia de esta revisión, se formularon en 1998 los Estándares de Excelencia de las Bellas Artes del Departamento de Educación, fueron revisados en el 2000 y en el 2007, cuando se incluyen las nuevas tendencias a la luz de las nuevas investigaciones.

Investigaciones recientes revelan que las escuelas que tienen programas en los que se enfatizan las artes obtienen mejores resultados en las pruebas de habilidad general y la cultura escolar se mueve hacia el respeto entre estudiantes y compañeros motivando la superación y permitiendo ambientes de aprendizaje de mayor calidad. (Critical Links, Learning in the Arts and Social Development, 2001) El Marco Curricular

Capítulo 3. Programación de Teatro

otorga fundamento y dirección en la enseñanza de las artes. En continuidad a estos fundamentos, los estándares delinean la enseñanza de las distintas materias que componen el Programa de Bellas Artes. Los mismos proponen una secuencia progresiva de desarrollo de conceptos, destrezas y actitudes. Con ellos se enfatiza que la enseñanza de las bellas artes constituye una disciplina que posee su estructura conceptual y lenguaje propio. El inicio y dominio de este lenguaje es el que permite el desarrollo de la capacidad estética. La administración escolar debe observar que en las bellas artes tiene una gran oportunidad para ofrecer a los estudiantes nuevas formas de descubrir el conocimiento y desarrollar destrezas compartidas entre todas las áreas del saber. (Marco curricular de Bellas Artes, 2003, p. 16)

Además de su gran potencial para mejorar el aprendizaje, en esencia, la facultad escolar debe reconocer que la primera capacidad del estudio de las bellas artes es el encuentro con uno mismo, descubrirse a sí mismo en lo que puede hacer y ser. Esto coincide con el informe de Delors a la UNESCO con respecto a los cuatro pilares de la educación: aprender a conocer, aprender a hacer, aprender a vivir juntos y aprender a ser. Así pues, se espera que las organizaciones escolares se apoderen del valor del arte para desarrollar proyectos académicos que ayuden al estudiante a pensar con sensibilidad y respeto hacia todo ser humano y hacia el entorno natural y arquitectónico.

En este sentido se espera desarrollar no solo la capacidad para valorar el arte, darle presencia y producirlo, sino también entender las relaciones entre arte y tecnología en las sociedades antiguas, presentes y futuras.

Se aspira a que la expresión creativa permita la creación de grupos talentosos y presentaciones académico-artísticas. Igualmente importante son aquellas clases en las que el maestro se dedica a desarrollar la educación estética. La educación estética requiere tiempo ya que es fundamentalmente reflexiva, ayuda en el manejo de la información, educa la percepción, desarrolla la capacidad de escuchar al otro y de crear comunidad. De igual manera, es preciso permitir espacios para la investigación y descubrir las aportaciones del arte a las comunidades en que viven los estudiantes, trascender a las aportaciones de los artistas al arte puertorriqueño y la presencia del

arte en la humanidad. De esta manera los estudiantes podrán proyectarse y desarrollarse como artistas, apreciadores y consumidores de las artes, que es la finalidad de la enseñanza de las Bellas Artes.

El propósito del currículo de Bellas Artes es orientar y explicar a los directores, supervisores, facilitadores, técnicos de currículo, maestros de las artes, estudiantes, padres y colaboradores de la educación el contenido que deben conocer y las destrezas que deben desarrollar los estudiantes para convertirse en ciudadanos productivos en su país y en el mundo. En él se enfocan y se conciben las artes como campos de estudio y se identifican los estándares con sus respectivas expectativas de aprendizaje por grado y nivel.

El nuevo documento para el Programa de Bellas Artes ayudará en el diseño y la planificación de la enseñanza y de los currículos escolares que responden a las necesidades y los intereses de la comunidad para: 1- implantar el currículo de las materias académicas del Programa de Bellas Artes en cada escuela de Puerto Rico que desarrolle apreciadores, artistas y consumidores de las artes; 2- desarrollar el diálogo pedagógico creativo como metodología educativa que sea pertinente a las características que definen la enseñanza de las artes en Puerto Rico; 3- evaluar los ofrecimientos curriculares vigentes en las escuelas para determinar hasta qué grado los estándares de las Bellas Artes están contenidos en estos y lograr armonizarlos; 4- identificar las necesidades curriculares y estrategias de enseñanza que respondan a cada núcleo escolar; 5- seleccionar aquellos aspectos de las Bellas Artes en términos de conceptos, destrezas y valores que los estudiantes deben conocer y entender al diseñar el currículo de las escuelas.

Además este programa recoge los fundamentos de las prácticas filosóficas, antropológicas, psicológicas, sociológicas e históricas desde los cuales el maestro puede enseñar los cursos disponibles en el Sistema de Información Estudiantil (SIE). Los fundamentos expresados en el Marco Curricular de Bellas Artes le permite al docente del arte idear actividades, escoger materiales y seleccionar estrategias abarcadoras para enriquecer la enseñanza de su materia a tono con las necesidades de la sociedad de hoy.

Capítulo 3. Programación de Teatro

La visión del Programa de Bellas Artes es desarrollar los estudiantes al máximo, de forma articulada e integral, de acuerdo a sus talentos y sensibilidades, en ambientes artísticos que estimulen su proceso creativo, intelectual, social y ocupacional y les permitan contribuir positivamente a la sociedad puertorriqueña.

La misión del programa es proporcionar y garantizar al estudiante la oportunidad de desarrollar sus potencialidades artísticas y creativas al máximo, así como despertar su capacidad como receptor, conocedor, apreciador y consumidor de las artes visuales, la danza, la música y el teatro.

3.3. Principios generales del Programa de Bellas Artes

La revisión de literatura sobre los procesos de aprendizaje en las artes, sugiere una serie de principios que sirven de fundamento al Programa de Bellas Artes. Estos principios son los siguientes: Los seres humanos varían en sus capacidades de percepción y sus procesos creativos; a través de las bellas artes se logra una mejor comprensión de los valores universales en los seres humanos; todo estudiante tiene derecho a una educación que desarrolle plenamente su personalidad estética y artística; la educación artística promueve en el individuo el desarrollo de las capacidades en las dimensiones conceptuales y afectivas, de procedimientos y de actitudes; la educación artística es un proceso continuo que ocurre a lo largo de toda la vida de los seres humanos; la educación artística contribuye eficazmente al desarrollo de destrezas de pensamiento que son fundamentales en el desarrollo humano; las bellas artes son un instrumento de comunicación universal; las bellas artes se desarrollan tomando en consideración la educación estética, la investigación histórica, cultural y social, la expresión creativa y el juicio crítico; las bellas artes permiten al estudiante examinar su contexto histórico, cultural y social desarrollando en este un sentido de pertenencia y de comprensión de la identidad puertorriqueña; las bellas artes fortalecen el desarrollo integral del estudiante y fomentan en este cualidades ciudadanas; asimismo, profundizan sus capacidades para percibir, apreciar y crear artísticamente.

3.4. Metas del Programa de Bellas Artes

El Programa de Bellas Artes aspira a promover en los estudiantes la producción artística creativa; la apreciación estética; el análisis crítico del arte; el disfrute de las

Capítulo 3. Programación de Teatro

artes; el manejo del lenguaje de las artes; la apreciación del patrimonio artístico-cultural puertorriqueño; una conciencia estética del entorno natural y arquitectónico; la orientación hacia profesiones u oficios relacionados con las artes; la integración del arte y la tecnología en los procesos de creación; el reconocimiento del rol que desempeñan las artes en la calidad de vida; el reconocimiento del valor de la crítica y de la función de emancipación y de reconstrucción de la realidad individual y colectiva que tienen las artes; la comunicación por medio de las diferentes manifestaciones de las bellas artes; la construcción de un sentido de trascendencia a través de las artes; el conocimiento del vocabulario, de medios, de herramientas y de técnicas de las disciplinas de las bellas artes; la elaboración de propuestas artísticas; la identificación de las bellas artes como medio de expresión individual y cultural; y el entendimiento sobre las filosofías, tradiciones, estilos, formas y convencionalismos de las artes.

El estudiante egresado del Programa de Bellas Artes demuestra aprecio por las bellas artes como una forma de expresión individual y cultural; demuestra capacidad de aprender por sí mismo y desarrollar la expresión y ejecución creativa; demuestra aprecio por lo ético y lo estético del quehacer artístico con un compromiso de por vida con las artes; demuestra capacidad de percepción, sensibilidad y expresión creativa para solucionar problemas en su quehacer artístico y del medio ambiente; demuestra dominio de los conceptos, destrezas y técnicas de las bellas artes; demuestra creatividad en el uso de la tecnología y su relación con las artes; posee una visión integrada de los multimedios y sistema de informática para utilizar recursos diversos y buenas destrezas interpersonales en la solución de problemas; demuestra comprensión y sensibilidad del lenguaje de la estética para una comunicación efectiva, visual, auditiva y corporal; entiende y utiliza las destrezas intelectuales y psicomotoras para participar activamente en los procesos de creación artística como artista, consumidor y patrocinador de las artes; y reconoce y aplica las normas de salud y seguridad en su trabajo y diario vivir.

El perfil del egresado delinea el alcance de los estándares de contenido, de ejecución y para el avalúo establecidos para las Bellas Artes y provee un formato flexible para descubrir lo que se espera del estudiante. Este formato permite al maestro enmarcar su clase o al estudiante individualmente, de acuerdo con su potencial y

Capítulo 3. Programación de Teatro

experiencia, más que por su edad, grado o nivel por la naturaleza de la disciplina de las Bellas Artes. Estos cuatro niveles pueden ser descritos de la siguiente manera: Primer nivel- Aprendiz. En este primer nivel se guía al estudiante en una exploración de sí mismo y del mundo que le rodea desde la perspectiva del enfoque constructivista del conocimiento. En esta etapa se ofrecen actividades e información primordialmente física y concreta que da inicio a los conceptos básicos de las bellas artes. El estudiante explora, juega, aprecia y participa de experiencias propias de su edad. Segundo nivel- Realizador. En este segundo nivel se anima al estudiante a ampliar su visión del mundo, a la par con el desarrollo de sus sentidos y destrezas artísticas. Se refuerzan expresan y amplían las destrezas básicas de cada materia y las experiencias, añadiendo conceptos más sofisticados y de mayor alcance en las actividades. Es una etapa de experimentación, creatividad y conceptualización de lo aprendido. Tercer nivel- Creador. En este tercer nivel se lleva al estudiante al dominio adecuado de los conceptos y las destrezas y se convierte en apreciador, trabajador, consumidor y creador independiente. Sintetiza las ideas, el dominio adecuado y las destrezas de la materia en interacción con otras áreas académicas, mediante la integración. Es una etapa de aplicación y evaluación de lo aprendido. Cuarto nivel- Estudiante artista. En este cuarto nivel se guía al estudiante en el desarrollo de las destrezas complejas y refina sus conocimientos, a través de la ejecución constante. El estudiante de las escuelas especializadas que haya podido realizar su educación en las Bellas Artes desde el nivel intermedio hasta el superior, habrá desarrollado las destrezas necesarias en el área de su especialización. Estas lo conducirán a desarrollar un estilo que le capacitará para integrarse y desempeñarse eficazmente en el mundo del trabajo.

Estos niveles están consignados, preparados o formulados de manera tal, que independientemente del grado de escolaridad que tenga el estudiante pueda llegar a dominar las destrezas básicas y las más refinadas y complejas de cada una de las áreas que componen el Programa de Bellas Artes.

Específicamente, el énfasis del currículo de las bellas artes es formar un ser humano sensible, alerta y responsable con su mundo circundante. Provee oportunidades que permiten el desarrollo de la expresión, la sensibilidad hacia la

Capítulo 3. Programación de Teatro

diversidad cultural y la capacidad de abarcar los estímulos sensoriales de la vida diaria. El currículo lo reta a desarrollar la educación estética, la concepción perceptual, la perspectiva histórica, las destrezas creativas y de ejecución y el juicio estético y está organizado, siguiendo las etapas naturales del ser humano.

Los estándares de la educación en las Bellas Artes pueden ser ordenados por prioridad y se complementan mutuamente. Los cuatro estándares de las Bellas Artes, con su contenido, ejecución y para el avalúo, que se presentan, representan las pautas generales para la educación de esta disciplina desde kindergarten hasta el duodécimo grado. Cada estándar abarca una categoría, un contenido diferente que se relaciona con los fundamentos que sirven de base para el estudio de cada una de las materias de las bellas artes y debe ser aplicado a todos los niveles de la enseñanza.

Los estándares de contenido demuestran la relación que existe entre estos y el currículo de cada materia de las bellas artes, es decir, artes visuales, danza, música y teatro. Cada una de estas, respectivamente, presentan los estándares siguientes: educación estética; investigación histórica, cultural y social; expresión creativa; y juicio crítico.

Al existir dicha concordancia basta con sustituir el título de Bellas Artes en cada estándar de contenido, por el del área que corresponda, para así aplicarla individualmente a la necesidad deseada. Los estándares de ejecución y para el avalúo en cada una de estas disciplinas se describen por separado en cada área al ser disciplinas de estudio independientes pero interrelacionadas en el desarrollo de la sensibilidad y la capacidad creadora. Este programa ayuda a los maestros y técnicos de currículo en la planificación de los currículos escolares para que respondan a las necesidades y los intereses de la comunidad escolar.

3.5. Enfoque general de los estándares del Programa de Bellas Artes

EDUCACIÓN ESTÉTICA

ESTÁNDAR DE CONTENIDO El estudiante es capaz de percibir activamente y aplicar conocimiento estético al notar, apreciar y reaccionar al entorno y a sus experiencias a través de las bellas artes.

Capítulo 3. Programación de Teatro

Promueve ambientes de aprendizaje que involucran los sentidos, permite que el estudiante note, perciba y reaccione a las obras de arte. Mediante estos ambientes de aprendizaje, se espera que el estudiante se dé cuenta, disfrute y participe de la obra, se entusiasme por conocer más de la misma y trascienda a la formulación de preguntas. Lo que significa que en este estándar, es fundamental el estudio de una obra. La acción que implica la educación estética está lejos de la mirada o el oído pasivo. Las preguntas filosóficas que surgen al observar una obra pueden parecer no tener respuestas o respuestas específicas; observa, escucha, describe, interpreta, pregunta. El estudiante se vale de los sentidos para mantener la atención y así poder describir, interpretar e inferir las posibles formas en que fue creada la obra que está próximo a estudiar y descubre la información mediante la percepción. La educación estética se aborda desde la práctica educativa de la filósofa Maxime Greene como una experiencia que ayuda crear lazos de comunidad. (Greene, 2007) Por lo tanto, existen una variedad de puntos de vista teóricos que apoyan el estudio de la obra de arte, de los cuales tres puntos de vista estéticos han sido los más aceptados:

1- punto de vista del tema- nos habla de lo que trata básicamente la obra. Esto puede ser, el amor, la libertad, el paisaje, el valor, la virtud. Propone que la obra es única en la medida que renueva la manera que se presenta el tema.

2- punto de vista del contenido- es cuando se habla de la historia detrás del tema, lo que pasa al escuchar o ver la obra. Desde este punto de vista se sostiene que lo más importante de la obra está en el mensaje, idea, sentimiento o emociones expuestas. Propone que la obra es única de acuerdo al tratamiento que se le da a la historia.

3- punto de vista de composición- basa su argumento en la utilización de los principios y elementos formales de la obra para transmitir su propósito.



Figura 3-1 foto de Maxime Greene

INVESTIGACIÓN HISTÓRICA, SOCIAL Y CULTURAL

ESTÁNDAR DE CONTENIDO El estudiante es capaz de investigar e indicar las aportaciones de la obra o del artista dentro de la historia de acuerdo a las circunstancias que rodearon la producción artística.

Promueve las capacidades de buscar información que pueda sostener la validez y las aportaciones de la obra o el artista para posicionarlo en la historia del arte. Al hacer que el estudiante investigue las respuestas a las preguntas que surgen al ver o escuchar una obra, se espera que el estudiante:

- 1- aprenda sobre el arte y que los artistas que lo producen tienen unas circunstancias que determinan qué, cuándo, por qué y quién influye para que se cree esa obra.
- 2- conozca que los periodos en que los historiadores dividen la historia del arte revelan un entendimiento del presente que es iluminado por el estudio del pasado mediante una ordenación cronológica. De tal manera que comprenda cómo las formas actuales de arte tienen sus raíces en el pasado.
- 3- vea el arte como una forma de entendernos mutuamente tras conocer que el arte

expresa las tradiciones, los valores, las creencias, las aspiraciones, los hábitos sociales, los avances técnicos de cada época y lugar, así como una forma de romper esquemas y manifestar puntos de vista personales distintos a lo acostumbrado.

4- conozca el pensamiento y gustos predominantes de una época, cómo cambian durante el tiempo y qué aspectos influyen en estos cambios. Las obras de arte no siempre son vistas de la misma forma y son vistas desde distintos puntos de vista. Las culturas varían y cambian, así como los gustos.

Durante la investigación no solo se busca contestar el qué, cuándo por qué y quién, sino que intenta responder: ¿qué cosas contribuyen a que la obra o el artista formen parte de la historia? Para ello se vale de la investigación desde distintos aspectos: la historia de los objetos; la historia de los personajes o artistas según el espíritu de la época; la obra como documentación única de cambios culturales en el transcurso de la historia o la información valiosa sobre el presente; el inferir lo que pueda ocurrir en el futuro; el marco antropológico; y la aportación de la obra artística a la historia.

La investigación en este estándar promueve el estudio de las tradiciones, estilos, formas, convencionalismos e innovaciones que ayudan a entender la trayectoria del arte y sus fundamentos. Propicia las actividades para documentar el quehacer artístico del país, incluyendo la labor de los filósofos, teorías sociales, los historiadores y las aportaciones que por muchos años han hecho los docentes del arte.

Las operaciones básicas del estudio e investigación de la obra para determinar la importancia o aportación de la obra o el artista tienen básicamente el mismo nombre que en juicio estético. A excepción de la última: decisión. Pero su enfoque es diferente; la diferencia consiste en los aspectos que concentran su atención dentro del proceso. Mientras en la investigación se acumulan datos que nos dan luz sobre la relevancia de una obra o artista a la historia, durante el juicio estético, el estudiante recopila información de la obra para juzgar el nivel de éxito de la misma.

Estas operaciones son: 1- Descripción, que implica que el estudiante es invitado a descubrir cuándo, dónde y por quién fue creada la obra. Determina el periodo en el cual el trabajo fue creado y el lugar en que vivía el artista. Al describir se ofrece información sobre el medio o el género de la obra, así como el tamaño.

2- Análisis, que requiere que el estudiante identifique las características de la obra y que determine el estilo del artista. El estilo es la manera personal y única en que el artista usa los elementos y los principios para expresar una idea o sentimiento. La tarea principal del historiador es notar un estilo y analizarlo. Cuando un grupo de artistas que tienen un estilo similar se unen y crean un movimiento.

3- Interpretación, que requiere tomar en consideración el tiempo y el lugar en que vive el artista. Durante esta etapa del proceso los estudiantes aprenden que el mismo tema realizado en el mismo tiempo pero en lugares geográficos distintos difieren en apariencia porque reflejan valores y tradiciones diferentes. En el esfuerzo por crear la obra, el artista utilizará materiales y procesos que están a su alcance según las circunstancias, la época y el lugar.

4- Decisión, que implica que el estudiante tome decisiones sobre la importancia histórica de la obra. Descubre que algunas obras son más importantes que otras porque son los primeros ejemplos de algo nuevo o un estilo revolucionario. Otros descubren que son ejemplos significativos de un estilo particular. Mientras el conocimiento y el entendimiento sobre el arte aumenta, el estudiante se encontrará a sí mismo gustando de más obras de arte que las que pensó al comienzo. Gradualmente ganan confianza en sus juicios históricos y en el ejercicio de defender sus posiciones.

EXPRESIÓN CREATIVA

ESTÁNDAR DE CONTENIDO El estudiante es capaz de ampliar conocimientos, desarrollar destrezas, conceptos y crear obras que expresen ideas, temáticas y experiencias en los distintos medios y técnicas de la creación artística.

Este estándar coloca al estudiante en la posición de artista. Le invita a planificar y lo reta a crear basado en metas específicas. La complejidad de las distintas técnicas y medios de las artes le permiten desarrollar respeto por el artista, así como sensibilidad ante los procesos creativos. Le permite experimentar, improvisar y aplicar conceptos y principios inherentes a la disciplina artística que realiza. También desarrolla conocimiento en las posibilidades que tienen los materiales e instrumentos que se usa para crear, incluyendo aquellos relacionados con las diferentes tecnologías tanto mecánicas, análogas como digitales.

Capítulo 3. Programación de Teatro

Por lo tanto, este estándar se concibe dentro del estudio de: la creación de la obra y las diferentes técnicas que se utilizan en la producción; el uso de los equipos, tradicionales y tecnológicos, y materiales artísticos; la manipulación del medio o la forma; y la expresión.

El entendimiento de los procesos que ocurren al hacer arte en cualquiera de sus manifestaciones ayuda al estudiante a entender a las demás personas en otros escenarios. Permite al estudiante desarrollar las destrezas y capacidades intelectuales, manuales y tecnológicas para desempeñarse en distintos campos laborales dentro y fuera de Puerto Rico. Estas capacidades y destrezas se desarrollan durante lo que se conoce como el proceso creativo; un acercamiento organizado a la solución creativa de problemas que puede ser usado por artistas profesionales como por estudiantes. Igual que el proceso científico o el de escritura, el proceso creativo pasa por distintas etapas o pasos que requieren uno del otro para lograr un resultado. Los pasos de este proceso son:

1- Buscar e identificar una idea. La inspiración puede venir de diferentes fuentes. Cabe recordar que en una clase que viene organizada desde la educación estética y la investigación puede ir brindando al estudiante ideas para iniciar su proceso creativo. Este proceso bien puede ser para ayudar al estudiante a expresar ideas, sentimientos, emociones o bien puede representar un evento de carácter histórico o un drama de la vida diaria. Las ideas pueden ser dadas por un cliente o identificadas por medio de experiencias personales, sociales o del entorno natural.

2- Planificación. Implica hacer un examen de los recursos disponibles y seleccionar los mejores materiales, instrumentos, medios o géneros para ejecutar una idea. Coordinar y obtener los recursos o medios para realizar el trabajo, así como organizar las tareas y el tiempo.

3- Realizar un boceto, propuesta teatral, secuencia coreográfica o forma musical. Es necesario organizar las ideas o secuencias que reúnan las características o méritos que se quieren comunicar. Durante este proceso, el diálogo pedagógico creativo es fundamental ya que el mismo permite madurar la idea con la participación del estudiante, el maestro y en los casos que así se requiera, entre los mismos compañeros.

Capítulo 3. Programación de Teatro

4- Usar el medio. (Ejecución) Basado en el plan establecido, el estudiante se relaciona y explora creativamente las posibilidades que el medio, la técnica o el género le permitan. Esta relación le permite manipular estas posibilidades en función de la idea que desea expresar. El reto que implica la utilización del medio le dará al estudiante la oportunidad de que surjan nuevas ideas o experiencias que puede utilizar más tarde en la solución de problemas con otros trabajos.

5- Compartir su trabajo. Sin ánimo de ser juzgados, es importante invitar al estudiante a compartir su trabajo o logro con la familia y amistades que han estado presentes durante el proceso creativo. En otra ocasión o antes de mostrar su trabajo o presentación a los demás, se puede realizar el ejercicio de juicio estético cuyo enfoque se provee en el siguiente estándar.

JUICIO ESTÉTICO

ESTÁNDAR DE CONTENIDO El estudiante es capaz de responder al arte describiendo, analizando, interpretando y haciendo juicios cualificados, según criterios establecidos previamente. Este estándar coloca al estudiante ante la reflexión y tomando en consideración aspectos previamente estudiados para emitir y sostener argumentos que indiquen el nivel de éxito de la obra de arte realizada. Para llegar a ese argumento se vale de cuatro pasos fundamentales:

- 1- Describir, que significa obtener información acerca del tamaño, el medio o técnica en la que se realizó la obra. Menciona el tema que se usó o que ilustra la obra, así como los elementos usados en la misma.
- 2- Analizar, destreza de alto nivel de pensamiento que implica estudiar cómo fueron usados los elementos (danza, música, teatro) en la obra, la composición, los principios (artes visuales) para organizar los elementos de la obra. La composición reúne una variedad de conceptos estudiados previamente y que dependiendo de su uso apoyan o no la propuesta creativa para dirigir la atención de quien escucha o ve la obra.
- 3- Interpretar, que, dada la descripción que se hace de la obra y el análisis del uso de los elementos y principios, se realiza una interpretación que concentra su atención en el esfuerzo por entender el contenido de la obra y explica cómo aquellos elementos y principios ayudaron a lograr comunicar ese contenido. La interpretación es esta vez, no

solamente perceptual, sino que sostiene su argumento en la investigación de los pasos anteriores; lo que parece estar ocurriendo cuando uno ve o escucha la obra. Incluye cómo se expresa el estado de ánimo, los sentimientos o las ideas contenidas en la obra.

4- Juzgar, que utiliza las respuestas encontradas en los tres pasos anteriores para fundamentar un argumento que muestre por qué la obra es exitosa o no. Así pues, puede formular un argumento sobre el valor de la obra desde los puntos de vista estéticos: punto de vista del tema, punto de vista del contenido y punto de vista de la composición.

En el teatro, la danza y la música no se han establecido principios, pero la organización de elementos de cada expresión artística se rige en un todo unitario dentro de la obra de arte. Esta organización resulta en una composición única que se llama obra de arte.

3.5.1. Estándares y expectativas de Teatro en la Escuela Superior (Bachiller)

Al terminar el duodécimo grado (Bachiller), esto es, entre los grados décimo y duodécimo, el estudiante, bajo el estándar de Educación Estética: aplica el vocabulario teatral a sus experiencias artísticas y sociales; aprecia y respeta una puesta en escena; compara y contrasta lo que percibe a través de los sentidos; expresa y justifica sus emociones ante diversas formas de representación; demuestra interés en conocer más sobre la obra; propone formas alternas para la puesta en escena; y aplica y conecta sus experiencias y el conocimiento teatral adquirido a otras materias y expresiones artísticas.

Bajo el estándar de Investigación Histórica, Social y Cultural, el estudiante: reconoce la literatura dramática como un medio para estudiar la cultura y la historia de un pueblo; compara y contrasta diversos estilos teatrales y sus principales exponentes; investiga y documenta el desarrollo del teatro puertorriqueño; y conecta y relaciona el teatro puertorriqueño con el teatro universal.

El estándar Expresión Creativa de teatro contiene cinco expectativas. La primera, Movimiento y Expresión Corporal, perfila que el estudiante: domina el movimiento y la expresión corporal; realiza manifestaciones artísticas haciendo uso de la expresión corporal; incorpora los conceptos de pantomima en sus actividades y trabajos teatrales;

Capítulo 3. Programación de Teatro

y conecta y relaciona la expresión corporal y la pantomima al contenido de otras áreas del conocimiento. La segunda, Expresión Oral, el estudiante: demuestra una postura adecuada para una dicción efectiva; domina el proceso de respiración; utiliza la articulación correctamente; y transmite emociones, actitudes y sentimientos a través de matices adecuados. La tercera, Caracterización, el estudiante: integra las particularidades del personaje dentro del proceso de caracterización; justifica la caracterización del personaje dentro del contexto dramático; demuestra diversas tendencias de estilos de actuación al construir un personaje; e incorpora los elementos técnicos como complemento de la caracterización del personaje. La cuarta, Estructura Dramática, el estudiante: desarrolla temas y argumentos basados en estudios e investigación; escribe obras teatrales tomando en cuenta los principios de estructura dramática y redacción; elabora y adapta escritos tomando en consideración las posibilidades y necesidades del montaje; y representa sus trabajos escritos. La quinta, Producción Técnica, el estudiante: ilustra y justifica los elementos de escenografía, utilería, maquillaje y vestuario; construye y coordina elementos de las áreas de la producción técnica; coordina y realiza labores como técnico de las distintas áreas de la producción técnica; y construye máscaras y títeres para propósitos específicos.

Para el estándar de Juicio Estético el estudiante: 1- discute y evalúa información acerca de la forma en que se realizó el montaje; analiza el uso de los elementos de producción y composición presentes en la obra; reflexiona sobre la acción de los personajes para juzgar su rol en el desarrollo de la obra; 2- interpreta las situaciones presentadas en la obra para justificar el desarrollo de la trama; 3- interpreta las ideas, sentimiento y estados de ánimo presentes en el texto y la representación para determinar si clarifican el mensaje que se pretende transmitir; 4- juzga y valora la obra basándose en criterios previamente establecidos; 5- valora el teatro como instrumento de expresión y comunicación social.

Capítulo 3. Programación de Teatro

3.5.2. Programa de Décimo Grado (Primero- segundo de Bachiller)

EDUCACIÓN ESTÉTICA

Percibe y reacciona ante diversas formas de representación teatral

El estudiante:

EE.T.10.1 Reconoce y explica adecuadamente el vocabulario, géneros y manifestaciones teatrales.

EE.T.10.1.1 Reconoce la comedia y la tragedia como géneros teatrales.

EE.T.10.1.2 Reconoce la tragicomedia, el melodrama, el entremés y otros como manifestaciones.

EE.T.10.2 Reconoce y cobra conciencia sobre los elementos básicos y de producción presentes en la puesta en escena, así como las tareas que realizan los creadores y técnicos de la producción.

EE.T.10.2.1 Reconoce y cobra conciencia de los elementos básicos que deben estar presentes en una representación (actor, acción/texto y público).

EE.T.10.2.2 Reconoce que la relación entre el actor, la acción y el público es el elemento indispensable del fenómeno teatral.

EE.T.10.2.3 Identifica el cuerpo y la voz como instrumentos básicos del actor.

EE.T.10.2.4 Reconoce y cobra conciencia de los elementos de producción que están presentes en una representación (escenografía, utilería, maquillaje, vestuario, iluminación y sonido).

EE.T.10.3 Reacciona en forma oral, corporal y escrita a las experiencias y conflictos de la vida diaria presentes en la historia.

EE.T.10.4 Demuestra el comportamiento propio de un espectador. Evita ruidos innecesarios, se mantiene atento y en orden, entre otros.

Capítulo 3. Programación de Teatro

EE.T.10.5.1 Desarrolla sus destrezas artísticas dentro del teatro (actuación, ilustración, etc.) partiendo de la observación que hace del ambiente que le rodea.

EE.10.6 Organiza las ideas, sentimientos y emociones que identifica en la historia.

EE.T.10.7 Comenta sobre los sentimientos que le provocó la puesta en escena.

EE.T.10.8 Formula preguntas acerca de lo que captó su atención al observar y disfrutar de la puesta en escena.

EE.T.10.9 Integra el conocimiento teatral en actividades de otras materias.

EE.T.9.1 Establece conexiones con el contenido de otras materias.

EE.T.10.10 Conecta e integra el teatro con otras expresiones artísticas.

EE.T.10.11 Reconoce y explica los elementos estéticos de una obra teatral (punto de vista, contenido y composición).

EE.T.10.12 Identifica las funciones del arte teatral en la sociedad.

EE.T.10.12.1 Menciona y explica posibles funciones educativas y sociales de una pieza teatral.

EE.T.10.13 Reconoce formas alternas para la puesta en escena.

INVESTIGACIÓN HISTÓRICA, SOCIAL Y CULTURAL

Investiga y reconoce información de las artes teatrales y su relación con las diversas culturas y periodos históricos.

El estudiante:

IHSC.T.10.1 Cita evidencia de cómo el teatro refleja los aspectos culturales y sociales de un pueblo (costumbres, festivales, problemáticas, otros).

IHSC.T.10.1.1 Describe los acontecimientos políticos y las situaciones económicas específicas del momento en que se escribe o desarrolla la obra.

Capítulo 3. Programación de Teatro

IHSC.T.10.2 Describe las características y presenta evidencia de diversos estilos teatrales (teatro realista, teatro del absurdo, teatro social, surrealismo).

IHSC.T.10.3 Nombra y describe las aportaciones que un movimiento u obra teatral hacen al teatro y explica las razones que lo convierten en parte de la historia del teatro puertorriqueño y universal.

IHSC.T.10.4 Investiga, documenta e informa los hechos históricos que dan paso a un estilo teatral.

IHSC.T.10.5 Describe cómo los convencionalismos (costumbres, modas, formas o patrones sociales) de la época, posicionan y validan al artista dentro de la historia del teatro.

IHSC.T.10.6 Lee y reconoce obras representativas de diversos autores, estilos y periodos históricos.

IHSC.T.10.7 Identifica, lee y analiza obras clásicas de la literatura dramática puertorriqueña representativas de su tiempo (siglo, época, periodo).

IHSC.T.10.8 Identifica las aportaciones de figuras del quehacer teatral puertorriqueño (filósofos, historiadores, dramaturgos, actores, actrices, diseñadores, técnicos y docentes, entre otros) que lo hacen formar parte de la historia.

IHSC.T.10.9 Compara personajes con circunstancias similares utilizando como referencia el marco antropológico de estos.

IHSC.T.10.10 Estudia la evolución histórica teatral desde las culturas antiguas hasta el presente.

EXPRESIÓN CREATIVA

EC.T.10.1 Representa una situación a través del movimiento y la expresión corporal. El estudiante:

EC.T.10.1.1 Explora utilizando la música y el movimiento en un montaje dramático.

Capítulo 3. Programación de Teatro

EC.T.10.1.2 Desarrolla y presenta historias utilizando técnicas de expresión corporal.

EC.T.10.1.3 Improvisa trabajos creativos utilizando técnicas de expresión corporal y pantomima.

EC.T.10.1.4 Demuestra con sus expresiones físicas el tiempo y el lugar de la acción en sus representaciones.

EC.T.10.1.5 Reconoce una estructura definida (inicio, desarrollo, final) al realizar trabajos en pantomima.

EC.T.10.1.6 Explora los conceptos de pantomima: rotación, traslación, inclinación, desplazamiento y energía en las representaciones.

EC.T.10.1.7 Relaciona la expresión corporal y la pantomima con destrezas del currículo académico.

EC.T.10.2 Se expresa oralmente en forma clara y efectiva.

El estudiante:

EC.T.10.2.1 Demuestra una postura adecuada al expresarse oralmente.

EC.T.10.2.2 Describe el sistema respiratorio y su función dentro de la expresión oral.

EC.T.10.2.3 Explora el uso de las pautas para complementar el sentido de un parlamento.

EC.T.10.2.4 Practica técnicas de vocalización como parte de su entrenamiento o preparación para la puesta en escena de una obra.

EC.T.10.2.6 Justifica la selección de matices que utiliza en la interpretación de un personaje.

EC.T.10.3: Caracteriza utilizando experiencias previas y adquiridas.

Capítulo 3. Programación de Teatro

El estudiante:

EC.T.10.3.1 Identifica y selecciona características de personas, animales y objetos para la elaboración del personaje.

EC.T.10.3.2 Explora postura, gestos y movimientos dentro del proceso de caracterización.

EC.T.10.3.3 Demuestra intención dramática al interpretar un personaje.

EC.T.10.3.4 Desarrolla y construye personajes basándose en la información provista en el texto, estudio del personaje y otros recursos de investigación.

EC.T.10.3.5 Explora diversas tendencias de actuación correspondientes a la tragedia, la comedia, la farsa, el drama y el melodrama.

EC.T.10.3.6 Utiliza elementos de vestuario, accesorios, maquillaje y utilería como complemento en la caracterización de un personaje.

EC.T.10.4: Elabora historias utilizando la estructura dramática.

El estudiante:

EC.T.10.4.1 Explora e investiga temas para redactar el argumento de su historia.

EC.T.10.4.1.1 Selecciona situaciones relacionadas a problemáticas sociales (violencia, daño ambiental, criminalidad, discriminación, prevención y otros).

EC.T.10.4.1.2 Selecciona situaciones relacionadas a temas transversales (educación para la paz, educación ambiental, educación del consumidor, educación vial, educación para la salud, educación para la igualdad de oportunidades entre sexos, educación en la sexualidad, educación cívica y moral)

Capítulo 3. Programación de Teatro

EC.T.10.4.2 Explora los temas para su escrito utilizando un método de investigación.

EC.T.10.4.2.1 Identifica el tema de interés.

EC.T.10.4.2.2 Localiza la información en diversas fuentes (periódicos, revistas, libros, Internet, entrevistas y otras)

EC.T.10.4.2.3 Selecciona y combina aquella información que es pertinente y satisface las necesidades de su escrito.

EC.T.10.4.2.4 Desarrolla el producto: el texto teatral.

EC.T.10.4.3 Analiza la importancia de los elementos de la estructura dramática (inicio, desarrollo y desenlace) en lecturas dadas por el maestro.

EC.T.10.4.3.1 Lee piezas teatrales.

EC.T.10.4.3.2 Discute y explica la función de cada elemento de la estructura dramática en un texto.

EC.T.10.4.4 Desarrolla obras teatrales siguiendo la estructura dramática y los principios de redacción.

EC.T.10.4.4.1 Escribe obras teatrales tomando en cuenta las reglas de ortografía (acentuación, uso de mayúsculas y signos de puntuación) y gramática (coherencia y sintaxis, entre otros).

EC.T.10.4.5 Identifica los elementos de la trama en un texto teatral.

EC.T.10.4.7.1 Evalúa y considera elementos de producción ejecutiva (posibilidades de espacio, público, y presupuesto).

EC.T.10.4.8 Realiza lecturas teatralizadas u otras representaciones de su trabajo escrito para hacer ajustes o validar su texto.

EC.T.10.5: Ilustra, construye y coordina elementos de la producción técnica.

Capítulo 3. Programación de Teatro

El estudiante:

EC.T.10.5.1 Realiza ilustraciones de escenografía, utilería, vestuario y maquillaje basándose en las necesidades de un texto.

EC.T.10.5.1.1 Ilustra piezas o elementos de decorado que correspondan a las indicaciones y necesidades de un texto.

EC.T.10.5.1.2 Identifica e ilustra piezas de utilería basándose en las indicaciones y necesidades de un texto.

EC.T.10.4.1.3 Ilustra y justifica el maquillaje de los personajes basándose en las indicaciones y necesidades de un texto.

EC.T.10.5.2 Construye elementos de producción técnica basándose en las necesidades de un texto.

EC.T.10.5.2.1 Construye basándose en ilustraciones o diseños.

EC.T.10.5.2.2 Confecciona piezas o elementos de escenografía que correspondan a las indicaciones y necesidades de un texto.

EC.T.10.5.2.3 Construye en equipo la escenografía para un montaje teatral.

EC.T.10.5.2.4 Coordina y construye piezas de utilería basándose en las indicaciones y necesidades de un texto.

EC.T.10.5.2.5 Coordina y confecciona elementos de vestuario basándose en las indicaciones y necesidades de un texto.

EC.T.10.5.2.6 Practica la aplicación de un maquillaje basándose en un boceto.

EC.T.10.5.2.7 Construye y maneja máscaras y títeres de acuerdo a la necesidad del montaje.

Capítulo 3. Programación de Teatro

EC.T.10.5.3 Incorpora efectos básicos de iluminación de acuerdo a la necesidad de un montaje teatral.

EC.T.10.5.4 Incorpora efectos básicos de sonido de acuerdo a la necesidad del montaje teatral.

EC.T.10.5.4.1 Relaciona la música y los sonidos con emociones, sentimientos y la atmósfera de la obra.

EC.T.10.5.5 Identifica y señala partes básicas del teatro.

EC.T.10.5.5.1 Reconoce las partes que componen el escenario: sistema de talones, sistema de iluminación, sistema de sonido, tramoya, trampas, foso.

EC.T.10.5.6 Reconoce los diferentes tipos de teatro: arena, proscenio, abierto.

EC.T.10.5.7 Reconoce las áreas del escenario (centro, fondo, frente, izquierda, derecha), sus combinaciones y sus niveles.

EC.T.10.5.8 Coordina y ejecuta como técnico de las distintas áreas de la producción técnica.

EC.T.10.5.8.1 Contribuye activamente en alguna de las áreas de producción técnica tanto en la etapa de pre producción (construcción y montaje) como en la post producción (desmontaje y almacenamiento).

EC.T.10.5.9 Planifica y desarrolla estrategias de publicidad para la producción teatral.

JUICIO ESTÉTICO

Expresa un argumento sobre el valor de la obra basándose en criterios previamente establecidos.

El estudiante:

JE.T.10.1 Evalúa la técnica en que se desarrolló el montaje partiendo de un concepto (idea, o visión de montaje que tiene el director para una pieza teatral).

Capítulo 3. Programación de Teatro

JE.T.10.1.1 Señala si los elementos de composición (uso del espacio, y el color, movimiento, ritmo, balance, niveles y otros) están presentes en el montaje.

3.5.3 Programa de duodécimo grado (*Último año de Bachiller*)

JE.T.12.1 Evalúa y discute la técnica en que se desarrolló el montaje partiendo de un concepto (idea o visión de montaje que tiene el director para una pieza teatral).

JE.T.12.1.1 Señala si los elementos de composición (uso del espacio y el color, movimiento, ritmo, balance, niveles y otros) están presentes en el montaje.

JE.T.12.1.2 Menciona los elementos de producción técnica y evalúa si estos contribuyen al desarrollo del concepto o idea de montaje.

JE.T.12.2 Analiza la integración de los elementos de producción y composición presentes en el montaje, partiendo de un concepto (idea o visión de montaje que tiene el director para una pieza teatral)

JE.T.12.2.1 Analiza el uso de los elementos de composición observados en el montaje (uso del espacio y el color, movimiento, ritmo, balance, niveles y otros).

JE.T.12.2.2 Justifica la escenografía de la obra, la utilería, el maquillaje, el vestuario, efectos de iluminación y sonido basándose en el texto.

JE.T.12.2.3 Analiza el uso de los elementos de producción técnica identificados en el texto y en el montaje.

JE.T.12.2.4 Explica cómo y por qué los elementos de producción técnica contribuyen a identificar el ambiente y la atmósfera de la obra.

JE.T.12.3 Reflexiona sobre las acciones de los personajes para juzgar su rol en el desarrollo de la obra.

JE.T.12.3.1 Evalúa los personajes con los que más se identificó.

JE.T.12.3.2 Compara y contrasta personajes.

Capítulo 3. Programación de Teatro

JE.T.12.3.3 Justifica su opinión sobre la interpretación de los actores (rasgos de caracterización: voz, movimientos, gestos y otros) basándose en criterios previamente establecidos.

JE.T.12.4 Evalúa si las situaciones presentadas en la obra contribuyen al desarrollo de la trama.

JE.T.12.4.1 Analiza el asunto, la trama y sus implicaciones en el desarrollo de la obra.

JE.T.12.5 Reflexiona, analiza e interpreta las ideas, sentimientos y estados de ánimo presentes en el texto y la representación para determinar si clarifican el mensaje que se pretende transmitir.

JE.T.12.5.1 Describe sobre la diversidad de ideas presentes en el montaje.

JE.T.12.5.2 Analiza el efecto que tienen en él las ideas presentadas.

JE.T.12.5.3 Interpreta los temas, mensajes, estados de ánimo y sentimientos presentes en la obra y los relaciona con situaciones de su entorno social para valorarlos.

JE.T.12.5.4 Juzga si la obra fue exitosa o no, basándose en criterios previamente establecidos.

JE.T.12.6 Juzga y valora los aspectos de la producción teatral, utilizando criterios previamente establecidos.

JE.T.12.6.1 Argumenta y sostiene si la obra fue exitosa o no, basándose en criterios previamente establecidos.

JE.T.12.6.2 Comunica su impresión a nivel personal (lo que captó su atención).

JE.T.12.6.3 Comunica su impresión basada en los puntos de vista estéticos (tema, contenido, y composición).

Capítulo 4.

PROGRAMACIÓN DE ENSEÑANZA DE ESPAÑOL SUPERIOR (BACHILLER)

Capítulo 4. Programación de Español

4.1 Introducción

El español, la lengua materna de Puerto Rico, permite el desarrollo de una competencia comunicativa adecuada a los diversos contextos y situaciones de comunicación y de adquisición de los conocimientos en todas las áreas curriculares en la escuela pública. La competencia o capacidad de comunicarse permite una mayor participación y democratización social y cultural. La lengua es manifestación de la capacidad creadora y artística de los seres humanos y herramienta fundamental de la era informática y del mundo del trabajo.

El Programa de Español del Departamento de Educación, por estas razones, instituye como eje principal el aprendizaje de la lengua en el proceso educativo. El dominio del idioma proporciona las habilidades para responder al devenir de las nuevas situaciones de un mundo dinámico en el aspecto social, científico y tecnológico, al promover una formación integral que redunde en educandos activos, críticos y participativos.

Los *Estándares de Contenido y Expectativas de Grado* de Puerto Rico (2014) del Programa de Español son un conjunto comprensivo de estándares de contenido que reflejan los principios de la preparación para la educación postsecundaria y profesional que contienen un alto rigor; comparable al de los *Common Core State Standards* (CCSS) que presentan expectativas postsecundarias y profesionales para todos los estudiantes. Además, adopta las cinco competencias del *Perfil del Estudiante Graduado de Escuela Superior de Puerto Rico* a través de las cuales se espera que el estudiante logre: saber, saber hacer y saber ser. Estas competencias son: el estudiante como aprendiz; como comunicador efectivo; como emprendedor; como miembro activo de diversas comunidades; y como ser ético.

Los estándares son enunciados que establecen criterios claros, sencillos y medibles que los maestros deben considerar como meta del aprendizaje de todos los estudiantes, así como de lo que deben saber y poder hacer. Son los aprendizajes básicos que todo niño y adolescente debe alcanzar en su grado al finalizar cada año escolar. Por lo tanto, comunican a la sociedad todo aquello que se espera que los estudiantes aprendan. De este modo, los estándares establecen qué se debe enseñar en cada grado y nivel de acuerdo con las expectativas y los indicadores fijados en cada una de ellas.

Capítulo 4. Programación de Español

Al establecer estándares educativos de alto rigor se mide la calidad educativa que 53 reciben los estudiantes en la sala de clases. Permite evaluar, de igual forma, el sistema educativo en su totalidad utilizando los datos que ofrecen los resultados de las evaluaciones para tomar decisiones que propicien el mejoramiento y la transformación del proceso educativo. Aspirar a una mayor calidad y la búsqueda de esta representa un proceso de reflexión crítica entre todos los educadores y para ello es menester un proceso formativo de supervisión que así lo garantice. Los estándares proporcionan las herramientas necesarias para llevar a cabo este proceso.

El documento *Estándares de Contenido y Expectativas de Grado* de Puerto Rico (2014) del Programa de Español garantiza alineación vertical y horizontal del currículo; alcance y secuencia; progresión y profundidad; especificidad; y pertinencia sobre la idiosincrasia de pueblo y cultura. A través de este instrumento de trabajo, también se fijan parámetros para la producción de las Pruebas Puertorriqueñas de Aprovechamiento Académico (PPAA), hoy llamadas Pruebas META PR 2018, y las Pruebas Puertorriqueñas de Evaluación Alterna (PPEA).

Por su parte, las expectativas y sus indicadores se refieren al nivel de rendimiento que se espera logre el estudiante. Las expectativas definen la particularidad del estándar con destrezas y actitudes específicas; mientras que los indicadores y subindicadores marcan la pauta a seguir en secuencia y rigor para alcanzar las metas establecidas en cada expectativa. Es decir, ambos elementos definen las competencias que debe poseer el estudiante como resultado del proceso enseñanza-aprendizaje.

Este documento de trabajo es el resultado de múltiples esfuerzos y del compromiso significativo de maestros y facilitadores docentes del Programa de Español alrededor de toda la Isla. Las contribuciones de cada uno de estos profesionales fueron fundamentales para la elaboración de este instrumento que supone transformaciones paradigmáticas trascendentales en la enseñanza de la lengua materna. Se aspira a la excelencia de cada uno de los estudiantes, reconociéndolos como el eje sobre el cual giran todas las acciones educativas.

La visión del Programa de Español aspira a que el estudiante domine, de forma reflexiva y crítica, el conjunto de funciones del lenguaje y la comunicación. Además,

Capítulo 4. Programación de Español

pretende que este asuma una actitud de compromiso con su lengua vernácula y su cultura, y que desarrolle una conciencia individual y colectiva, con identidad y sentido de trascendencia que le permita convertirse en un ente práctico, sensible y colaborador capaz de aprovechar la vida plenamente y de servir a la sociedad de la cual forma parte. La encomienda central o misión del Programa de Español es proveer un ambiente intelectual, afectivo y social en el que la comunidad escolar y cada uno de sus miembros colaboren en el proceso de aprendizaje y en la construcción de conocimiento, mediante actividades que propicien las competencias comunicativas. Dentro de este proceso, el estudiante es el eje principal; el maestro, es modelo de lengua, mediador y guía.

4.2 Estándares de Contenido del Programa de Español Superior

El Programa de Español, comprometido con la visión de excelencia educativa del Departamento de Educación, en estricto cumplimiento con las demandas pedagógicas del tiempo presente y las reglamentaciones que lo rigen, ha dispuesto la totalidad de las expectativas y sus indicadores bajo cinco estándares en el nivel elemental y cuatro en el nivel secundario.

ESTÁNDARES DEL NIVEL ELEMENTAL (K-6)	ESTÁNDARES DEL NIVEL SECUNDARIO (7-12)
Estándar para la comprensión auditiva y expresión oral	Estándar para la comprensión auditiva y expresión oral
Estándar para las destrezas fundamentales de la lectura (K-6)	Estándar para la comprensión de lectura
Estándar para la comprensión de lectura	Textos literarios
Textos literarios	Textos informativos
Textos informativos	Estándar para el dominio de la lengua
Estándar para el dominio de la lengua	Estándar de escritura y producción de textos
Estándar de escritura y producción de textos	

Tabla 1 Estándares del Programa de Español del DE Puerto Rico

Capítulo 4. Programación de Español

Dentro de las franjas que aparecen debajo de cada estándar se ubican los dominios. Debajo de estos, aparecen las expectativas bajo las cuales se ubican los indicadores específicos de cada grado. Para facilitar el uso del documento, se establecen unos códigos antes de cada indicador. A continuación, un ejemplo de estos:

8.L.NE.2- El primer número corresponde al grado (8vo); la primera inicial al estándar (Dominio de la lengua); las segundas iniciales al dominio (Normativas del Español); y el último número a la expectativa y su indicador (segunda). En algunos casos, los indicadores se dividen en letras minúsculas porque estas representan distintas destrezas dentro de la expectativa y se denominan subindicadores, como por ejemplo:

8.L.NE.2^a.

4.2.1. Estándares para la comprensión auditiva y expresión oral

El Estándar para la comprensión auditiva y expresión oral tiene dos dominios: Comprensión y colaboración; y Presentación del conocimiento e ideas. Para el dominio Comprensión y colaboración existen los siguientes objetivos:

El estudiante:

- 1- Participa en grupos variados en los que aporta y colabora de diferentes formas- intercambia ideas, desarrolla nueva comprensión y resuelve problemas hacia una meta en común.
- 2- Integra y evalúa la información presentada en diversos medios y formatos; utiliza gráficas y recursos tecnológicos para enriquecer la presentación.
- 3- Evalúa la actitud del hablante, el razonamiento, el uso de evidencia y retórica e identifica prejuicios.
- 4- Demuestra aprendizaje y conocimiento del valor de la expresión al considerar la ética, los valores y la virtud humana.

Para el dominio de Presentación del conocimientos e ideas, el estudiante:

- 1- Presenta información, hallazgos y evidencia para que el receptor pueda seguir la línea de razonamiento y la organización, el desarrollo y el estilo apropiado para la tarea, propósito y audiencia.

2- Utiliza efectivamente los medios, recursos visuales y destrezas tecnológicas para crear y mejorar presentaciones.

3- Adapta el lenguaje a diferentes contextos, realiza tareas que fomenten la comunicación oral y utiliza medios informativos para demostrar dominio del español formal e informal.

4- Utiliza las expresiones no verbales para enfatizar el discurso oral de acuerdo con el contexto y la audiencia.

Comprensión y colaboración

10.AO.CC.1 Inicia y participa efectivamente en una variedad de discusiones colaborativas (diálogos, debates, paneles, entre otros) con diversos compañeros (en pares, en grupos, guiadas por el maestro) sobre temas, textos y asuntos relacionados con el décimo grado, y aporta a las ideas de los demás, expresa las ideas propias clara y persuasivamente a la vez que refina el uso de las reglas sociocomunicativas.

1a. Participa en discusiones, lee y estudia el material con anticipación, comenta sobre el material estudiado, hace referencia a la evidencia sobre el tema o texto para reflexionar e investigar sobre las ideas que se discuten, y estimula un intercambio bien pensado y preparado.

1b. Trabaja con sus compañeros para establecer las reglas de las discusiones entre colegas y la toma de decisiones (por ejemplo: consenso informal, presentar puntos de vista alternos), metas claras, tiempo límite y roles individuales, según sea necesario.

1c. Desarrolla conversaciones al plantear y responder preguntas; involucra a otros activamente en la discusión y cuestiona las ideas de otros.

1d Responde con consideración (demuestra respeto) al reaccionar o resumir los puntos que concuerdan y los que no concuerdan, y juzga los puntos de vista y la comprensión.

1.e Asume responsabilidad por el trabajo colaborativo.

Capítulo 4. Programación de Español

10.AO.CC.2 Parafrasea, sintetiza e integra múltiples fuentes de información presentadas a través de diversos medios y formatos, y evalúa la credibilidad y exactitud de cada fuente.

10.AO.CC.3 Evalúa el punto de vista, el razonamiento, el uso de evidencia y la retórica del hablante al identificar razonamientos erróneos o evidencia exagerada o distorsionada.

3.a Hace uso de los diferentes registros (coloquial, familiar, semiformal, formal y culto).

10.AO.CC.4 Identifica y explica independientemente asuntos de ética y es responsable por el uso y la producción de textos orales.

4a. Demuestra el aprendizaje de los valores al analizar la conducta ética, los valores y las virtudes humanas.

4b. Valora, expresa juicios y toma decisiones basadas en la selección de alternativas que demuestren respeto hacia las ideas y opiniones divergentes.

10.AO.CC.5 Presenta información, hallazgos y evidencia de manera clara, concisa y lógica para que los oyentes puedan seguir la línea del razonamiento.

10.AO.PC.8 Identifica, utiliza y deduce mensajes e información basados en la actitud y el lenguaje corporal del hablante.

8a. Responde a la retroalimentación de forma adecuada, deduce puntos de vista o posturas y señales no verbales para expandir la habilidad de la comunicación verbal.

10.AO.PC.6 Hace uso estratégico de los medios digitales para añadir interés y mejorar las presentaciones, destacar los hallazgos, los razonamientos y las evidencias.

10.AO.PC.7 Adapta el lenguaje a diversos contextos para demostrar dominio del español, según sea apropiado. Identifica, reconoce y utiliza las diversas funciones del lenguaje (referencial, emotiva o expresiva, apelativa, fática, poética, malingüística).

Capítulo 4. Programación de Español

7.a Reconoce la estructura de los diversos modos de locución como la narración, la descripción, la exposición y la argumentación.

7b. Enuncia diversos modos de locución al seguir criterios de corrección como coherencia, claridad, entonación, dicción y lógica.

7c. Maneja diversas tipologías de discursos orales (oratoria, entrevista, adivinanzas, monólogos, entre otros).

11.AO.CC.1 y 12.AO.CC.1 Inicia, participa y promueve una variedad de discusiones colaborativas con compañeros (en parejas, en grupos, guiadas por el maestro) sobre temas, textos y asuntos relacionados con el duodécimo grado, aporta a las ideas de los demás y expresa las propias clara y persuasivamente.

1a Participa en discusiones, lee y estudia el material con anticipación.

1b Comenta el material estudiado y hace referencia a la evidencia del tema o texto para investigar, analizar y evaluar las ideas que se discuten, y estimular un intercambio bien pensado y preparado.

1c Colabora e informa sobre actividades de aprendizaje en grupos pequeños.

1d Trabaja con compañeros para promover discusiones y poner en práctica la toma de decisiones de manera civil y democrática; establece metas claras y fechas límite, y dispone roles individuales, según sea necesario.

1e Propicia conversaciones al plantear y responder preguntas que indagan sobre el razonamiento y la evidencia; asegura un foro para la diversidad de posturas en cuanto a la discusión de temas; aclara, verifica y cuestiona ideas y conclusiones; promueve perspectivas creativas y divergentes.

1f Responde con consideración a perspectivas diferentes; sintetiza comentarios, declaraciones y evidencia sobre todas las vertientes de un asunto; resuelve las contradicciones cuando es posible; determina qué información o investigación adicional se requiere para profundizar o completar la tarea.

Capítulo 4. Programación de Español

11.AO.CC.2 y 12.AO.CC Analiza, categoriza e integra múltiples discursos de oralidad presentadas a través de diversos medios y formatos para tomar decisiones y resolver los problemas, evaluar la credibilidad y exactitud de cada fuente al identificar las discrepancias que puedan existir.

11.AO.CC.3 y 12.AO.CC.3

3a Determina, analiza y argumenta el punto de vista o propósito de un autor en un texto rico en retórica.

3b Analiza cómo contribuyen al texto la ambigüedad, contradicción, paradoja, ironía, hipérbole, sutileza o exageración.

3c Evalúa el razonamiento y uso de evidencia del hablante, su postura, premisas, vínculos entre ideas, selección de palabras, puntos de énfasis y tono.

3d Hace uso de los diferentes registros (coloquial, familiar, semiformal, formal y culto).

11.AO.CC.4 y 12.AO.CC.4

4a Demuestra aprendizaje de los valores al analizar la conducta ética, los valores y las virtudes humanas.

4b (11) Analiza y expresa su opinión informada y toma decisiones basadas en la selección de alternativas que demuestren respeto hacia las ideas y opiniones divergentes.

4b (12) Expresa juicios de valoración (juzga y valora) y toma decisiones basadas en la selección de alternativas que demuestren respeto hacia las ideas y opiniones divergentes.

4c Sintetiza ideas expresadas en fuentes no originales.

11.AO.PC.5 y 12.AO.PC.5 Presenta información, hallazgos y evidencia de apoyo para que los oyentes puedan seguir la línea del razonamiento al:

1- transmitir una perspectiva clara y distinta.

2- atender las perspectivas alternas u opuestas.

Capítulo 4. Programación de Español

3- producir un discurso organizado (introducción, desarrollo, conclusión).

4- utilizar un estilo apropiado para el propósito, la audiencia y el rango formal o informal de la tarea.

11.AO.PC.6 y 12.AO.PC.6 Hace uso estratégico de los medios digitales (texto, gráficas, audio, visuales, elementos interactivos) en las presentaciones para mejorar la comprensión y promover el análisis y la argumentación de la evidencia, los hallazgos y los razonamientos.

11.AO.PC.7 y 12.AO.PC.7

7a Adapta el lenguaje a diversos contextos y demuestra dominio del español formal, según sea apropiado al considerar las figuras de dicción y utiliza lenguaje técnico de acuerdo con el contexto y la audiencia.

7b Identifica, reconoce y usa las diferentes funciones del lenguaje.

7c Maneja diversas tipologías de discursos orales (oratoria, entrevista, adivinanzas, monólogos, entre otros)

11.AO.PC.8 y 12.AO.PC.8 Identifica, infiere y analiza mensajes e información basados en la actitud y el lenguaje corporal del hablante; responde a la retroalimentación de forma adecuada; analiza puntos de vista, posturas y señales no verbales para expandir la habilidad de la comunicación verbal.

8a Utiliza recursos del lenguaje no verbal para enriquecer sus expresiones: modulación de voz, dominio de gestos, silencios.

4.2.3. Estándares para la comprensión de lectura

Los estándares para la comprensión lectora presentan tres dominios: ideas claves y detalles; técnica y estructura; e integración del conocimiento e ideas. Se divide en dos partes: estándar para la lectura de textos literarios; y estándares para la lectura de textos informativos.

Capítulo 4. Programación de Español

10.LL.ICD.1 Utiliza adecuadamente estrategias como comparar, contrastar, analizar y valorar para derivar significado de diversos textos y medios al citar información sólida e inferencias.

10.LL.ICD.2 Identifica un tema o idea central en el texto y analiza detalladamente su desarrollo en el transcurso del texto, cómo se relaciona con los personajes, el lugar y la trama; provee un resumen objetivo del texto.

10.LL.ICD.3 Analiza cómo se caracterizan los personajes, según se van desarrollando a través de sus interacciones y motivaciones.

10.LL.TE.4 Utiliza estrategias morfológicas, léxicas y sintácticas para determinar las palabras o significado de frases, según se usan en diferentes contextos (históricos, culturales, políticos, matemáticos); evalúa el impacto de las palabras, sus significados y sus tonos.

10.LL.TE.5 Analiza cómo la estructura del texto, el orden de sucesos y el manejo de tiempo crea efectos (misterio, tensión, sorpresa) al evaluar el impacto de retrospectiva, redundancias, contradicciones, ironías, entre otros recursos.

10.LL.TE.6 Analiza puntos de vista o experiencias culturales que se reflejan en diversas obras literarias de distintos periodos (movimientos literarios) y que varían en técnica y forma.

10.LL.ICI.7 Interpreta las ideas representativas de un texto en cualquier medio artístico e infiere y analiza las ausencias (lo que deliberadamente no se dice o se silencia) en el texto.

10.LL.ICI.9 Analiza la intertextualidad entre dos obras literarias.

10.LL.ICI.10 Analiza y comprende las características predominantes en el tiempo en que se escribió la obra; analiza la obra para contribuir a una realidad individual y colectiva.

10.LL.ALC.11 Al finalizar el décimo grado, el estudiante lee y comprende una amplia variedad de textos literarios con apoyo mínimo del maestro, incluidas novelas, cuentos,

ensayos, dramas y poesía de complejidades apropiadas para la edad. Al seleccionar los textos, los maestros considerarán cuán apropiado es el tema, así como también la complejidad del mismo (cualitativa y cuantitativa) y los intereses de los lectores.

11.LL.ICD.1 y 12.LL.ICD.1

1a Utiliza adecuadamente estrategias para derivar significado de diversos textos y medios; cita información sólida, extensa y compleja para apoyar los resúmenes e interpretaciones de un texto para evaluar en qué partes del texto hay incertidumbre.

1b Identifica detalles relevantes para sostener interpretaciones o puntos de vista relacionados con la temática.

11.LL.ICD.2 y 12.LL.ICD.2 Identifica la idea central o temas de un texto y analiza su desarrollo en el transcurso de la obra, cómo interactúan y añaden a la complejidad de la trama, según se evalúan los patrones de organización, estructuras internas, repetición de ideas y sintaxis que afectan el contenido del texto.

11.LL.ICD.3 y 12.LL.ICD.3 Analiza y evalúa cómo las interacciones entre los elementos literarios y punto de vista influyen en el desarrollo de la trama y subtramas, la complejidad de los personajes (motivaciones, interacciones, arquetipos) o temas universales.

11.LL.TE.4 y 12.LL.TE.4 Utiliza una variedad de estrategias para determinar el significado de las palabras o frases, según se usan en diferentes contextos (culturales, políticos, matemáticos); infiere e identifica significados connotativos, figurativos y técnicos; analiza la intención o el impacto del lenguaje en temas más complejos al considerar aspectos literarios y simbólicos.

11.LL.TE.5 y 12.LL.TE.5 Evalúa el modo en que el autor usa los recursos literarios (hipérbole, paradoja, analogía, alusión), el lenguaje, la estructura de los géneros o el estilo discursivo (sarcasmo, ironía, sátira, humor, sutileza) complican la trama o argumento para evocar las emociones del lector.

Capítulo 4. Programación de Español

11.LL.TE.6 y 12.LL.TE.6 Analiza, sintetiza y evalúa puntos de vista o experiencias culturales, ideas explícitas e implícitas que se reflejan en diversas obras de distintos movimientos literarios.

11.LL.ICI.9 y 12.LL.ICI.9 Analiza y juzga la intertextualidad entre dos o más obras literarias a base de criterios dados (obras del mismo autor, del mismo periodo, de culturas distintas, con temas universales similares).

11.LL.ICI.10 y 12.LL.ICI.10 Evalúa y argumenta las influencias filosóficas, políticas, sociales, religiosas y éticas en textos literarios de diversos periodos y apoya, con evidencia del texto, la forma que el contenido representa, la postura del autor o de un personaje, y cómo el contenido impacta al lector y su forma de percibir el mundo.

11.LL.ALC.11 y 12.LL.ALC.11 Al finalizar la Escuela Superior, el estudiante lee y comprende, independiente y proficientemente, una amplia variedad de textos literarios, incluidas novelas, cuentos, ensayos, dramas y poesías de complejidades apropiadas para la preparación postsecundaria y profesional. Al seleccionar los textos, los maestros considerarán cuán apropiado es el tema, así como también la complejidad del mismo (cualitativa y cuantitativa) y los intereses de los lectores.

4.2.4. Estándares para la lectura de textos informativos

10.LI.ICD.1 Utiliza adecuadamente estrategias como comparar, contrastar, analizar, para derivar el significado de diversos textos y medios informativos al citar información sólida para apoyar los resúmenes, inferencias e interpretaciones y conclusiones.

10.LI.ICD.2 Determina el tema y analiza su desarrollo en el transcurso del texto informativo, cómo emerge, se forma y se refina a través de detalles específicos; provee un resumen objetivo del texto.

10.LI.ICD.3 Utiliza el conocimiento de las estructuras (causa y efecto, comparación y contraste, concepto y definición) y características del género informativo para analizar cómo el autor desarrolla el análisis de los eventos, el orden en que se presentan los puntos, cómo se introducen y desarrollan, y las conexiones que se establecen entre estos.

10.LI.TE.4 Escoge una variedad de estrategias para determinar el significado de las palabras con significados figurativos, connotativos y técnicos, y cómo se utilizan en diferentes contextos (literario, histórico, cultural, político, social); analiza el impacto acumulativo de una selección específica de palabras, en el significado y el tono de un texto informativo.

10.LI.TE.5 Analiza y explica en detalle cómo el autor desarrolla y refina sus ideas y puntos de vista en oraciones, párrafos y segmentos de un texto informativo.

10.LI.ICI.10 Evalúa la influencia filosófica, política, religiosa, étnica, ética en diversos tipos de textos informativos.

10.LI.ALC.11 Al finalizar el décimo grado, el estudiante lee y comprende una amplia variedad de textos informativos de complejidades apropiadas para la edad con apoyo mínimo del maestro. Al seleccionar los textos, los maestros considerarán cuán apropiado es el tema, así como también la complejidad del mismo.

11.LI.ICD.1 y 12.LI.ICD.1 Utiliza adecuada y flexiblemente estrategias para derivar significado de diversos textos y medios al citar información sólida y extensa para apoyar los resúmenes e interpretaciones de un texto y determinar en qué partes del texto hay incertidumbre.

11.LI.ICD.2 y 12.LI.ICD.2 Determina dos o más ideas centrales o temas de un texto y analiza su desarrollo en el transcurso del texto, y cómo estas interactúan y añaden a la complejidad; provee un resumen objetivo del texto.

11.LI.ICD.3 y 12.LI.ICD.3 Analiza un conjunto de ideas o una secuencia de eventos complejos y explica cómo se desarrollan e interactúan los individuos, las ideas o los eventos específicos a través del texto.

11.LI.TE.4 y 12.LI.TE.4 Utiliza una variedad de estrategias para determinar el significado de las palabras o si poseen significados figurativos, connotativos y técnicos, según se usen en diferentes contextos (literario, histórico, cultural, político, social); analiza cómo el autor usa y refina el significado de términos clave a través del texto.

Capítulo 4. Programación de Español

11.LI.TE.5 y 12.LI.TE.5 Analiza y evalúa la efectividad de la estructura que utiliza el autor en la exposición de su argumento, cómo aclara los puntos y los hace más cautivadores y convincentes.

11.LI.TE.6 y 12.LI.TE.6 Evalúa el punto de vista o la perspectiva de dos o más textos de temas relacionados y justifica el más convincente; analiza cómo el autor utiliza la persuasión o propaganda para transmitir información y promover su punto de vista.

11.LI.ICI.7 y 12.LI.ICI.7 Analiza, integra y evalúa múltiples fuentes de información presentadas en diferentes medios y formatos (visuales, cuantitativos), así como en palabras, para atender una pregunta o resolver un problema.

11.LI.ICI.8 y 12.LI.ICI.8 Describe cómo un autor atiende un tema y evalúa la efectividad y credibilidad de los argumentos presentados en el texto (identifica los subtextos y las conjeturas no dichas, el razonamiento erróneo o la información inexacta).

11.LI.ICI.9 y 12.LI.ICI.9 Sintetiza información compleja a través de múltiples fuentes para desarrollar ideas; resuelve información en conflicto o profundiza una interpretación que va más allá de la información explícita del texto (expresa un punto de vista personal, nuevas interpretaciones de los conceptos y mensajes del autor).

11.LI.ICI.10 y 12.LI.ICI.10 Juzga, evalúa y explica la influencia filosófica, política, religiosa, étnica y socioeconómica en textos de importancia de diversos periodos históricos y literarios.

11.LI.ALC.11 y 12.LI.ALC.11 Al finalizar la Escuela Superior, el estudiante lee y comprende, independiente y proficientemente una amplia variedad de textos informativos de complejidades apropiadas para la preparación postsecundaria y profesional. Al seleccionar los textos, los maestros considerarán cuán apropiado es el tema, así como también la complejidad del mismo (cualitativa y cuantitativa) y los intereses de los lectores.

4.2.5. *Estándar para el dominio de la lengua*

El estándar para el dominio de la lengua tiene tres dominios: normativas del español; conocimiento de la lengua; y adquisición y uso de vocabulario.

10.L.NE.1 Demuestra dominio de la gramática del español apropiada para el grado y su uso al hablar o escribir.

1a Utiliza estructuras paralelas.

1b Conoce y demuestra dominio de la función de cada elemento de la estructura de la oración simple:

*frase y oración (unimembre y bimembre).

*impersonal.

*grupo nominal, grupo adjetival, grupo verbal, complemento directo, indirecto y régimen, el atributo (distinciones semánticas entre ser y estar).

1c Distingue entre una oración simple y una oración compuesta.

*Distingue las proposiciones en la oración compuesta.

*Identifica los verbos en forma personal en cada proposición.

*Reconoce las oraciones compuestas y yuxtapuestas.

1d Distingue adecuadamente el infinitivo, participio y gerundio en oraciones y párrafos.

10.L.NE.2 Demuestra dominio de la ortografía del español, como signos de puntuación.

2a Utiliza el punto, la coma, el punto y coma y las comillas.

2b Usa adecuadamente la representación gráfica del acento.

2c Analiza oraciones y párrafos con plurales de ortografía dudosa (z,c,s y cc).

2d Distingue las correspondencias entre fonemas y grafemas: b/v, ll/y.

Capítulo 4. Programación de Español

2e Usa correctamente abreviaturas comunes.

2f Identifica y reconoce los grafemas que componen una palabra nueva o adecuada para el nivel del grado cuando la pronuncia o escribe.

10.L.CL.3 Utiliza conocimiento de la nueva gramática y ortografía al escuchar, hablar, leer y escribir.

3a Identifica y distingue el verbo, su flexión, tiempos simples, tiempos compuestos y el modo.

3b Utiliza correctamente las preposiciones, conjunciones y las interjecciones al hablar y escribir.

10.L.V.4 Determina o aclara el significado de palabras y frases desconocidas con múltiples significados a base del contenido y lecturas del décimo grado.

4a Utiliza el contexto (significado de una oración dentro de un párrafo) para entender el significado general.

4b Identifica y utiliza correctamente cambios en los patrones del habla para indicar diferentes significados (analizar, análisis, analítico).

4c Consulta material de referencia general y especializado (para encontrar la pronunciación o grafía y determinar o aclarar el significado preciso con diccionarios y glosarios), tanto digital como impreso.

4d Revisa y corrobora el significado obtenido por las claves del contexto.

10.L.V.5 Demuestra comprensión del lenguaje figurado, las relaciones entre palabras y las sutilezas del significado.

5a Interpreta el lenguaje figurado (eufemismo, oxímoron) en contexto y analiza su rol dentro del texto.

5b Analiza las sutilezas del significado en palabras con denotaciones similares.

Capítulo 4. Programación de Español

10.L.V.6 Adquiere y utiliza con exactitud palabras y frases académicas y de dominio específico apropiadas para el nivel del grado; recopila conocimiento sobre el vocabulario al considerar una palabra o frase importante para la comprensión o expresión.

11.L.NE.1 y 12.L.NE.1 Demuestra dominio de las normas gramaticales del español apropiadas para el grado al hablar y escribir.

1a Conoce y demuestra dominio de la función de cada elemento de la estructura en la oración compuesta:

*yuxtapuesta y coordinada.

*subordinada: identifica y diferencia la proposición subordinada y nexos, y distingue los tipos de oraciones subordinadas (sustantivas, adjetivas y adverbiales).

1b Conoce el dequeísmo y el queísmo, y conscientemente evita su uso.

1c Utiliza adecuadamente el infinitivo, participio y gerundio en oraciones y párrafos.

1d Reconoce la perífrasis verbal.

11.L.NE.2 y 12.L.NE.2 Demuestra dominio de la ortografía del español.

2a Utiliza la coma como signo delimitador en las subordinadas.

2b Usa adecuadamente la representación gráfica del acento en su función regular y en su función diacrítica.

2c Distingue la ortografía de las expresiones numéricas: números arábigos y romanos.

11.L.CL.3 y 12.L.CL.3 Utiliza conocimiento de la gramática y ortografía del español al escuchar, hablar, leer y escribir.

3a Utiliza verbos en el modo indicativo, subjuntivo e imperativo.

3b Hace uso correcto de las voces en la oración (voz pasiva y activa) para alcanzar un efecto particular (enfaticar el actor sobre la acción o viceversa).

Capítulo 4. Programación de Español

11.L.V.4 y 12.L.V.4 Define o aclara el significado de palabras y frases desconocidas con múltiples significados a base del contenido y lecturas del grado, y de diversas estrategias.

4a Utiliza el contexto (significado general de una oración dentro de un párrafo; la posición de una palabra dentro de la oración) como clave para entender el significado de una palabra o frase.

4b Identifica y utiliza correctamente cambios en los patrones del habla para indicar diferentes significados (analizar, análisis, analítico, abogar, abogacía, abogado).

4c Consulta material de referencia general y especializado (diccionarios, glosarios), tanto digital como impreso, para encontrar la pronunciación y determinar o aclarar su significado preciso o conocer su etimología.

4d Revisa el significado determinado por el contexto con el diccionario.

4e Consulta el diccionario para corroborar la ortografía de las palabras.

11.L.V.5 y 12.L.V.5 Demuestra comprensión del lenguaje figurado, de las relaciones entre las palabras y de los matices en el significado de las palabras.

5a Interpreta el lenguaje figurado (hipérbole, paradoja...) en contexto y analiza su función en el texto.

5b Analiza los matices entre los significados de las palabras con denotaciones similares.

11.L.V.6 y 12.L.V.6 Adquiere y utiliza con precisión palabras y frases de uso académico general o específico de una disciplina con competencia suficiente para escuchar, hablar, leer y escribir a nivel postsecundario y profesional. Demuestra independencia y autonomía en la capacidad de ampliar su conocimiento del vocabulario y reconoce la importancia que tiene, para la comprensión o expresión, una palabra o una frase.

4.2.6. *Estándar de escritura y producción de textos*

El estándar de escritura y producción de textos presenta tres dominios: tipos de textos y sus propósitos; producción y distribución de trabajos escritos; y uso de la investigación para adquirir y desarrollar conocimientos.

10.E.TP.1, 11.E.TP.1 y 12.E.TP.1 Escribe argumentos que apoyen las opiniones con un análisis sustancial de los temas, en los que utiliza el razonamiento y la evidencia relevante y suficiente.

1a Utiliza estrategias de investigación avanzadas y el análisis para entender mejor los géneros y las técnicas asociadas con la argumentación y la crítica (discutir y refutar razonamientos; analizar textos guía; comentarios políticos; críticas literarias; mensajes mediáticos; editoriales y textos de importancia histórica y científica).

1b Presenta opiniones precisas y sabe distinguirlas de las argumentaciones alternas u opuestas y las defiende.

1c Desarrolla coherencia entre enunciados, mediante el uso de conectores lógicos y sintaxis variada para vincular la tesis a las declaraciones principales, según sea apropiado para el posible lector (la audiencia).

1d Organiza, analiza e integra selectivamente información variada y compleja (hechos, principios, ejemplos, citas, datos); determina su significado en las posibles líneas de razonamiento, ya sea para apoyar o refutar la tesis.

1e Utiliza lenguaje emotivo, preciso o técnico, herramientas de transición (conectores lógicos) y técnicas retóricas para crear efecto, a la vez que mantiene una postura crítica y consciente con el estilo del discurso y la voz.

1f Establece y mantiene un estilo formal y un tono objetivo (uso de la tercera persona); sigue las normas de la gramática y ortografía del español.

1g Elabora una conclusión que exprese las implicaciones de la tesis; establece su significado y presenta un llamado contundente a la acción.

Capítulo 4. Programación de Español

10.E.TP.2, 11.E.TP.2 y 12.E.TP.2 Escribe textos informativos o explicativos para examinar y transmitir ideas, conceptos e información compleja de manera clara y con exactitud, a través de la selección, organización y análisis del contenido.

2a Analiza información para establecer una idea principal sobre un tema o asunto.

2b Introduce un tema, organiza ideas, conceptos e información compleja para hacer conexiones y distinciones importantes; incluye el formato, gráficas y elementos multimedia para ayudar en la comprensión.

2c Desarrolla el tema con datos relevantes, detalles, ejemplos, citas y elementos del texto apropiados para el nivel de conocimiento sobre el tema de la audiencia.

2d Utiliza conectores lógicos para vincular los segmentos principales del texto, crear cohesión y aclarar la relación entre ideas y conceptos complejos.

2e Utiliza lenguaje preciso y descriptivo y vocabulario de dominio específico para manejar la complejidad de un tema.

2f Mantiene un estilo formal consistente y un tono objetivo, a la vez se atiende a las normas de la gramática y ortografía del español.

2g Llega a una conclusión y articula las implicaciones o la significación del tema mediante la síntesis de información que va más allá de una sola fuente y que apoye las ideas presentadas.

10.E.TP.3, 11.E.TP.3 y 12.E.TP.3 Escribe narrativas (cuentos, ensayos, composiciones, noticias) para desarrollar experiencias o eventos reales e imaginarios, detalles seleccionados cuidadosamente y secuencias de eventos bien estructuradas.

3a Emplea estrategias (bitácora de escritura, textos guía, conferencia con los pares, investigación) para desarrollar imágenes, personajes, trama, mensaje central y estilo del discurso.

3b Mantiene un punto de vista, estilo del discurso y estructura del texto apropiados para el propósito y género.

Capítulo 4. Programación de Español

3c Selecciona lenguaje sensorial preciso y matizado, y cuenta detalles para enfatizar el tono, el humor o las imágenes; elabora las ideas; anticipa el punto culminante; evoca una reacción emocional (sorpresa, suspenso, empatía); utiliza conectores lógicos para controlar el paso y añadir interés o sorpresa (retrospectiva, presagios).

3d Utiliza técnicas narrativas y figuras literarias; refina la coherencia.

3e Escribe una conclusión que surja de las ideas y proporciona al lector motivo para reflexionar.

10.E.PE.4, 11.E.PE.4 y 12.E.PE.4 Produce escritura clara y coherente en la que el desarrollo, la organización y el estilo sean apropiados para la tarea, propósito y audiencia.

10.E.PE.5, 11.E.PE.5 y 12.E.PE.5 Revisa y edita textos completos a la luz de la nueva gramática y ortografía del español.

5a Aplica estrategias de revisión a textos completos para:

*Aclarar la intención y el significado.

*Fortalecer el impacto previsto del estilo y el tono en el lector.

*Reflejar una voz y un estilo de estructura personal.

5b Aplica estrategias de edición a la luz de la nueva gramática y ortografía del español.

10.E.PE.6, 11.E.PE.6 y 12.E.PE.6 Utiliza las tecnologías de la información y la comunicación para escribir borradores, producir, publicar y actualizar trabajos escritos; aprovecha la capacidad de la tecnología de vincular una información con otra y de representarla flexible y dinámicamente.

10.E.PE.7, 11.E.PE.7 y 12.E.PE.7 Establece metas y lleva un récord personal de la lectura y escritura para medir el progreso hacia las metas por medio de distintas estrategias (portafolios, reflexiones personales, diario, conferencias).

Capítulo 4. Programación de Español

10.E.I.8, 11.E.I.8 y 12.E.I.8 Lleva a cabo proyectos cortos de investigación para responder a una pregunta tema o resolver un problema; amplía o reduce la investigación que permita múltiples fuentes al respecto; demuestra comprensión del tema que se investiga.

10.E.I.9, 11.E.I.9 y 12.E.I.9 Recopila información relevante de múltiples fuentes, impresas y digitales al utilizar técnicas de búsqueda avanzadas efectivamente.

9a Evalúa cuán útil es una fuente para responder a las preguntas de la investigación.

9b Integra información selectivamente al texto para mantener el flujo de las ideas.

9c Evita el plagio al seguir el formato para las citas.

10.E.I.10, 11.E.I.10 y 12.E.I.10 Obtiene evidencia de textos literarios e informativos para apoyar el análisis, la reflexión y la investigación.

10a Aplica los estándares de lectura de textos literarios del décimo grado ("Analiza cómo el autor utiliza una fuente y la transforma en un nuevo texto.").

10b Aplica los estándares de lectura de textos informativos del décimo grado ("Analiza documentos importantes, temas históricos y literarios, y cómo se atienden los temas y conceptos.").

10.E.AE.11, 11.E.AE.11 y 12.E.AE.11 Escribe rutinariamente (tiempo para realizar investigaciones, reflexión y revisión) y también periodos de tiempo cortos (de una vez, en uno o dos días) para realizar una variedad de tareas o propósitos.

11a Para cumplir con la preparación postsecundaria y profesional, se recomienda atender los siguientes tipos de textos para décimo grado:

*Redacción de las siguientes cartas: presentación, recomendación, solicitud de empleo, aceptación y renuncia según algún formato.

*Elaboración de un resumé o curriculum vitae.

*Redacción de ensayo, comentario de texto, reseña e investigación monográfica con propuesta y bibliografía.

Capítulo 4. Programación de Español

*Producción de bibliografía de acuerdo con un manual de publicaciones como por ejemplo: MLA, APA, *Manual para escritores* de Turabian, entre otros.

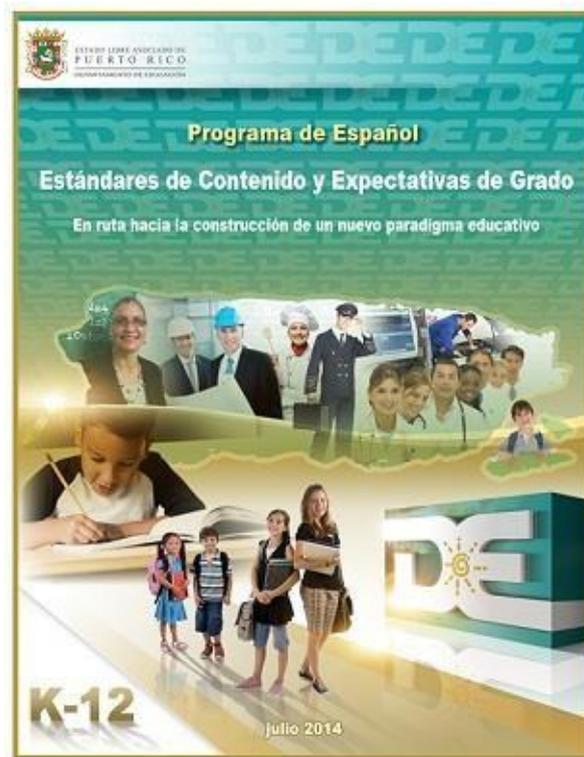


Figura 4-1 Programa de Español, DE Puerto Rico

Capítulo 5.
ORIGEN DEL TEATRO OBRERO
PUERTORRIQUEÑO

CAPÍTULO 5. ORIGEN DEL TEATRO OBRERO PUERTORRIQUEÑO

5.1. Introducción y antecedentes históricos

Antecedentes históricos y sociales del teatro obrero puertorriqueño

La realidad social del Puerto Rico actual es sumamente compleja. Es un país; es una nación con identidad propia, pero a la vez es un territorio incorporado a los Estados Unidos de Norteamérica. Goza de un estilo de vida económico similar al norteamericano, pero el gobierno ha perdido el control de la criminalidad rampante y de la economía subterránea del trasiego de drogas ilegales, entre otras actividades del mercado negro. Los niveles de analfabetismo son casi nulos; en cambio la mayoría de la población no domina las destrezas de comprensión lectora y la escritura. Nadie se muere de hambre; pero la mortandad causada por enfermedades relacionadas a la obesidad, entiéndase la diabetes y las enfermedades coronarias, son las más elevadas de todo Estados Unidos. Los millones de dólares que se invierten en los sistemas de salud y educación son de los más elevados del mundo, pero menos de la mitad de los recursos llegan a las escuelas y a los hospitales, porque el sistema burocrático y la corrupción agotan los presupuestos en contratos jugosos para los benefactores de las campañas políticas de los que gozan del poder. (Quintero, Rivera 1986: 108-166; Sánchez, Tarniella 1984: 155- 293; Scarano, Francisco 2008: 927-1013).

Y, ¿quiénes son los perjudicados del sistema? ¿A quiénes generalmente persigue la policía? ¿Quiénes reciben los peores servicios de salud y educación? ¿Quiénes viven en los barrios de mayor actividad delictiva? ¿Quiénes son los que menos escolaridad alcanzan y por lo tanto, los que tienen menos acceso a la movilidad social? La respuesta ha sido la misma desde el siglo XIX; no ha cambiado. Son los negros. Los políticos y la clase económica poderosa no han sido los únicos responsables; también lo ha sido la Academia. ¿Por qué la mayoría de los puertorriqueños, con alta o baja escolaridad, desconoce la existencia de los primeros hombres que escribieron el teatro obrero popular y que eran negros? ¿Por qué ni sus nombres ni sus obras aparecen en los textos que leen los niños y adolescentes del país? ¿Por qué sólo una mínima parte de los especialistas en Literatura Puertorriqueña o en Teatro, son los que los conocen?

La dramaturgia puertorriqueña se ha dedicado a probar la desigualdad social que se ha mencionado y la criminalización del negro puertorriqueño. El dramaturgo puertorriqueño

Capítulo 5. Teatro obrero

Alejandro Tapia, perteneciente a la clase burguesa blanca de entonces, presentó el tema de la discriminación racial en *La Cuarterona*¹, tragedia escrita en 1867 y considerada por la crítica del canon académico, como su mejor pieza y la representativa por excelencia del teatro del siglo XIX. Ambientada en Cuba, Carlos es un joven puertorriqueño, hijo de españoles y educado en Europa. Su madre se vale de las más deshonestas artimañas para evitar que la pasión que siente su hijo, por la bella Julia, una joven cuarterona, doncella al servicio de la Condesa, se llegue a consumir.

Francisco Arriví² escribió el drama vanguardista *Vejigantes*³, estrenado en el Teatro Tapia de San Juan, el 29 de mayo de 1958, durante el Festival de Teatro del Instituto de Cultura Puertorriqueña. La pieza es la más elaborada de las obras del tema racial del teatro puertorriqueño. Durante la celebración del baile de bomba en la playa de Loiza, un joven español se disfraza de Vejigante para seducir a la negra Toña. En medio de música de tambores y bailes, Toña y Benedicto hacen el amor bajo la luz de la luna. Pasan los años y Toña es una anciana, que vive con su hija y con su nieta Clarita, la protagonista. Las tres mujeres viven juntas, aunque a Toña la mantienen encerrada en una habitación, para que nadie supiera que en el vecindario vivía una negra. Clarita conoce a Bill, un estadounidense blanco sureño, hasta que el encanto se desvanece al éste descubrir a la abuela negra de la bella Clarita. Al final las tres mujeres se liberan cantando y bailando la bomba.

Estas dos, las obras de teatro de mayor relevancia de toda la dramaturgia puertorriqueña, han sido escritas por blancos. La conspiración bien o mal orquestada entre

¹Cuarterón o cuarterona es un regionalismo puertorriqueño derivado del francés; sustantivo que significa persona que racialmente tiene una cuarta parte de negritud.

²Sus piezas dramáticas resaltan la realidad puertorriqueña de mediados del siglo XX, con técnicas vanguardistas. La crítica lo considera como el dramaturgo nacional más significativo de su tiempo.

³El vejigante es un personaje del folclor religioso y africano en el Caribe. En el drama- mito del bien y el mal, un paisano se disfraza con una máscara confeccionada con vejiga disecada o con un coco seco. De la máscara salen punzas afiladas de madera para asustar a los demonios. Los colores de la máscara son fuertes rojo, anaranjado, amarillo, blanco y negro. El vestido es uno ancho con colores vivos combinados con los de la máscara. El vejigante baila al ritmo del tambor y entona su lírica de vocablos castellanos y africanos, al ritmo de la bomba.

la burguesía blanca de la Isla, la Iglesia Católica y la Academia, ha producido el desconocimiento de una literatura creada por negros puertorriqueños. Los críticos académicos de teatro, durante las primeras décadas del siglo XX, dijeron casi nada sobre los orígenes de la literatura escrita por negros en el Puerto Rico del siglo XIX. Han sido las piezas, unas encontradas, y otras redescubiertas, por el Profesor y dramaturgo Roberto Ramos Perea ⁴, apenas publicadas en el 2009, las únicas que han revivido el grito desesperado del negro oprimido del siglo XIX; el grito de los tres primeros dramaturgos negros puertorriqueños, a quienes se les ha negado su trayectoria en la historia literaria de la manera más injusta, tanto como lo fue la misma esclavitud.

Se ha escrito mucho del sujeto negro puertorriqueño, biografías, poemas, cuentos, novelas, ensayos y teatro, todos desde la óptica del blanco. Tanto las piezas literarias, como las críticas, referentes al sujeto negro, han sido escritas con el puño del escritor puertorriqueño blanco y católico del siglo XIX y del siglo XX, quien lo ha construido al parecer del prejuicio y el terror arraigado desde los tiempos de la esclavitud, y a su necesidad de imponer sus códigos de conducta social. Es necesario aclarar entonces el concepto *escritor puertorriqueño negro* dentro del contexto del siglo XIX: un intelectual o estudioso, nacido en la Isla, quien escribió sobre su realidad en su sociedad, entre el periodo que comprende la segunda mitad del siglo XIX hasta la invasión de Estados

⁴Roberto Ramos Perea (1959) es dramaturgo, actor, director de escena, periodista, historiador y crítico teatral y cinematográfico mayagüezano, fundador y Director General del Archivo Nacional de Teatro y Cine del Ateneo Puertorriqueño y es el Rector del Conservatorio de Arte Dramático del Ateneo. Ha estrenado más de cien obras teatrales originales en Puerto Rico y en diferentes países de Latinoamérica, Estados Unidos, Europa y Japón, que le han hecho merecedor de premios en su tierra natal, Cuba, en el Teatro Duo Theatre de Nueva York, el Premio Nacional de Teatro del PEN CLUB, el Premio Tirso de Molina (1992) que otorga el Instituto de Cooperación Iberoamericana de Madrid, con su pieza *Morir de Noche*. El premio Tirso de Molina es el más alto que se ofrece a un dramaturgo de habla hispana en el mundo. Su obra *Besos de Fuego* recibió Accésit en el Certamen de Teatro de Los Hermanos Machado en Sevilla, España en el año 2002. Ha dirigido y escrito las películas *Callando amores* (1996), *Revolución en el Infierno* (2004), *Después de la Muerte* (2005), *Iraq en mí* (2008) y *Tapia, el primer puertorriqueño* (2009), además de varios documentales y unitarios de televisión. Actualmente trabaja en el Diccionario de la Literatura Dramática Puertorriqueña del Siglo XIX y en el Diccionario del Cine Puertorriqueño, y ya se encuentra para publicación su Historia General del Teatro en Puerto Rico.

Unidos a Puerto Rico, en 1898. Un individuo cuyo color de piel era negro, mulato o pardo; esclavo, liberto o descendiente de esclavos, quien se ganaba el pan con el producto de su quehacer literario al combinarlo con otras tareas y oficios, y cuyos trabajos aparecían en libros, en la prensa escrita o en los escenarios dramáticos. Que su objetivo claro y contundente era confrontar al universo dominado por el blanco católico de cultura hispana, de ideal político incondicional español o de creencia autonomista.

El trasfondo histórico que enmarcó a los primeros dramaturgos negros puertorriqueños, *Eleuterio Derkes Martínó*, *Manuel Alonso Pizarro* y *José Ramos y Brans*, y a todos los negros que brillaron en otras artes y gestiones culturales, abrió dos caminos opuestos ideológicos entre los mismos negros, todo como consecuencia de la nueva hegemonía política estadounidense: unos apoyaban los fines libertadores y salvadores de los norteamericanos que habían vencido a los blancos españoles, quienes los habían esclavizado; y los otros, se involucraron con el movimiento obrero y sindical de finales del siglo XIX y de principios del siglo XX. De todos modos, ambos caminos iban dirigidos a satisfacer las necesidades de un público popular, compuesto por la clase obrera que vivía lejos de San Juan, donde sí se presentaba un teatro de elite.

Es importante no perder de perspectiva que Eleuterio Derkes, Manuel Alonso y José Ramos y Brans, al igual que todos los artistas, profesionales e intelectuales de la Isla, se nutrieron de las ideas sociales, políticas y artísticas vigentes en España e Hispanoamérica, ya que Puerto Rico fue colonia española hasta el 1898, y todo el acontecer en la metrópolis afectaba directamente a los puertorriqueños. Todas las decisiones políticas y económicas de Puerto Rico se dictaban en las Cortes de Cádiz o en la Corona, dependiendo del estado de gobierno vigente en España. Puerto Rico era España en América, y así lo entendía la mayoría de la población de la Isla. Esa mayoría, o pertenecía al Partido Conservador, que aspiraba a que la colonia permaneciera tal cual con España; o al Partido Liberal, que luchaba en las Cortes de Cádiz por una Autonomía bajo España. El ideal separatista revolucionario, que anhelaba la independencia, era minoritario debido a la fuerte represión de la Guardia Española, pero iba ganando fuerza, a medida que se acercaba el final del siglo XIX. Este ideal, en sus inicios, se nutría de seguidores patriotas criollos, pero iba creciendo la aceptación del mismo, en las mentes y corazones de los más oprimidos

de la sociedad. Los oprimidos estaban en contra del sistema que les esclavizaba; por eso no es de extrañar el vínculo revolucionario nacionalista abolicionista puertorriqueño, con las ideas más libertarias de Europa, Hispanoamérica y Estados Unidos. Las armas de guerra o el machete, símbolo del independentismo en Puerto Rico, no fueron las únicas herramientas revolucionarias. Los dramaturgos, escritores, educadores, artistas y los obreros artesanos, encontraron otras armas poderosas y menos vulnerables a la represión del estado: el teatro y la literatura en general, tal como sucedió en Europa, Hispanoamérica y Estados Unidos.

Según Bertolt Brecht (1940), en su libro *El compromiso en literatura y arte*, el Realismo no equivale tampoco a exclusión de fantasía e inventiva. El *Don Quijote* de Cervantes es una obra realista... y, sin embargo, nunca caballeros han luchado contra molinos de viento. La lucha tan necesaria contra el formalismo, es decir, contra la deformación de la realidad en nombre de “la forma” y contra la verificación de los impulsos pretendidos en obras de arte en nombre de una realidad social, decae a menudo entre los incautos en una lucha contra formación a secas, sin la cual el arte no es arte. En arte, saber y fantasía no son contradicciones incompatibles.

El teatro obrero, desde sus inicios europeos durante el siglo XIX, y durante su expansión al resto del mundo, y hasta hoy, ha tenido como norte retratar, concienciar y promover los conflictos de diferencias de clases sociales, y los resultados de estos, que no son otra cosa que la desigualdad social, los abusos de los poderosos contra los oprimidos, la miseria, la desesperanza y la indignación popular. Ante esta realidad, el teatro obrero ha sido, es y será, el género literario preciso y más efectivo para despertar el espíritu de lucha y organización de los trabajadores, en pro del sueño de igualdad de derechos y de la creación de un nuevo mundo justo para todos los seres humanos.

La misma naturaleza y función del teatro obrero obliga indudablemente a analizarlo desde un marco social, a diferencia de los postulados formalistas iniciados en el siglo XIX por la estética vanguardista, que pretendía desligar toda la circunstancia histórica, política, económica y ambiental de una obra de arte o literatura, para centrarse exclusivamente en el lenguaje y en la estructura de la pieza. El teatro obrero, por tanto, emplea el lenguaje

Capítulo 5. Teatro obrero

y su forma, al servicio concreto de su historia y de su realidad. Parte del pensamiento marxista, expuesto en el libro *Historia crítica de la teoría de la plusvalía*, que promueve “examinar la conexión entre la producción intelectual y la producción material”. El teatro obrero enfoca la producción material bajo una forma histórica específica, porque ambas se corresponden y se correlacionan. Según Blanco, Rodríguez y Zavala⁵, el teatro obrero está ligado directamente a la teoría de las clases y sus luchas. Los diferentes modos de producción se basan en las relaciones sociales donde se distinguen desde los principios históricos de la humanidad, los propietarios y los no propietarios de los medios de producción. Así se observan las relaciones amo- esclavo, señor- siervo, capitalista- proletario, dando como resultado el antagonismo entre las clases. Estos antagonismos sólo se han resuelto a través de la revolución y mediante la organización y unión obrera.

El teatro obrero es por lo tanto, el reflejo de una sociedad condicionada por el desarrollo de los procesos materiales. La producción intelectual de una pieza de teatro obrero, como todo arte, corresponde a su realidad histórica. Este reflejo artístico es un fenómeno social, ya que su objetivo es uno que responde a la perspectiva de la clase trabajadora. La dramaturgia obrera no está cerrada únicamente a su momento histórico. El reflejo de la misma se extiende a todas las épocas, ya que contiene un mensaje para el lector o espectador, que se enfrenta a ese mensaje, desde su propia realidad y desde su propia perspectiva de clase. Los valores del teatro obrero son eternos porque retratan las luchas que ha tenido el ser humano desde el principio de los tiempos. Estos valores conducen al análisis de las piezas de manera social, o lo que se ha llamado sociología de la literatura, bien desarrollada por Lukács, Goldman, Della Volpe, Macherey, Ambrogio, Sánchez Vázquez, Jameson, Yuri Lotman, Bajtin, Voloshinov, Sartre, Dostoyevski y Medvedev.

Los orígenes del teatro obrero puertorriqueño se remontan a finales del siglo XIX, y durante las primeras décadas del siglo XX, debido a las migraciones de españoles a la Isla, y de criollos vecinos de otras partes de América, que a su vez, fueron influenciados por las migraciones de libertarios europeos durante esos años. Cabe señalar a la

⁵Blanco, C. Rodríguez, J. E. Zavala, I. (2000) *Historia social de la literatura española*, Vol. 1; Ediciones Akal, S.A.; Madrid.

generación de criollos puertorriqueños, hijos de españoles, que realizaron sus estudios universitarios en España, inclusive algunos hasta colaboraron en la prensa española, como lo hizo Eugenio María de Hostos, filósofo, abogado, educador, novelista, ensayista y orador, miembro del Ateneo de Madrid para entonces, y cuyo busto se encuentra en el vestíbulo principal del mismo Ateneo de Madrid. Estos jóvenes profesionales regresaron a la Isla e implantaron las nuevas ideas liberales, en la prensa, la poesía, la narrativa y el teatro puertorriqueño. Otros jóvenes criollos puertorriqueños fueron desterrados a España por causa de sus ideales revolucionarios independentistas. Ellos también regresaban a la Isla para promover sus ideas libertarias a través de la literatura y la acción política.

No es casualidad que las características, técnicas teatrales y objetivos sociales de las primeras manifestaciones del teatro obrero puertorriqueño, sean en ocasiones tan similares al teatro liberal y el libertario que se desarrolló en España durante esos años. No obstante, y por la misma naturaleza histórica, el teatro obrero puertorriqueño no tardó en expresar su propia personalidad a causa de las realidades coloniales hispanas caribeñas de finales del siglo XIX, y luego, por las relaciones políticas y económicas con los Estados Unidos, a partir del 1898, luego de finalizar la Guerra Hispanoamericana. Una característica importante del origen del teatro obrero puertorriqueño es que sus primeros autores pertenecían a la clase social más oprimida: el negro liberto, hijo de esclavos, a pesar de haber sido educado por amos blancos criollos o españoles. Esta característica hace del origen del teatro obrero puertorriqueño, uno popular, porque además de estar escrito por obreros artesanos oprimidos, estaba dirigido para el público pobre trabajador. Esta peculiaridad tan valiosa y auténtica, desde el punto de vista de cualquier análisis literario, ha sido a la vez la razón principal para que el canon académico puertorriqueño, encabezado por la elite burguesa blanca de la Isla, desde finales del siglo XIX, haya clasificado a estas obras como “literatura de poco monte”, que no merece mayor atención y estudio. Según Lily Litvak, doctora norteamericana, graduada de Literatura Comparada en la Universidad de California en Berkeley, y actual catedrática de Literatura española en la Universidad de Texas⁶, la base popular del teatro obrero es su fundamento más sólido, y uno de los intereses principales de este tema es el descubrimiento del teatro por el

⁶Litvak, L. (1990) España 1900 Modernismo, Anarquismo y Fin de Siglo; Editorial Anthropos; Barcelona.

pueblo; hecho por el pueblo, para el mismo pueblo. El argentino Héctor Schujman, en el prólogo del libro *Teatro Didáctico Popular*⁷, define al teatro popular como uno didáctico que hace más viable su difusión masiva al abarcar planos de la cultura no reservados a especialistas a través de medios recreativos populares artísticos.

Las investigaciones del dramaturgo puertorriqueño Roberto Ramos Perea, desde principios del presente siglo, y las puestas en escena de las piezas que son objeto de esta tesis, dirigidas por él mismo como parte de los trabajos con sus alumnos del Conservatorio de Arte Dramático del Ateneo Puertorriqueño, han abierto las puertas y el interés de la nueva generación de dramaturgos, profesores y estudiosos de la literatura puertorriqueña, hacia el teatro obrero puertorriqueño y su trayectoria. No obstante, la mayoría de la población de la Isla, desconoce a los autores y las piezas que forman parte de los orígenes del teatro obrero puertorriqueño, debido a la ausencia de todo ese material en los textos escolares y universitarios que se utilizan en la Isla, para la enseñanza general de lengua y literatura.

Puerto Rico fue colonia de España desde el 1493, hasta el 1898. Los eventos sociales e históricos peninsulares, afectaban directamente a la colonia. El siglo XIX comenzó con una España dividida por causa de la invasión napoleónica durante los años 1808 al 1813. Los españoles afrancesados eran liberales que favorecían una monarquía parlamentaria, mientras por otro lado, otros liberales opuestos a la invasión napoleónica apostaban a la lucha contra los invasores. Otros patriotas nacionalistas defendían el absolutismo. En medio de las contiendas políticas, el siglo anterior ilustrado seguía influyendo en las mentes de los artistas como Jovellanos, que continuaba promoviendo a la educación como la alternativa del cambio social y la transformación del país hacia uno más justo.

⁷Schujman, H. (2001) *Teatro didáctico popular*; Nossa y Jara Editores; Madrid.

Capítulo 5. Teatro obrero

La guerra de independencia contra Napoleón dio lugar a las Cortes de Cádiz entre 1810 y 1812. El Antiguo Régimen Monárquico sufrió un importante golpe a favor del pueblo: soberanía popular, gobierno dividido en poderes, eliminación de la Inquisición y el camino hacia la desmortización eclesiástica. No obstante, el adelanto democrático duró poco. Fernando VII regresó al país y suprimió la obra de las Cortes en 1813, y llevó a España de nuevo al Antiguo Régimen. Los demócratas recurrieron a reunirse de manera secreta en sociedades, y gozaron del favor popular. Las guerras de Independencia dieron comienzo en toda Hispanoamérica, y España se convirtió en una nación empobrecida y endeudada.

Entre los años 1823 y 1833 nació la llama libertaria en las zonas campesinas montañosas catalana, aragonesa y vasca, dirigida por sacerdotes trabucaires, a favor de Carlos, el hermano del rey Fernando. El rey murió en 1833 y los burgueses avanzaron su paso en las Cortes, y en todos los ámbitos de la sociedad. Se originaron una serie de periódicos importantes y se abrió paso al romanticismo europeo. La burguesía fundó el Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid, inaugurado en 1835. Los intelectuales más importantes de España e Hispanoamérica se dieron cita en este recinto, y así se nutrieron de cultura, filosofía y las nuevas corrientes románticas- revolucionarias, ambos lados del Atlante. Las ideas neoclásicas y románticas revolucionarias llegaron a América, en gran medida y gracias a las actividades culturales de los ateneistas madrileños. La economía y la tecnología comenzaron a ver la luz, a pesar de la timidez y contradicción de los liberales burgueses en el poder. Nació el Partido Progresista, con ideales liberales más atrevidos, y al que pertenecieron Mariano José de Larra y José de Espronceda. Abogaban por las libertades de imprenta, tan importantes para desarrollar una revolución social, la conciencia de clases y el socialismo que llegó a España allende los Pirineos. En 1834 se suprimió la Inquisición definitivamente.

El ambiente político liberal favoreció el desarrollo del romanticismo en la literatura española. El movimiento artístico ya se había manifestado exitosamente en Alemania, Francia e Inglaterra. Los textos elogiaban la originalidad y la libertad creadora frente a la normativa del neoclasicismo. El romanticismo mezcló la estética y la política de manera explosiva.

Capítulo 5. Teatro obrero

El teatro romántico español se originó con el drama histórico *La viuda de Padilla*, del diputado granadino Francisco Martínez de la Rosa. La pieza es una exaltación liberal de los comuneros del siglo XVI. Martínez de la Rosa se trasladó a Francia y en París, estrena otro drama histórico titulado *Abén Humeya*. Siendo presidente del gobierno español, llevó a la escena *La conjuración de Venecia*, en 1834. Ese mismo año, Larra presentó en Madrid su drama *Macías*. Al año siguiente, el duque de Rivas estrenó *Don Álvaro y la fuerza del sino*, cuyo personaje principal es un descendiente de los incas. José Zorrilla su *Don Juan Tenorio* en 1844, el mismo año cuando el general Narváez comenzó a gobernar dictatorialmente creando la Guardia Civil. Cabe señalar que para estos años, específicamente el 1830, Víctor Hugo presentó su prólogo de *Hernani* para defender las libertades civiles y políticas. Este romanticismo estuvo ligado a la Revolución Francesa de julio de 1830, y de las primeras manifestaciones del movimiento obrero apoyado por los románticos socialistas Fourier y Caber, difundidos en Barcelona, Cadiz y Madrid, mediante la prensa obrerista socialista, y por la literatura de Larra y Espronceda.

Los artículos periodísticos de Larra atacaron a la hipocresía social, y para ello recurrió al costumbrismo para evitar la censura del gobierno del general Narváez. Larra se atrevió a criticar al español ocioso, a las corridas de toro que adormecían al pueblo, a la mala literatura, a la deficiencia de los servicios públicos, y a la destrucción del patrimonio artístico por parte de la dictadura. En su obra *La policía* (1835) critica a la policía como instrumento de represión.

José de Espronceda (1808-1848) se atrevió increpar al Estado por disponer de los bienes de la Iglesia para aumentar el caudal de los ricos. Denunció que la riqueza producía pobreza. Atacó a la aristocracia y defendió la igualdad, la libertad y la fraternidad. La primera sublevación obrera ocurrió en Barcelona, en 1842, bajo la Regencia del general Espartero, en nombre de Isabel II, la niña. El general bombardeó Barcelona de manera inmisericorde. El general Narváez regresa con mano dura (1844-1854) y cruel represión que consistió en fusilamientos y deportaciones de disidentes. El Partido Progresista Democrático (1848-49) fundó escuelas para trabajadores, y los periódicos *La Fraternidad* de Barcelona, y *El Amigo del Pueblo* en Madrid. Aumentaron los bancos y creció el capital extranjero. Creció la exportación de minerales y la industria textil catalana. La burguesía citadina se enriqueció más, mientras la economía agraria

decreció. El movimiento obrero popular aumentó, y en 1855 estalló la primera huelga general en Barcelona. Para el 1861 España contaba con ciento dieciséis mil obreros organizados y capaces de organizar huelgas. El obrero campesino se manifestó revolucionario. Ese mismo año, diez mil braceros andaluces ocuparon Loja, la ciudad natal del general Narváez, a los gritos de ¡Viva la República! ¡Muera el Papa y la Reina!

La represión del poder gubernamental se elevó en 1866 con el fusilamiento de sesenta y seis sargentos implicados con el pueblo, el cierre del Ateneo de Madrid y la prohibición de la entrada de revistas extranjeras. Narváez asumió el poder y suprimió las garantías constitucionales, la libertad de cátedra, y el cierre de las Cortes. Todos los profesores krausistas fueron expulsados de los centros de enseñanza. Ese mismo año, España sufrió una crisis industrial y alimenticia sin precedencia. Narváez murió en 1868 y el gobierno provisional liberal colocó de nuevo los derechos y libertades de las Cortes.

El anarquista Fanelli visitó España y ligó el movimiento obrero español a la Primera Internacional. Fanelli era bakunista y antimarxista. Sembró la semilla de la ideología libertaria anarquista que no tardó en expandirse. En 1869 se organizó la Sección Española de la Asociación Internacional de Trabajadores (AIT), y en 1870 se celebró el congreso obrero en Barcelona, y la publicación del periódico *La Federación*. La AIT tuvo treinta y ocho mil cuatrocientos treinta y nueve obreros afiliados en Andalucía, trece mil doscientos uno en Cataluña y dos mil trescientos cincuenta y cinco en Valencia, en 1871. La Asociación del Arte de Imprimir de Madrid, se fundó el mismo año, por Pablo Iglesias, también fundador del Partido Socialista Obrero Español. El 11 de febrero de 1873 se proclamó la Primera República; el mismo año que Benito Pérez Galdós publicó los *Episodios Nacionales*. El primer presidente, Estanislao Figueras, cedió el poder al federalista anarquista Francisco Pi y Margall. La República fue aplastada por el golpe militar de 1874 y el regreso de la monarquía. El nuevo rey Alfonso XII entró al poder el 14 de enero de 1875, y con él la burguesía más conservadora. No tardó en implantarse el catolicismo de Estado y la anulación del matrimonio civil. El gobierno volvió a separar a los filósofos krausistas de sus cátedras. Al año siguiente, en 1876, Pérez Galdós publicó *Doña Perfecta*. Cuba y Puerto Rico, las colonias que aún no se habían independizado, sufrieron la más cruel represión de la Guardia Española, ya que a estas tierras, ya habían llegado las ideas libertarias románticas, y los independentistas se reunían

clandestinamente en sociedades o juntas, para organizar las revoluciones políticas. El gobierno monárquico español se sintió muy seguro y permitió legalizar la Sección Española de la Asociación Internacional de Trabajadores, en 1881. La organización contó con cuarenta y nueve mil militantes en 1882. La sociedad secreta *La Mano Negra* del campesinado andaluz, fue perseguida cruelmente entre 1882 y 1885. En esos años. Jaime Vera redactó el *Informe*, documento de suma importancia para el movimiento obrero español. El documento logró presentarse ante la Comisión de Reformas Sociales. Pérez Galdós escribió *Fortunata y Jacinta* en 1902, año que Alfonso XII inició su reinado.

El movimiento socialista y el anarquismo crecieron notablemente a partir de 1885, con la fundación de la Unión General de Trabajadores (UGT), con la huelga general norteña y con la celebración de la fiesta obrera del 1 de mayo. La UGT contó con quince mil doscientos sesenta y cuatro asociados en 1899. El anarquismo puso en práctica sus métodos con los siguientes eventos: la toma campesina de Jerez de la Frontera en 1892; la bomba en el teatro del Liceo de Barcelona en 1893; la publicación de la revista de Anselmo Lorenzo, titulada *Ciencia Social* en 1895; la bomba en la calle Cambios Nuevos de Barcelona en 1896; y el asesinato del presidente ministro Antonio Cánovas en 1897. Toda esta acción ácrata se dio en respuesta a las ejecuciones gubernamentales de Montjuich, entre 1884 y 1897, y por el sistema de Ley de Fugas. Toda la industria española, excepto la de Cataluña y parte de Vizcaya, estaban dominadas por capital extranjero, a la vez de que la mayoría de la población era analfabeta, y sobre tres millones de trabajadores agrícolas no poseían tierras.

La represión en Cuba y Puerto Rico no fue menos intensa. El régimen se lanzó a la conquista de Marruecos, al tiempo que estallaron el Grito de Baire en Cuba, dirigido por José Martí, y el Grito de Lares en Puerto Rico, dirigido por Ramón Emeterio Betances. Filipinas respondió a la represión, lo que llevó al fusilamiento, en 1896, a los patriotas José Rizal y Aguinaldo. Algunos intelectuales españoles no tardaron en reaccionar ante el desastre que se veía venir para la nación española. Miguel de Unamuno publicó en 1895 *En torno al casticismo*. El imperio español se liquidó en 1898, tras la derrota de la guerra contra los Estados Unidos. Cuba, Puerto Rico y Filipinas pasaron a formar parte del nuevo y poderoso imperio de Washington.

Capítulo 5. Teatro obrero

Durante estos últimos años de represión monárquico- militar española del siglo XIX, tanto en la península como en sus colonias americanas, se desarrolló un teatro diverso, que respondió a los fines políticos de este periodo post romántico. Las academias de ambos lados del Atlante, destacaron al teatro burgués liberal, con aires conservadores. Por otro lado, los movimientos socialistas por un lado, y los obreros anarquistas por otro, evolucionaron con un teatro vanguardista y de dura protesta, que tuvo a la figura de Ibsen como modelo. Al teatro burgués que comenzó en 1845, se le ha conocido como “alta comedia”. Es un teatro que muestra las costumbres de la “buena sociedad”. La alta comedia es realista y sentimental. *El hombre de mundo* de Ventura de la Vega , presentó la teoría burguesa del “justo medio” en el sistema de gobierno. López de Ayala escribió teatro y zarzuelas de tono romántico y liberal. *El tejado de vidrio* muestra el triunfo del matrimonio, como importante institución social. Manuel Tamayo y Brans escribió la pieza *Lo positivo* (1862), en la cual defendió los valores sentimentales y espirituales. *Lances de honor* (1863) es una clara defensa a la iglesia católica, que culmina con *Los hombres de bien* (1868), en donde las mujeres que leían a Renán estaban predestinadas a la pérdida de su honor. José de Echegaray fue uno de los dramaturgos burgueses más liberales. En *El gran galeoto* (1881) realizó una caricatura del papel de la religión en la sociedad moderna. Las piezas de *El loco Dios* y *El hijo de don Juan* se observa la influencia ibseniana.

La derrota del 1898 ante Estados Unidos condujo a los perdedores a un pesimismo intelectual burgués y conservador, que fue debatido fuertemente por el proletariado militante, por Galdós, por la generación del 98, y por un joven Ramón y Cajal cuando expresó: “En la guerra con los Estados Unidos no fracasó el soldado, ni el pueblo, sino un gobierno imprevisor.” Dos pensadores fueron los que expandieron su regeneracionismo a las masas, mediante sus escritos y cátedras: el aragonés Joaquín Costa (1846-1910) y el granadino Ángel Ganivet (1865-1898). Costa fue profesor en la Institución Libre de Enseñanza y escribió en 1898 su *Colectivismo agrario en España*. No obstante, Costa creía en una revolución dirigida desde arriba, como lo pensaba la mayoría de los burgueses. Ángel Gavinet en su libro *La conquista del reino maya* (1897) expuso su repudio al colonialismo español; en su *Idearium* (1897) desmitificó el Imperio; pero lo medular de la pieza es el pensamiento de que una grandeza imperial siempre era posible. Mientras la prensa liberal burguesa entretenía a la clase media con los periódicos conservadores, como lo fueron: *El contemporáneo* (Madrid), protector de Gustavo

Adolfo Bécquer y de Juan Valera; La correspondencia de España (Madrid), El Imparcial (1867-1933) y El Sol (1917-1936); la oligarquía explotaba al país y el proletariado español crecía bajo las ideologías anarquista- bakunista y socialista marxista. En la conferencia celebrada en septiembre de 1871 en Valencia, la AIT española declaró su posición libertaria, un año después de la primera publicación del periódico bakunista La Federación, fundado por Rafael Farga. A finales de 1871 la AIT se consideró ilegal por el gobierno de Madrid. A pesar de ello, la AIT continuó su desarrollo en el campesinado andaluz y en Barcelona. Los anarquistas expandieron sus ideas a través de la creación de los Ateneos Libertarios, a la vez que los socialistas desarrollaron las Casas del Pueblo. Surgieron importantes periódicos libertarios como Solidaridad Obrera (Barcelona, 1907); Ciencia Social (Barcelona, 1895), editada por Anselmo Lorenzo y en la cual colaboró Miguel de Unamuno; La Solidaridad (Madrid, 1870); Acracia (Barcelona, 1886) y La Revista Blanca (1898-1905, Madrid; 1923-1935, Barcelona), donde colaboraron Azorín, Baroja y Benavente.

Los anarquistas libertarios apostaron en la pedagogía como herramienta vital y crearon la Escuela Moderna de Francisco Ferrer, en 1901, en Barcelona. El gobierno acusó a Ferrer de haber sido el intelecto durante la Semana Trágica, la semana de la huelga general, y en la que la Guardia Civil y los militantes obreros ocasionaron un mar de sangre. Ferrer fue ejecutado en Montjuich (1909), en medio de protestas populares en toda Europa. Los anarquistas también construyeron la Biblioteca Popular, de manera complementaria con la Escuela Moderna. El sindicalismo anarquista se organizó en 1911 con la creación de la Confederación Nacional del Trabajo (CNT), que dio un impacto decisivo al movimiento libertario español.

El Partido Socialista Obrero Español (PSOE) y su fundador Pablo Iglesias (1850-1925) expandió sus ideales a través de la Asociación del Arte de Imprimir (1871) y del periódico El Socialista (1866), y la rama sindical del partido, la Unión General de Trabajadores (UGT). Pablo Iglesias ganó el favor del pueblo en las elecciones de 1910, y fue llevado al Parlamento por cuarenta mil votos madrileños. Nótese que para principios del siglo XX, Santiago Iglesias y Pantín, español que huyó a Puerto Rico e hizo de la Isla su patria hasta su muerte, y emparentado con Pablo Iglesias, fue el fundador del Partido

Socialista Independentista Puertorriqueño, e importante activista del movimiento obrero en la Isla.

Las primeras comedias de Jacinto Benavente (1866-1957) consistieron en una crítica a la burguesía dominante. *El nido ajeno* (1894) y *La noche del sábado* (1903) son de corte anarco- modernista. La madurez le fue alejando de sus pasiones libertarias, y ya en *Los intereses creados* (1907) y en *La Malquerida* (1913), Benavente se acomodó a los intereses del público burgués. Con Ramón María del Valle- Inclán sucedió lo opuesto; fue modernista de joven, y revolucionario, realista y progresista, de maduro. Valle Inclán fue el único escritor de la generación del 98 que vivió en América, y que trabajó en una compañía teatral sudamericana. Su vida fue un ejemplo de anarquismo, ya que despreciaba al dinero y a las comodidades. Su aspecto era estrofalario y barbudo; una apariencia opuesta al gusto burgués. Valle Inclán fue el mejor escritor de la generación del 98, que retrató la realidad social de España, principalmente a través de su teatro. Con sus “esperpentos” trató metafóricamente de reflejar al mundo, según se ven las imágenes en los espejos cóncavos del Callejón del Gato en Madrid. Su intención fue demostrar que la “deformación” no es sólo la realidad grotesca del mundo. Los esperpentos de Valle Inclán trataron realidades concretas. En *Ruedo Ibérico* presentó la historia de los espadones del siglo XIX; en *Luces de Bohemia*, a una España de oportunistas, tramposos y dictadores; en *Los cuernos de don Friolera*, el grotesco machismo español. El mismo Valle Inclán declaró que “el estilo grotesco es el estilo antiburgués”. No es de extrañar la presencia del género teatral grotesco, en el teatro socialista, el anarquista, y en el obrero que se desarrolló en Hispanoamérica. Inolvidables son las escenas de *Luces de Bohemia*: el fusilamiento del obrero anarquista catalán con el cual Max Estrella compartió la celda una noche; la rebeldía callejera; la muerte de un niño que amamantaba, por culpa de un policía.

El capitalismo y el colonialismo abusador europeo, ya venía denunciándose por los dramaturgos, desde sus primeras consecuencias durante el siglo XIX. El dramaturgo francés Alfred Jarry retrató la rebelión en su pieza *Abu Roi8*, escrita para ser representada por actores, por títeres, sombras, maniqués, o cualquier combinación de éstos. Este drama causó un escándalo enorme en 1896, por ser una adaptación

⁸Jarry, A. (1999) *Historias para Títeres*; Editores Teatro Arbolé y Cultural Caracola; Zaragoza.

del *Macbeth* de Shakespeare, a la realidad represora de las monarquías europeas en contra de la Unión Soviética. Así todos los “ismos” del nuevo arte del siglo XIX no fue otra cosa que la lucha de los artistas en contra de la herencia burguesa de su entorno. El arte se rebeló con Manet, Monet, Cezanne, Picasso, Bracque, James Joyce.

El fin de la Primera Guerra Mundial provocó una mayor acumulación de bienes para los burgueses, y mayores tensiones y luchas obreras. En plena guerra mundial (1917), España vivió una huelga general. SE creó el Partido Comunista Español (1920), transformado en Partido Comunista de España. En 1921 fallecen diez mil soldados españoles en Marruecos. Primo de Rivera dio el golpe militar en 1923, imitando al fascismo de Mussolini en Italia. Comenzó una dictadura nula de democracia; con una burguesía atrasada industrialmente y que no podía competir con el resto de Europa, y con exclusión total de la clase obrera para la toma de decisiones. Para estos años 20, el teatro de los Hermanos Álvarez Quintero gozó de popularidad, precisamente por ser costumbrista y popular, y con el sainete se burló de una Andalucía castiza y feliz. Carlos Arniches (1866-1943) escribió tragedias grotescas que contenían problemática social.

El teatro ácrata se orientó hacia el pueblo como instrumento de propaganda ideológica, y el dinero recaudado en las funciones se utilizaba a beneficio de compañeros presos por el Estado, para recaudar fondos para el movimiento, o para conmemorar algún evento importante. Los periódicos liberales del finales del siglo XIX reseñaban las veladas teatrales, como en La Luz, cuando en ocasión de una función celebrada por los anarquistas de Barcelona, el 18 de marzo de 1886, se presentó el drama de un acto *El Arcediano de San Gil*, ante un teatro repleto a capacidad. Como era la costumbre anarquista, la velada se completó con un discurso de apertura, una parte musical de coros y guitarras, y la lectura de trabajos ideológicos. Al finalizar la pieza teatral, se leyeron poemas libertarios. Algunos edificios destinados a este teatro lo fueron el Lope de Vega de Barcelona y el Campos de Recreo de Sabadell.

Las representaciones corrían a cargo de compañías que montaban las obras para complacer al público ácrata y al público en general, como lo fue la compañía de Manuel Espinoza. Esta compañía presentó una función organizada por el Círculo Obrero Familiar,

el 26 de febrero de 1886 y a beneficio de los presos de Tarrasa. En el programa figuró la comedia de un acto *De vuelta del otro mundo* y el drama de un acto *El Arcediano de San Gil*. La misma compañía presentó *En el seno de la muerte*, de José de Echegaray, la noche del 16 de febrero de 1889, acompañada de la zarzuela *Toros de pinta*.

Los grupos obreros anarquistas no tardaron en darse cuenta de que el teatro debía responder acorde a sus ideales libertarios. Los obreros aficionados al teatro comenzaron a montar piezas y no trabajaban por dinero, sino por convicción ideológica. No querían que el teatro obrero anarquista dependiera del consumo, como sucedía con el teatro burgués. El teatro anarquista se liberó totalmente de la estructura económica burguesa. Dejaron de depender de las compañías dramáticas profesionales para convertir la escena anarquista, elaborada por obreros y campesinos, para el pueblo trabajador. Ellos mismos montaban, actuaban y escribían. Estas características hicieron del teatro obrero anarquista español, uno enteramente popular. Los resultados de estas iniciativas populares fueron importantes. La autonomía organizativa facilitó que se formaran grupos de teatro anarquistas en todas las aldeas y poblados, aún en las más apartadas de las ciudades. Los grupos surgían del pueblo local y así fomentaron el gusto por el teatro y de la cultura en las comunidades más humildes. Al poco tiempo comenzó a distinguirse el teatro ácrata obrero, de los demás. Mientras el público burgués mayoritario disfrutaba de la comedia ligera, el melodrama y el vaudeville, el teatro anarquista presentaba piezas de contenido ideológico y combativo. La labor del teatro obrero anarquista era propagada por los periódicos ácratas. Un ejemplo aparece en el periódico *La Poncella* de Sabadell, que anunciaba la presentación de obras dramáticas de contenido social, en el Café España. El grupo barcelonés “Fraternidad” llevaba a escena obras de contenido social en el Teatro Novedades, iniciando su temporada en 1908 con *La vida pública* de Émile Fabre. El periódico *El Revolucionario de Gracia* anunció de un grupo de panaderos anarquistas que ensayaban *El grano de arena*. El rotativo *Tierra Libre* reseñó en 1908 del “Grupo Artístico Social” que realizaba representaciones semanales de obras revolucionarias, en el Teatro Novedades de Barcelona. El periódico señaló que los beneficios recaudados se utilizarían para la formación de la biblioteca artística y social. El grupo “Artístico Sindical” puso en escena *La Dolores* de Feliu y Codina. Los “Manumitidos” de Riotinto escenificaron dos obras de Urales, *Honor, alma y vida* y *Ley de Herencia*. El “Teatro de Arte Social” de Madrid estrenó *El beso de la quimera* de Richepín; *La reconquista*, basada en el amor

libre, por S. Lapaslier; y *La campana de Caín*, síntesis revolucionaria, por A. Linert, todas el 12 de marzo de 1893. “Sociedad de Resistencia de Cargadores y Oficios Varios” representó a *El pan del pobre*, en el Teatro Lecuona de Gallerta, el 5 y 6 de enero de 1902. Los anarquistas continuaron deleitando al público formado por la clase oprimida, para dirigirla hacia la búsqueda de sus reivindicaciones socioeconómicas. Del mismo público salían nuevos actores, directores y escritores. Los anarquistas pusieron en práctica las teorías del teatro libre de los maestros Kropotkin, Wagner y Jean Grave, que abogaba por la creación de grupos creadores libremente asociados, que imponían una nueva estética libertaria, frente al teatro profesional y comercial burgués. El público obrero ácrata participaba activamente en las funciones, interviniendo creativamente en las piezas, como sucedía en las obras happenings de la época.

Las bibliotecas teatrales ácratas publicaban obras clásicas de Ibsen y Mirbeau, que se vendían a 25 y 50 céntimos. Algunos periódicos se dedicaban exclusivamente al arte dramático, como el *Teatro Social* de Barcelona, el 23 de mayo de 1896; *Avenir*, también en Barcelona, en marzo de 1905. El barcelonés Felip Cortiella se interesó desde adolescente con el teatro libertario. Comenzó a trabajar a temprana edad en *La Publicidad* como cajista en diversas publicaciones. Allí se familiarizó con el folleto *Dios y el Estado* de Bakunin y empezó a asistir a los mítines de propaganda libertaria. Fundó el grupo teatral “Compañía Libre de Declamación”, que se reunía en la cervecería de la calle Dulce 8, y que duró de 1894 al 1896. Presentaron *Els senyors de paper* de Pompeu Gener, criticada fuertemente por la burguesía catalana. También montaron *Casa de muñecas* de Ibsen, por primera vez en castellano y en España. Cortiella es el promotor de Ibsen como dramaturgo social, mucho antes de que invadiera a España la moda ibseniana. Cortiella comenzó a escribir piezas de teatro social. Su obra *El teatro y su fin* atacó al comercialismo de la escena burguesa, todo mientras seguía trabajando como tipógrafo y escritor en revistas, como la de *Ciencia Social*. En 1897 estrenó su pieza *Els artistes de la vida*, en el Teatro Lope de Vega de Barcelona, y el resultado fue la aceptación total y entusiasta del público anarquista. También tradujo al catalán y al castellano las piezas de Mirbeau. En 1903 junto a varios compañeros, fundó el Centro Fraternal de Cultura, lugar donde se presentaba teatro, conferencias, tertulias y conciertos.

Entre los años 1904-5, el grupo “Avenir” organizó funciones en el Teatro Circo Español, con el fin de formar un periódico teatral. Estrenaron *Els tarats* de Brieux, *Rosmersholm* de Ibsen, traducido por Cortiella, y el drama *El morenet* de Cortiella. De este grupo teatral salió el obrero de la construcción Jaquetti Jorda, que actuó en las filas libertarias de Barcelona y América. Ayudó a Cortiella a traducir *Los malos pastores*. Ayudó a Angliolillo en el atentado a Cánovas. Otro miembro importante del grupo “Avenir” lo fue Albano Rosell, fundador de la agrupación “Ibsen” de Sabadell, con el estreno de *Dolora* de Cortiella y *Plors del cor* de su propia autoría. Enseñaban en la cooperativa de Carrer del Sol. Presentaron *Espectres* de Ibsen y *La Resclosa* de Ignacio Iglesias. Rosell fue profesor en la Escuela Moderna de Ferrer, y en 1900, a raíz de la Semana Trágica emigró a Buenos Aires y Uruguay. A su regreso a España en 1915 se dedicó a dirigir escuelas y publicaciones anarquistas. Es importante su obra teórica *El teatro y la infancia*, donde expone la importancia del teatro en la educación y formación de los niños.

Los anarquistas relacionaron su teatro con la ciencia y por eso lo llamaron “teatro sociológico”, teatro que permitía comprender la evolución crítica y lógica de la sociedad hacia una organización más perfecta, que es la anarquía. Por eso gustaban de Ibsen. La visión anarquista del teatro concuerda con la definición de Brecht para quien el ser popular es el ser comprensible para las masas y presentar claramente el complejo de las causas sociales y desenmascarar a las ideas dominantes.

Toda la obra de Eleuterio Derkes, de Manuel Alonso Pizarro y la de José Ramos y Brans, que incluye además de teatro, una rica gama de poesía, ensayos, tratados y artículos periodísticos, nunca estuvo perdida ni desaparecida. Aguardaba silente con esperanza, en los viejos anaqueles de la Biblioteca José M. Lázaro de la Universidad de Puerto Rico y en los del Ateneo Puertorriqueño, por las manos hermanas de un buen patriota que las tomara, las abriera, las contemplara y sobretodo, que las valorara. Yacían entre otros tantos, apretadas en una prisión de ignorancia cruel y maliciosa, duramente casi cien años de historia. Anterior al 2009, año cuando se da el encuentro entre el sujeto puertorriqueño mulato⁹ actual con el verdadero sujeto puertorriqueño negro del siglo XIX, los críticos de las piezas, o desconocían la naturaleza racial de los autores, o si lo sabían, las rechazaban por eso mismo que conocían.

⁹Mezcla de blanco con negro; mestizaje que forma al puertorriqueño racial y culturalmente; antillano y caribeño.

La Generación del 30-40 de la Literatura Puertorriqueña del siglo XX, a quien no se pretende quitar ningún mérito, lo cual sería injusto por la riqueza de tantas obras en todos los géneros, en especial el ensayo crítico, pecó en algunos casos de nunca enterarse, en otros de callarse, y en otros de pasar una mirada pasajera y a toda prisa, para despacharlas como arte de menor importancia. Se conformaron con recibir como bueno, lo poco que los críticos del siglo XIX habían expuesto¹⁰, quienes describieron las obras literarias de la negritud puertorriqueña, entre ellas el teatro, como piezas de poco valor literario, debido a las desventajas educativas, económicas y culturales de sus autores. La Generación del 30-40, constituida por los Académicos blancos, la clase social dominante, se enfocó en diseñar la definición y las características del ser puertorriqueño mediante una literatura profundamente hispana para contrarrestar la asimilación rampante y poderosa ordenada por las más altas esferas de los Estados Unidos¹¹ y que amenazaba con destruir el único poder que le quedaba: la cultura. La guerra cultural entre lo hispano y lo estadounidense, comenzó con los modernistas puertorriqueños Luis Lloréns Torres (1876-1944), Virgilio Dávila (1869-1945) y Nemesio Canales (1878-1923). Las producciones de éstos se publicaban en la revista semanal, Puerto Rico Ilustrado, junto a los trabajos de José de Diego, Trinidad Padilla de Sanz, Luis Rodríguez Cabrero, Eugenio Astol, Miguel Meléndez Muñoz, María Cadilla de Martínez, Julia de Burgos, Antonio S. Pedreira, Tomás Blanco, Manuel Méndez Ballester, René Marqués, don Abelardo Díaz Alfaro, Enrique Laguerre, entre otros; y todo esto en medio de la Gran Depresión económica de Estados Unidos; una contundente actividad sindical del movimiento obrero; un Partido Nacionalista fortalecido con la figura del puertorriqueño negro don Pedro Albizu Campos; las reformas económicas de recuperación implementadas por el Presidente Roosevelt; el desarrollo del movimiento estudiantil en la Universidad de Puerto Rico, a favor del ideal nacionalista de don Pedro Albizu Campos; y la formación de los Cadetes de la República, organización paramilitar

¹⁰Reseñas cargadas de prejuicios sociales, encontradas en los periódicos del siglo XIX *El Buscapié* y *La Democracia*.

¹¹Por orden del Presidente de los Estados Unidos y el Congreso, la enseñanza escolar en todos los niveles tenía que impartirse en el idioma inglés, suplantando a cientos de maestros puertorriqueños, por estadounidenses. Se prohibió la celebración del Día de los Santos Reyes Magos, festividad de mayor auge en la Isla, tanto así, que hasta ese día, 6 de enero, todos los estudiantes tomaban clases como cualquier día regular. Para sustituir a la costumbre hispana, se celebraría la llegada de Santa Claus, cada Noche Buena y Navidad.

de jóvenes, cuyo fin era adiestrarse en las artes marciales, el dominio de las armas y la lucha por la Independencia de Puerto Rico. Tanto el movimiento obrero como el Partido Nacionalista, ganaban adeptos por toda la Isla. Es importante resaltar que don Pedro Albizu Campos era un puertorriqueño obrero negro, ponceño y abogado educado en la Universidad de Harvard y ex militar en el ejército de los Estados Unidos. También eran negros muchos líderes del movimiento obrero, compuesto por una matrícula mayoritaria de mujeres trabajadoras y letradas. Las continuas huelgas de los trabajadores en reclamación de los derechos que se lograban en Estados Unidos y por los movimientos obreros socialistas en Europa; la cantidad de mítines políticos de don Pedro Albizu Campos por toda la Isla, con discursos brillantes y conmovedores que sacudían a las masas; el movimiento estudiantil universitario activo y bien organizado; y la función educativa y propagandista de los literatos de la Generación del 30- 40; proveyeron la realización de una resistencia poderosa de parte de toda la población, a cambiar el español por el inglés¹² y al abandono de las costumbres y tradiciones hispanas, entre ellas, además del idioma, la religión católica, amenazada también por las corrientes protestantes evangélicas que llegaron a Puerto Rico, a partir de la invasión del 1898.

La Generación del 30-40, en su obsesión de fortalecer la cultura hispana como equivalente a la identidad puertorriqueña, no se detuvo para reflexionar, analizar y valorar debidamente a la producción literaria de los negros de finales del siglo XIX, algunos de ellos todavía productivos a principios del siglo XX, por entenderlos de poca monta, comparado con lo que habían producido los puertorriqueños blancos, más cercanos a la lingüística española y a los valores y cultura de la madre patria. Pensaban que anteponer a la cultura hispana, con tradición europea blanca, frente a la blanca anglosajona, les proporcionaría respeto ante los estadounidenses; no era lo mismo enfrentar al inglés y su cultura contra

¹²Don Abelardo Díaz Alfaro, maestro de escuela y el cuentista más importante de la literatura puertorriqueña del siglo XX, escribió entre su extensa producción narrativa, los célebres cuentos *Peyo Mercé enseña inglés* y *Santa Claus va a La Cuchilla*. El primero es una cómica estampa escolar que muestra a Peyo, maestro de niños, intentando enseñar inglés por obligación, a niños que no entendían absolutamente nada de lo que escuchaban. El segundo es otra estampa comiquísima que presenta el momento cuando Santa Claus aparece de sorpresa en la clase con los niños del maestro Peyo y la reacción de susto y terror, que causó el fenómeno colorado, obeso, grande y con voz de ultratumba pronunciando JO, JO JO.

Capítulo 5. Teatro obrero

indígenas o negros esclavos, que enfrentarlos a un pueblo hispano, de una tradición cultural europea, con una lengua universal de valor más que reconocido, que carga con una cultura de refinamiento, modales, filosofía cristiana y de trayectoria artística- filosófica única e incomparable. La Generación del 30-40 resaltaba entonces a la figura del jíbaro¹³, como el elemento verdaderamente puertorriqueño, que venía ya promoviéndose en la literatura desde el siglo XIX, con la descripción poética que hiciera Manuel Alonso¹⁴, logrando así que la mayoría adoptara su propuesta como la verdadera y única identidad del puertorriqueño.

La crítica literaria del siglo XIX estaba controlada por los fundadores de los medios de prensa, quienes daban espacio a los escritores blancos, católicos y partidarios de los grupos liberales. Luis Muñoz Rivera, presidente del Partido Autonomista y jefe de redacción del Periódico *La Democracia*, Mariano Abril, los hermanos Negrón Sanjurjo, Luis Rodríguez Cabrero, Eugenio Astol y otros editores blancos de finales del siglo XIX, daban prioridad a las críticas teatrales de Manuel Fernández Juncos (1846-1928), poeta español, quien abiertamente promulgaba en el rotativo *El Buscapié*, la pureza de sangre de los dramaturgos Alejandro Tapia y Rivera, Gabriel Ferrer Hernández, Manuel María Sama y Salvador Brau. Sólo en *La Democracia*, se le ofreció oportunidad ocasional a los

¹³El concepto jíbaro puertorriqueño se refiere al hombre y mujer que vivía en los campos y las montañas de la parte central de la Isla. Eran agricultores y ganaderos descendientes de los muchos miles de andaluces, canarios, gallegos y corsos que poblaron toda la zona central de la Isla durante todo el siglo XIX, como consecuencia de la Cédula de Gracia, una ley de la metrópolis española que otorgaba las tierras boricuas a todos los ciudadanos españoles dispuestos a dejar España, residir en la Isla, producir la tierra, pagar impuestos a la Corona, y mover así la economía a favor de España. Esta población llegó a formar la composición mayoritaria del país, solidificando las tradiciones hispanas en la isla, el idioma español, la religión católica y el componente racial blanco.

¹⁴Manuel A. Alonso (1822-1889) escribió el poema *El jíbaro* (1849), una descripción sumamente lírica al estilo romántico, que resalta al campesino puertorriqueño, blanco, trabajador, antiesclavista, agricultor, pacífico, familiar, solidario, cristiano católico, apegado a la mujer y a la tierra que ama sobre todas las cosas. Este sujeto jíbaro puertorriqueño desarrolló un estilo de vida distintivo, con una música propia basada en la décima espinel, los romances, los villancicos y aguinaldos traídos de Andalucía. Crearon de manera artesanal los instrumentos musicales el cuatro, el tiple, la mandolina, la guitarra, las maracas y el güiro, estos dos últimos instrumentos taínos. El poema es una alabanza que se convertiría en el ideal del hombre y la mujer puertorriqueños, que excluía totalmente al sujeto negro quien residía en las zonas costeras de la Isla, donde se cultivaba la caña de azúcar y quienes habían desarrollado otras costumbres distintivas, productos de la mezcla cultural española y africana.

dramaturgos negros o mulatos, que fueran partidarios del ala liberal, entre ellos, Carlos Casanova y José González, quienes escribían piezas al gusto neoclásico romántico burgués, sin ningún rasgo negroide, ni mucho menos que reflejara ninguna crítica racista, comedia pueblerina, acciones del movimiento obrero, o que oliera a socialismo o anarquía.

Ya para la década de 1870, los periódicos *La Razón* y *El Progreso*, dieron espacios a las letras del dramaturgo negro, de ideal político separatista¹⁵, Eleuterio Derkes, cuyos contenidos se observarán en el cuerpo central de este trabajo. Los rotativos *El Imparcial* y *El Diario Popular*, ambos de la ciudad Mayagüez, ubicada al oeste de la Isla, concedieron espacios a los escritores mulatos de la zona. La poca exposición del teatro de la negritud en los periódicos de mayor demanda, unida a la mentalidad racista de la mayoría de los intelectuales blancos, fueron causas determinantes de la pobre crítica literaria que la Generación del 30-40 del siglo XX hiciera de los primeros autores negros y sus dramas. Antonia Sáez fue la crítica de la historia del teatro puertorriqueño, bajo la Generación del 30-40. Su texto universitario *El Teatro de Puerto Rico* (1930), estudiado por todas las generaciones de especialistas de Lengua y Literatura Españolas, y de Teatro hasta hoy en Puerto Rico, despacha el trabajo de los dramaturgos negros del siglo XIX como dramas románticos costumbristas de poca monta que se alejaban demasiado de la calidad y el estilo de las piezas dramáticas de los clásicos del romanticismo español, como Zorrilla, Bretón, Echegaray y otros. Sáez no se detuvo a analizar el trasfondo socioeconómico de los dramaturgos negros, ni mucho menos las técnicas y teorías teatrales que implantaron, ni el conocimiento del entorno artístico e histórico europeo que poseían, y obviamente tampoco del estilo y la agudeza lingüística española y francesa que dominaban, para escapar de la censura. Además, no parece que a los primeros autores dramáticos negros puertorriqueños les interesara parecerse al teatro español romántico, ni a ningún otro.

¹⁵El Partido Separatista del siglo XIX, proponía la independencia total de Puerto Rico, sometido al régimen monopolista de España. A él pertenecían los patriotas que organizaron El grito de Lares (1868), revolución armada donde se enfrentaron los contra la guardia española en la municipalidad de Lares, al oeste de la Isla. El resultado de la revolución fue la muerte de muchos hombres de ambos bandos, el triunfo de la Guardia Española, el encarcelamiento de algunos revolucionarios y el exilio de muchos otros.

Angelina Morfi, en su texto universitario *Historia crítica de un siglo de teatro puertorriqueño* (1980), auspiciado por el Instituto de Cultura Puertorriqueña, señala que la obra *Me saqué la lotería* (1887) de Manuel Alonso Pizarro, estaba perdida, cuando el Ateneo Puertorriqueño posee un ejemplar desde el 1913. Calificó a *Ernesto Lefevre o el triunfo del talento* (1872) de Eleuterio Derkes, como un drama de tercera categoría e insignificante (Morfi, 1980: 115- 118).

Los estudios sobre el teatro puertorriqueño del siglo XIX realizados por las críticas Antonia Sáez y Angelina Morfi, conformaron las versiones oficiales de la Academia y sus textos son los que se utilizan en los cursos universitarios de hoy. La única institución educativa que contiene en su currículo, desde el 2009, la lectura y el análisis teatral de todas las piezas encontradas de Eleuterio Derkes, Alonso Pizarro y José Ramos y Brans, además de llevarlas a las tablas, es el Conservatorio de Arte Dramático del Ateneo Puertorriqueño, que acaba de terminar su festival anual¹⁶, precisamente dedicado al primer dramaturgo de la negritud puertorriqueña, Eleuterio Derkes Martínó. El Ateneo Puertorriqueño es la primera universidad que tuvo la Isla; no obstante, su capacidad en tamaño es muy pequeña en comparación con las universidades que se han fundado a partir del siglo XX, incluida en ese grupo, la de mayor capacidad, la Universidad de Puerto Rico y sus once recintos en toda la Isla. La matrícula de estudiantes de actuación y de dramaturgia del Ateneo Puertorriqueño, actualmente no sobrepasan los doscientos. Significa que el teatro de la negritud puertorriqueña del siglo XIX es en estos momentos desconocido por la inmensa mayoría de la población, inclusive desconocido para la mayoría de los profesores de Lengua y Literatura Españolas, Literatura Puertorriqueña, y Teatro, los maestros retirados por años de servicio, los maestros que han fallecido y enseñaron durante los siglos XX y XXI, los maestros activos en el sistema de enseñanza del país, los actores profesionales y los estudiantes de actuación.

Otros grupos teatrales de la actualidad, continúan la trayectoria del teatro obrero puertorriqueño, acompañada de comentarios y análisis que lo evidencian, como el expuesto por la dramaturga Anamín Santiago, en el panfleto informativo de su pieza *Farsa: Identidad*:

¹⁶Se puede acceder al correo electrónico ramosperea@gmail.com y solicitar la cartelera del Festival de Teatro del Ateneo Puertorriqueño 2011, o entrar a la página de facebook- Ateneo Puertorriqueño, donde aparece impreso.

Capítulo 5. Teatro obrero

...unas cortas palabras para compartirles que el texto de *Farsa: Identidad* es producto de un taller de dramaturgia ofrecido por el Colegio de Actores de Puerto Rico en el 2002. Como parte de la educación continua a sus miembros, la organización gestionó la valiosa presencia del maestro y director cubano Liberto Robot. Ribot enfatizó durante su taller sobre lo que debe ser la médula de los textos teatrales: la acción. La dramaturgia procura que en escena ocurra algo, la dramaturgia no escribe discursos, la dramaturgia no da órdenes a la dirección artística, ni al elenco, ni al público, sólo provoca la acción dramática. Cualquier intento contrario a esto es puro autoritarismo. Si un texto no provoca un despertar de conciencia política/artística convertida en acción dramática y escénica, la dramaturgia debe reconocer humildemente que tiene que afinar su técnica. En un país como el nuestro, la dramaturgia que pretende provocar un montaje cuyo proceso sea democrático tiene un reto mayor, puesto que carecemos de círculos de estudio sobre teoría y crítica teatral que nos permitan superar el miedo a criticar un texto y un proceso de montaje. Sin embargo, las implicaciones de esta carencia se resuelven tomando tiempo para discutir con el elenco y el equipo gestor, sin miedo a que nadie pierda su trabajo. Esta dialéctica reescribe el texto más que en palabras, en imágenes y actividad escénica apropiadas para la actualidad y necesidades de Puerto Rico. Reconozco que para que la dialéctica teatral ocurra, debe haber primero una selección cuidadosa de los artistas que construirán el proceso. Deben ser personas con una conciencia política y estética acorde con la construcción de la democracia. Es por eso que se invitó para la gestoría, el diseño, la dirección artística, la actuación y la venta de boletos a integrantes de organizaciones socialistas y a personas de la periferia sensibles a la construcción de un país dirigido por trabajadoras y trabajadores. Están con nosotros cuadros de las organizaciones obreras OSI, el MST, el ala radical del Ateneo, la FMPR, son producto de los talleres formativos del círculo UPR, Sagrado Corazón, escuela José Julián Acosta y el Ateneo. Estos cuadros teatrales permiten encaminar la relación texto/montaje hacia una puesta escénica que denuncia las convenciones de la burguesía y tiene como prioridad la educación y despertar de conciencia artístico/político del sector obrero, vanguardia del proceso revolucionario en nuestro país, por sufrir a diario las consecuencias económicas, sociales y psicológicas de la contradicción burguesía/proletariado. En síntesis, estas cortas palabras pretenden enfatizar la importancia de la escritura teatral como base de trabajo y no como dictadura. También connotan la imprescindible presencia de los artistas como sector objetivamente

revolucionario, cuya explotación y pobreza continua le crean la mirada, el análisis y la rabia para subvertir el régimen de producción teatral insertado en el régimen de producción capitalista y tomar acción por una cultura obrera. (Santiago Anamín, 2012, p.3).

5.2. Eleuterio Derkes

José Eleuterio Derkes Martinó nació en Guayama, Puerto Rico, en septiembre de 1836, bajo el seno de una familia humilde. No se ha sabido el día exacto, ya que ese detalle no aparece en el Libro de Bautizos de Negros y Esclavos, que se encontró en el sótano de la Casa Parroquial de Guayama. La Doctora Socorro Girón, especialista en la literatura puertorriqueña del siglo XIX, presentó en su estudio *Teatro Popular en Puerto Rico, 1880-1899*, sus hallazgos sobre la vida de Derkes:

A principios del siglo XIX emigró a Puerto Rico, procedente (y natural) de Curazao , el súbdito holandés , Gerardo Derkes y Serafín , quien (era hijo de Guillermo Nicolás y de María) falleció el 7 de diciembre de 1879 a los 78 años. Era sastre, casado, quien residía en Guayama en el 1874 . Lo supongo ascendiente del dramaturgo que estudiamos.

Precisamente, este hombre fue el padre de Eleuterio Derkes. Había sido un esclavo en Curazao, antes que el incondicional venezolano don Rafael de Castro, lo adquiriera y lo trajera a vivir a Guayama. Don Rafael de Castro se refugió en Guayama, tras las luchas bolivarianas y con el amparo de buenos amigos, logró el puesto de Corregidor en Guayama entre 1853 y 1858. Gerardo Derkes se casó con la negra Cerafina Martinó, natural de Guayama, quien falleció de edad avanzada e indeterminada, en el 1897, según una esquela que aparece en el periódico *La Democracia*, del 8 de septiembre de 1897. Don Rafael de Castro, quien era poeta y había publicado sus piezas en el 1876, bajo el título *Varias composiciones poéticas de don Rafael de Castro*, fue quien se ocupó de la educación primaria de Eleuterio Derkes y quien lo inició en la creación de sus primeros poemas.

La niñez y adolescencia de Derkes estuvo enmarcada dentro de un periodo de grandes transformaciones socioeconómicas en la Isla. Fueron los años del mayor aumento en la producción de caña de azúcar, y el más importante comprador lo fue Estados Unidos. Los dueños de las haciendas de caña, blancos puertorriqueños, españoles o de tierras

Capítulo 5. Teatro obrero

vecinas de Hispanoamérica, tuvieron que aumentar la mano de obra en los trapiches¹⁷, en la siembra y en la zafra.¹⁸ Puerto Rico y Cuba se convirtieron en los grandes productores de caña de azúcar de América. Los trabajadores campesinos que estaban llegando a las montañas del centro de la Isla, eran familias, en su mayoría españolas, que preferían sobrevivir con la producción de café, frutos menores y la ganadería. Esto significó que el aumento de negros esclavos en las costas, se dio como nunca antes, violando los tratados comerciales que se habían establecido entre las naciones europeas esclavistas. La transformación fue aún mayor en las costas sur y oeste de Puerto Rico, en los partidos de Guayama, Ponce y Mayagüez, especialmente. El cambio mercantil abrupto se debió a la Revolución Haitiana, que provocó que los comerciantes de Filadelfia, Boston y Nueva York, buscaran otros mercados para comprar la caña. Desde entonces, Estados Unidos se fue adueñando del mercado azucarero de Puerto Rico y Cuba, años antes de la conveniente invasión del 1898. Cabe señalar, que los hacendados de la caña, tenían que pagar altos impuestos a la Corona española, como producto de las ventas a los mercados exteriores. España, siendo la metrópoli de Puerto Rico y Cuba, no estuvo nunca en condiciones de comprar ni siquiera una parte significativa de esa riqueza. La Isla gravitó entonces hacia la órbita económica de Estados Unidos.

Derkes vio en su Guayama, a su padre, a su madre y todos los de su condición, en cuadrillas de esclavos que cortaban las cañas con sus afilados machetes, agotados de cuerpo y espíritu, bajo el yugo del fuste de los capataces. Llegaban a los edificios industriales de sólida fabricación: uno para el molino; otro para las pailas o calderas donde se cocía el jugo; otro para purgar o limpiar de impurezas la masa azucarada; y otro más para secar el bagazo, usado luego como combustible para las pailas. Una

¹⁷El trapiche usado en las haciendas de caña puertorriqueñas del siglo XIX ubicadas en los llanos costeros, consistían en máquinas rudimentarias con molinos para exprimir la caña de azúcar, con la fuerza que producían los bueyes.

¹⁸Los negros esclavos y los jornaleros cortaban la caña con machetes, después de entre 12 a 18 meses de cultivo, periodo que anticipa a la zafra o recogida de la caña. Los esclavos permanecían en la zafra desde temprano en la mañana, hasta por la noche, sin descanso y con mínima alimentación.

sólida chimenea de ladrillos se levantaba sobre la casa de pailas; aún quedan en pie muchas de ellas... La gran casa del propietario, las casas de los mayordomos y los cuarteles o barracones de los esclavos completaban el paisaje semiurbano de la hacienda. Los trabajadores del molino tenían que introducir las cañas a mano por entre las masas en movimiento. Este trabajo no sólo era agotador, sino que muchos de los que lo desempeñaban, sufrían la mutilación de dedos y manos y, algunas veces, de brazos enteros. Algunos incluso morían triturados por la fuerza enorme de aquellos cilindros de hierro. Los trabajadores que atendían las pailas, en las cuales se cocía a fuego alto una mezcla de guarapo y cal, con la que se absorbían las impurezas, padecían mientras tanto horas interminables de un calor infernal. Los trabajos en el molino y en la casa de pailas eran extenuantes y peligrosos. No en balde los hacendados preferían asignar todas estas tareas difíciles a esclavos con experiencia y destrezas. Los esclavos, como tales, no tenían muchas opciones. En cambio, los jornaleros blancos o mozos de labor sí las tenían. A éstos no les obligaban a trabajar en el ingenio, y eran empleados en las faenas del campo: siembra, desyerbo, corte y arrimo de la caña. Los franceses fueron los negreros más activos en Puerto Rico durante el apogeo del comercio esclavista en el sur de la Isla. La introducción de esclavos a Puerto Rico llegó a su punto máximo entre 1825 y 1835; época cuando llegó a Puerto Rico, el padre de Derkes.

A sus veinte años de edad, Derkes aprobó los requisitos para ejercer la profesión del magisterio de primeras letras, luego de largas horas y días de actividad autodidacta. Dominaba el español y el francés, lo que le motivó a leer los trabajos de Víctor Hugo, Emilio Zola, Alejandro Dumas, el Duque de Rivas y José Zorrilla.

Sus propios estudios y conocimientos en literatura, sumado al dominio de las lenguas española y francesa, le proveyeron suficiente seguridad para emprender el logro de su primer sueño; y así abrió su propia escuela en el año 1868. La escuela de Derkes fungió para beneficio de muchos niños, por espacio de seis años. Era sabido en todo Guayama, que el joven profesor premiaba a los alumnos destacados, muchos de ellos, hijos de familias prominentes del pueblo. Impartía una enseñanza de calidad con un currículo integral de Lectura, Aritmética, Gramática, Escritura, Historia Sagrada, Geometría y Geografía. Para el año 1873, logró expandir sus servicios al ofrecer clases gratuitas a 80 artesanos. Estos datos, además de los documentos archivados en los Registros de la

Propiedad de Guayama, lo han venido corroborando a través del tiempo, los descendientes de las familias Delannoy, Dalmau y Venegas, entre otros.

Su primera experiencia de redacción creativa se recogió en el libro de 135 páginas titulado *Poesías*, que editó en la Imprenta del Comercio de Guayama en el 1873, hoy guardado en el Ateneo Puertorriqueño. Dedicó su poemario a Rosario Calimano Rodríguez, una señorita blanca de sociedad por quien Derkes debió sentir gran afecto. Este detalle no es extraño, ya que Derkes resultaba ser una figura de respeto y admiración, por su inteligencia y talento, a pesar del racismo de la época, tres años antes de la abolición. El poemario resaltó las tres virtudes que promulga la doctrina espírita de Kardec: fe, esperanza y caridad. El espiritismo francés tomó importancia en el siglo XIX puertorriqueño, especialmente para los grupos de intelectuales abolicionistas, para los seguidores del ideal separatista y para los miembros de los movimientos obreros. Esta doctrina promovió el derecho a la libertad del ser humano, como eje central de su pensamiento, muy a tono con la visión romántica de la exaltación del sentimiento, que en Hispanoamérica tuvo matices de patriotismo libertario. Algunas familias de elite, invitaban a Derkes a los bailes de salón y a las veladas del Casino, para que deleitara al público blanco.

La primera vez que se realizó un estudio serio y profundo de este poemario, fue en el 1999, por el académico Edwin Figueroa¹⁹, donde pudo hallar en el poema *Perico* (XXVI), al primer nuyorrican de la literatura puertorriqueña, y retratado por Derkes en el siglo XIX. Es conocido, que muchos puertorriqueños de pensamiento liberal o separatista, migraban a Nueva York para asociarse con otros grupos independentistas, algunos norteamericanos y otros cubanos. Otros eran hijos de adinerados que optaban por estudiar en Estados Unidos. Muchos permanecían allá por varios años, para luego regresar a sus municipalidades de origen. Derkes desarrolló por primera vez a un personaje que habla y actúa en el poema. Además, los otros poemas delinearon el tema que guió a su vena dramática: la liberación del pasado esclavista a través de la ilustración y la educación.

¹⁹El profesor Edwin Figueroa realizó un análisis lingüístico del poemario, titulado *Lenguaje, cultura y sociedad del siglo XIX*. Resalta la colección de vocablos y modismos africanos que aporta la poesía de Derkes, anterior a la de Luis Palés Matos, para los años 40 del siglo XX.

El codearse en el círculo de los blancos le brindó ciertos beneficios. Un grupo de jóvenes estudiantes inició un periódico reformista, *El Martillo*, y solicitaron a Derkes que colaborara como corrector de redacción y estilo. El intelecto le estaba dejando ganancia económica, tanto por la escuela de niños, como por sus trabajos periodísticos. La experiencia con *El Martillo* le abrió las puertas para publicar poemas y artículos en periódicos importantes, como *El Progreso de San Juan* y *La Razón de Mayagüez*. En el 1871 redactó otro poemario de carácter religioso, titulado *Espíritu del cristianismo*, un folleto de 52 páginas que promovió el fundamento cristiano del sufrimiento y el dolor como estímulos de la espiritualidad, así como la igualdad y libertad de todos los hombres. Llamó a Francia la Roma moderna propagadora de luces y del nuevo mensaje espiritual, en inteligente alusión a los tratados *Libro de los espíritus* (1857), *Libro de los médiums* (1861) y *El Evangelio según el espiritismo* (1864).

Tras el exitoso estreno (1871) de su primera pieza dramática, como se verá detalladamente más adelante, comenzó hacia él una persecución cruel e injusta, de parte de las autoridades. El 14 de septiembre de 1873 Derkes fue elegido vocal de la Junta de Gobierno del Partido Reformista en Guayama. Ese mismo año escribió el prólogo del libro *Tres grandes épocas de la Historia*, de la Condesa de Drohojowska, voluminoso libro traducido al francés que defendió los propósitos civilizadores a la educación de la mujer, uniéndose así al pensar feminista de su amigo y colega Alejandro Tapia y Rivera.

Por ser reformista y espiritista confeso, en el 1874 y a sus 34 años de edad, el gobernador Don José Laureano Sanz visitó Guayama, se reunió con los incondicionales españoles, quienes le dejaron saber sobre Derkes y sus filosofías. El gobernador decidió españolizar la enseñanza, eliminando los colegios privados y sustituyendo maestros por otros que mostraban afinidad con el ideal incondicional español. Se despertó la inquina contra obreros, artesanos, reformistas y separatistas; todo debido al evento revolucionario del Grito de Lares, tan reciente como el 23 de septiembre de 1868. El movimiento dirigido por Ramón Emeterio Betances ²⁰, venía organizándose mediante juntas clandestinas alrededor de toda la Isla, especialmente en la zona montañosa central, donde había menos

²⁰ Médico puertorriqueño y mulato, educado en España. Ofrecía sus servicios médicos gratuitos a los esclavos y compraba la libertad de los niños negros, siempre que podía. Abolicionista y separatista.

Capítulo 5. Teatro obrero

vigilancia de la Guardia Española. Los dueños y trabajadores de estas fincas cafetaleras eran españoles, corsos o descendientes de ellos. Habían progresado gracias al desarrollo de la industria cafetalera, pero desde hacía pocos años, venían sufriendo una merma económica, causada por los nuevos impuestos de la Corona española. El ambiente hostil provocado por el mismo gobierno español, estimuló las ansias de libertad política y económica de los hacendados cafetaleros. Betances junto a Segundo Ruiz Belvis y otros criollos, organizaron las Juntas Revolucionarias clandestinas, semejantes a las que dirigía José Martí en Cuba y Simón Bolívar en toda Suramérica. Fueron años difíciles para el ideal separatista. Los líderes eran perseguidos, desterrados y encarcelados. Sólo se reunían con mayor libertad en Nueva York. Allí Segundo Ruiz Belvis conoció a varios libertadores de Chile, República Dominicana y Cuba, entre ellos a Vicuña Mackenna. Precisamente, para la fecha del Grito de Lares, Ruiz Belvis se encontraba en Valparaíso, Chile, para solicitar a Vicuña, los refuerzos de hombres y armas para la revolución puertorriqueña. Segundo Ruiz Belvis fue encontrado muerto en una habitación de hotel, y hasta hoy, su muerte ha sido un misterio, que las autoridades despacharon como muerte natural. La Corona española había desterrado a Betances y a otros patriotas. Los líderes de las Juntas Revolucionarias decidieron levantarse en armas, ante el descubrimiento de algunos grupos separatistas, por parte del gobierno. Confiaban en los refuerzos que llegarían de Suramérica, pero aparentemente a Ruiz Belvis lo asesinaron antes del encuentro con los libertadores de Chile.

Dirigidos por Don Manuel Rojas y reunidos en su hacienda, salieron hacia la ciudad de Lares para tomar el cabildo y desde allí avanzar en armas y con los refuerzos, hacia el gobierno central en San Juan. Narra la historia que las gentes, sobre todo los marginados, se unían a la marcha con sus machetes, entre ellos muchas mujeres. Tomaron posesión de Lares y celebraron el triunfo; pero el refuerzo nunca llegó. Los revolucionarios enfrentaron al poder de la Guardia Española, y el resultado fue devastador. Cientos encarcelados, otros desterrados y otros fusilados.

Mientras todo esto ocurría en las montañas centrales, las costas no lucían nada de tranquilas. Los esclavos habían comenzado a asesinar a sus mayordomos, en su mayoría blancos, desde el 1948. Se habían reportado incidentes en las municipalidades de Naguabo, Toa Baja, Mayagüez, Ponce, Guayama, Dorado, Cabo Rojo y San Juan.²¹ Los gremios de obreros y artesanos iban en aumento y ganando fuerza económica, gracias

²¹Las investigaciones realizadas por el historiador Guillermo Baralt en el 1989, con la ayuda del grupo CAREP, demuestran que las cifras de asesinatos a mayordomos se dispararon después de la revuelta de Lares; y que muchos esclavos que se enteraron, se allegaron a Lares para unirse a la revolución.

a sus actividades culturales y al movimiento cooperativista bancario, iniciado en los pueblos centrales del sur de la Isla. El terror que vivían las autoridades les agudizó la obsesión de control. Los incondicionales a la Corona, vecinos de Guayama, detallaron al gobernador Laureano Sanz los progresos de Derkes como maestro y mentor de artesanos, sobre la conciencia impartida sobre el valor del trabajo y de la educación. El gobierno cerró la escuela de Derkes y el maestro tuvo que mendigar por seis años, para mantener a su mujer y a tres hijos. A pesar de la desgracia, el hambre no le impedía seguir escribiendo.

La vida y obra de Eleuterio Derkes fue el mayor estímulo de dedicación, esfuerzo y perseverancia para sus descendientes. Toda una generación guayameña de finales del siglo XIX, aprendió las primeras letras y cálculos matemáticos, así como conocimientos de filosofía y ética, en la escuela de Derkes. Esa generación y sus padres, tuvieron la oportunidad de disfrutar y apreciar el teatro, con las puestas en escena de las piezas de Derkes, interpretadas por la Compañía Cubana Robreño, en Guayama y en Ponce. Durante la última década, el Conservatorio de Arte Dramático del Ateneo Puertorriqueño, dirigido por el profesor y dramaturgo Roberto Ramos Perea, se ha dedicado a estudiar y colocar en escena las piezas de Derkes, para disfrute de todo el país.

El discrimen político y racial que sufrió Derkes, que le causó la ruina económica, obligó a que sus hijos aprendieran y desarrollaran diferentes oficios artesanales, entre ellos la fabricación de ungüentos, jarabes y lociones, basados en las plantas medicinales que ellos mismos cultivaban. Los hijos de Derkes tuvieron la oportunidad de destacarse dentro del movimiento obrero organizado, y de beneficiarse de la cultura obrera empresarial, sustentada gracias al movimiento cooperativista que se originó en la zona sur central de la Isla. Así los nietos y bisnietos de Derkes, pudieron estudiar carreras relacionadas al campo de la salud, en el sistema universitario estatal, desarrollado a lo largo del siglo XX.

Guayama lleva más de un siglo, sanándose y educándose, gracias a los excelentes servicios de la Farmacia Derkes Inc. (teléfono 787-866-0881), ubicada en el centro urbano de dicho municipio y administrada por Los Derkes. Ha sido un importante auspiciador de las actividades culturales y educativas que organiza el gobierno de la municipalidad.

5.2.1. *Ernesto Lefevre*

Resumen

Laborde es un político viudo que vive con su hija Amalia en París. Ernesto Lefevre es un joven algo trigueño, periodista y dramaturgo de moral intachable y reconocida. Lefevre salva la vida de Amalia, cuando intervino con el carruaje que por poco se desbocaba. Laborde insiste en conocer al héroe que salvó a su bella hija y le invita a su casa. La atracción física entre Lefevre y Amalia se da desde el accidente. Laborde quiere casar a su hija con el Marqués de Rochefort, no sin antes consultar con su hija, quien rápidamente le confiesa su amor hacia el joven dramaturgo. Para Laborde, Lefevre es un buen orador, poeta y talentoso caballero, que como muchos otros, tiene un destino apegado a la pobreza. Piensa que Lefevre puede influenciar en la opinión política pública, ya que sus artículos en el periódico *El Investigador*, eran favorecidos por el público. El Marqués de Rochefort, interesado en Amalia, enfrenta a un difícil rival, tanto en el amor, como en la política. El viejo Marqués representa a las antiguas familias de la nación, mientras que Lefevre pertenece a la nueva aristocracia cuya riqueza está determinada por el talento. En la escena VII del Tercer Acto, Lefevre discute con el Marqués:

“...los hombres del día no se parapetan detrás de pergaminos apolillados, no se apoyan en el favor ni en el nacimiento, sino que tienen que ser grandes por sí mismos. Les sirven de base el trabajo, el mérito y el talento...”

La aparición de Alejandro, el padre adoptivo de Ernesto, devela un nefasto secreto: Laborde había asesinado al padre de Alejandro, abuelo de Ernesto, además de haber violado a la hermana de Alejandro, tía de Ernesto. Amalia intenta convencer a Ernesto para que olvide el crimen del pasado y abra su entendimiento al nuevo amor entre ellos, por encima de la venganza. Que dé validez a sus prédicas de justicia y perdón. Ernesto que hasta entonces había sido modelo de perfecta humanidad, se desmorona ante la situación de su padre. Derkes supo añadir tensión a esta escena climática del Tercer Acto, al enriquecerla con complicaciones y obstáculos y situaciones dramáticas. Logró crear el

conflicto ideológico entre los dos protagonistas del drama, y no con el Marqués, el antagonista, como se esperaría en cualquier drama romántico español de la época.

En el Cuarto Acto, Amalia es obligada a casarse con el Marqués, para así tener a alguien quien les proteja ante el proceso que se avecina, aunque se observa el sufrimiento de ella por la ausencia de Ernesto. Cuando Ernesto regresa, cuenta a Amalia de su duelo con el Marqués y que éste ha resultado herido. Ernesto le propone a Amalia la solución de la fuga de ambos, pero es Amalia la que recupera la honra, ante una proposición inmoral: “Sea usted siempre grande para que yo le ame y le respete”. Lefevre hace uso de su mejor retórica, en el Acto Quinto, para convencer al padastro a que desista de la venganza. Alejandro se niega y Ernesto decide exiliarse en América.

Ernesto comenta sobre las bondades del indio americano, resaltando así al personaje de Dagoa, su sirviente. Lefevre perdona a Laborde y le entrega los documentos incriminatorios, antes de partir hacia el Nuevo Mundo. Al final, el pueblo francés celebra la entrada de Napoleón Bonaparte, tras su regreso de Elba. Alejandro le revela a Ernesto, que el Marqués, quien ya se ha recuperado, es su verdadero padre, provocando la locura y el suicidio del Marqués.

Desde la óptica dramática, el final fue abrupto y en apenas tres páginas. No obstante, el propósito político se logró. Derkes era reformista, y como tal, despuntó contra la intolerancia incondicional, representada en el Marqués. El pueblo lograría su libertad y la justicia mediante la Ilustración y la reforma, ante la brutalidad tiránica, en perfecta referencia indirecta a las bondades liberales de la nueva Constitución española; ideal reformista que evolucionaría hacia el autonomismo impulsado por el puertorriqueño Román Baldorioty de Castro²², apoyado por muchos obreros. La pieza *Ernesto Lefevre o el triunfo del talento* fue un juego político y de talento, donde la razón se contrapone al fanatismo y al odio.

La escena de la pieza ocurre en París, durante los primeros meses del año 1815, año de glorias y derrotas para Napoleón Bonaparte. Napoleón regresó a Francia de su exilio en Bonaparte fuera derrotado en la batalla de Waterloo y se vio obligado a abdicar y refugiarse en la isla de Elba. Luis XVIII se alejó del trono dando comienzo a la caída

²² Profesor de Educación Superior, educado en España y principal propulsor del autonomismo en su etapa inicial.

imperial de *Los Cien Días*. Rusia, Prusia, Inglaterra y Austria formaron una alianza que provocó, en junio 18, que Bonaparte fuera derrotado en la batalla de Waterloo y se vio obligado a abdicar por segunda ocasión.

En medio del tenso panorama político, que se vivía en ese momento en Puerto Rico, y que se vivió en Francia a principios de siglo, Derkes situó su obra en la casa de Laborde, un político de segunda categoría que gozaba de respetable estima en la aristocracia parisina. Derkes tuvo que ubicar su obra en Francia, aunque nunca la visitó en la realidad. La técnica le sirvió para despistar sus verdaderos objetivos ideológicos pertinentes a la realidad de Puerto Rico, a finales del siglo XIX, no a principios de siglo, como ocurre en el drama. A través de los personajes de Lefevre y Amalia, Derkes se resaltó a él mismo y a la clase trabajadora a la que él pertenecía. *Ernesto Lefevre o el triunfo del talento* pasó a ser la primera obra dramática puertorriqueña, no sólo escrita por un negro, sino por un artesano de la educación, una clase explotada, aún hoy en día.

Era la moda de los señoritos de bien en San Juan. Los ricos comerciantes de la capital, y los ricos hacendados de la caña y el café, que venían tratando comercios y amistades con los empresarios estadounidenses de la costa este de la nueva nación, alardeaban en las tertulias, acerca de los estudios de sus hijos en Francia, Inglaterra o Estados Unidos. Los avances en el campo de las ciencias y la medicina, los acaparaban Inglaterra y Francia. De Estados Unidos estaban saliendo los grandes inventores del momento. Las universidades de Madrid, ya no eran la aspiración de los más adinerados. Para Derkes, el que dominara el francés con la misma soltura que expresaba el español, era la mejor prueba ante todos, de que un negro de la clase artesanal, podía ser tan inteligente o más, que cualquier señorito blanco.

La fiebre del afrancesamiento, no era exclusiva de Puerto Rico. Desde la Ilustración del siglo XVIII, Francia venía llevando la voz cantante del verdadero estilo de vida sofisticado y adelantado, tanto en el desarrollo de los nuevos pensamientos, como en el conocimiento en general. Cabe recordar, que hasta la misma España llegó a imitar a los franceses. Se puede mencionar, como ejemplo de ello, *El sí de las niñas* de Moratín o a las fábulas de Saramago. Por eso los nombres de algunos personajes de *Ernesto Lefevre* son en francés, ortográficamente perfectos, al igual que los modales y la elegancia en la expresión lingüística. Implicaba que los actores que representaban esos roles, debían

pronunciar esos nombres, con la oralidad y gesticulación perfectos y propios de la cultura parisina del siglo XIX.

La Compañía de Teatro Cubana Robreño, representaba un extenso repertorio de obras clásicas y otras contemporáneas a los actores. Los intelectuales hispanoamericanos, además de leer a Sófocles, Eurípides, Aristófanes, Shakespeare, Calderón y Lope de Vega, leían sobre todo el repertorio romántico del teatro francés y español. La Compañía Robreño prefería representar las piezas de Núñez de Arce, las de Tamayo y Baus, las de Echegaray, y las del inglés Eugene Scribe.

El conflicto amoroso, entre una pareja de desigual condición social, afectada por situaciones familiares, ajenas a la voluntad de los protagonistas, se observó tanto en *Ernesto Lefevre o el triunfo del talento*, como en *Romeo y Julieta* de Shakespeare, y en *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca. Ernesto y Amalia no mueren, pero no culminan el amor. Ernesto no resulta encarcelado en una torre, pero tiene que exiliarse lejos de París. Romeo y Julieta no viven en Inglaterra; viven en Italia. Segismundo no vive en una torre y palacio español, sino en la exótica Polonia. Ernesto y Amalia no son puertorriqueños; son franceses. El tema del honor familiar, está presente y en lugar prominente, en las tres obras que se han estado comparando. Los Lefevre versus los Rochefort; El empeño ambicioso del reino usurpador del rey Basilio, ante el poder que por naturaleza le correspondía a Segismundo. Los Montesco versus los Capuleto.

El tema filosófico se despuntó en *Ernesto Lefevre* y en *La vida es sueño*. Basilio, rey de Polonia, tiene encerrado en su castillo a su hijo Segismundo, para evitar que pueda volverse contra él, según han dicho los oráculos. Allí crece el príncipe sin conocer su origen ni ver a nadie, más que a su ayo Clotaldo, hasta que un día, el rey, para probarle, le da un narcótico y le lleva a la corte. Al despertar, Segismundo obra bárbaramente, por lo que su padre le narcotiza de nuevo, lo lleva otra vez al castillo y le hace creer que todo ha sido un sueño. El principio filosófico del drama de Calderón no es nuevo. Platón describió detalladamente el mito de la caverna, miles de años antes. Segismundo fue viendo una aparente luz, cuando salió la primera vez del encierro. Debido al narcótico, no veía claramente. La primera luz que vio el individuo de Platón, cuando vio luz, sintió molestia en

los ojos; no veía claro. Ernesto Lefevre, creía verlo todo claramente con su inteligencia y talento; más vivió toda su vida sin saber que el Marqués era su padre. Tanto Platón, Calderón y Derkes, intentaron filosofar con la luz o la Ilustración, como la única salvación verdadera para el hombre. No puede ser cualquier luz; no puede ser a media luz. Tiene que envolver al hombre en una intensa luz, que le ilumine su conocimiento, pero también el alma. Enterado el pueblo de Polonia, se subleva y libera a Segismundo; Segismundo vence entonces a Basilio, pero la lección recibida al verse por segunda vez en la cárcel, le hace reprimir sus impulsos, moviéndole a obrar generosamente y a perdonar a su padre. Aquí Derkes engrandeció a Amalia, quien resulta la más iluminada de todos. La intensa luz de la razón, la lleva a entender el valor del perdón y del amor sobre todas las cosas. Al final, entra el pueblo francés y celebra la llegada de su líder Napoleón. La libertad y la justicia han vencido. La caída de la aristocracia real, para la cual los ideales representados en Napoleón sólo eran una enfermedad peor. Derkes se valió de esta posible interpretación, y Lefevre deja firme su ideal de libertad y justicia, bases esenciales sobre las cuales descansan las sociedades modernas. Es importante recordar que para el 1870, los reformistas puertorriqueños buscaban obtener mayor participación de los deberes y derechos que gozaban los españoles peninsulares. Los partidos políticos de la Isla se disputaban los delegados a la Diputación Provincial. Los partidos liberales luchaban contra los incondicionales a la Corona. Los reformistas puertorriqueños, que eran ilustrados, representaban a la aristocracia de nuevo cuño puertorriqueña; a la gente ilustrada, independientemente de sus apellidos o la raza.

La exposición del personaje negro, no era nueva en la literatura hispanoamericana, y no nace en América. Se puede imaginar al negro Zaide, padrastro del Lazarillo de Tormes, conviviendo con la madre viuda de éste, en la misma casa con el niño, bajo el cielo de una Salamanca renacentista de población mayoritariamente blanca y de tradición católica apostólica romana. Las interrogantes ingenuas de un jovencito preadolescente que nunca había visto a alguien de piel oscura. Se puede inferir los comentarios de los vecinos, los de los nuevos burgueses, los de los académicos de la Universidad de Salamanca y los de los religiosos. La breve aparición del negro Zaide, al principio del relato, pareciera insignificante, pero no lo es. El autor anónimo de esta novela picaresca, colocó cada ficha en su justa posición estratégica, para criticar sin tapujos a unas clases sociales de elite, los ricos burgueses y el clero católico, llenas de corrupción y falsa moralidad. De igual manera retrató la condición de los menos privilegiados y sus artimañas de supervivencia. El hecho de que

la madre del Lazarillo llevara una relación extramarital con un negro, agudizaba su paupérrima situación económica y social. Blancos o negros, si eran pobres, vivían bajo situaciones semejantes.

El español Andrés de Claramonte y Corroy, escribió la pieza de teatro *El valiente negro en Flandes*, durante el siglo XVII, convirtiéndose hasta ahora, en la verdadera obra dramática moderna de la literatura española. Trata de un negro de Mérida que intenta enrolarse en las tropas españolas de la guerra de Flandes, bajo la hegemonía de Felipe II. El color de su piel es su principal impedimento, pero el protagonista lucha contra ello. Desea pertenecer y representar al Imperio Español, pero es rechazado por su condición étnica. El protagonista negro, Juan de Mérida, se enfrenta a varios obstáculos: un engañoso capitán español de los Tercios de Flandes; el propio ejército enemigo; el conflicto de su raza; y el amor que siente por una mujer blanca que también le corresponde.

Derkes Martinó, al igual que Zaide de Salamanca, y Juan de Mérida, sufrió la discriminación racial, aunque en épocas y países diferentes. En el caso del personaje de Juan, la similitud es mucho mayor. La pieza de Claramonte destaca la inteligencia y las habilidades del negro Juan. Inclusive, la admiración que va ganando en su entorno, tal como le sucedió a Derkes. Claramonte, a diferencia del Zaide picaresco, expuso a un negro con aptitudes que sobresalen a las de otros blancos, y que logra alcanzar sus objetivos. Se atrevió a ubicar al personaje principal negro, en un ambiente histórico real; sin necesidad de técnicas para rebasar cualquier censura. Por su temática, creó una pieza de pensamiento moderno. Por su técnica, creó una comedia de estilo épico con efectos visuales y técnicas teatrales²³ vanguardistas para su tiempo.

La primacía que otorgó Derkes al tema de la Razón- Ilustración, al Buen Gusto y al Comportamiento Moral, baluartes del pensamiento francés desarrollados en todo el siglo XVIII, demuestra su preferencia por las filosofías neoclásicas, aún presentes en el canon intelectual hispanoamericano. El teatro de comedia español que leyó Derkes desde niño, imitaba a los estilos franceses de Molière. Los asuntos de la comedia de Leandro F.

²³ Utilizó los mecanismos prosódicos para captar la atención del público, además de acomodar la métrica en la organización dramática en relación a sus valores prosódicos y a la funcionalidad teatral de los mismos.

de Moratín, a excepción de *La Comedia Nueva o El Café*²⁴, pueden reducirse a dos temas de orden moral: la libertad de elección en el matrimonio y la necesaria igualdad de los cónyuges, en edad y situación social. Tal es la idea básica de *El viejo y la niña* y *El barón*; éstas escritas en verso, y *La mojitata*, y *El sí de las niñas*, compuestas, según Menéndez Pidal, en la mejor prosa dramática desde la *Dorotea* de Lope de Vega. En *El viejo y la niña* (1790), un hombre de edad avanzada se casa con una joven, y los celos que tal situación provocan la obligan a ella a refugiarse en un convento. En *El Barón* (1803), una joven se une en matrimonio con un antiguo novio de su pueblo, al enterarse su madre de que el Barón, con quien pensaba casarla, es un farsante que se hacía pasar por noble. *La mojitata* (1804) presenta un tipo de mujer semejante a Marta la piadosa, de Tirso de Molina. Una muchacha, para eludir un matrimonio que no le interesa, finge sentir una gran devoción, hasta que, pasado el peligro, consigue casarse con el que ella quiere.

De las primeras comedias de Fernández de Moratín, Derkes heredó la temática de la pareja de jóvenes protagonistas enamorados, frente a un antagonista de edad mayor, que se disputa el amor de la joven, y hasta se bate a duelo, con el joven rival. La nueva sensibilidad del siglo XIX, es toda melancolía, y Fernando de Moratín supo retratar la transición hacia el romanticismo, con la pieza *El sí de las niñas*. Don Diego, tío de Carlos, cede a éste la mano de su prometida, Doña Paquita, al saber que ambos ya estaban enamorados. La pieza confluye las corrientes culturales más importantes del 1801: su estructura formal se ajusta a las normas del neoclasicismo; pero su contenido participa por igual del racionalismo del XVIII y del prerrenacimiento, ya que los derechos sentimentales de los dos personajes jóvenes se definen con argumentos de índole intelectual. El viejo razona su decisión de ceder la mano de Doña Paquita, pero su generosa renuncia se halla envuelta en un tono de melancolía.

La actitud comprensiva de Laborde, el padre de Amalia, cuando su hija le deja saber sus sentimientos para con Ernesto Lefevre, fue más que comprensible para el público puertorriqueño del 1871, acostumbrado a leer y disfrutar de las obras dramáticas del teatro español, que presentaban diferentes compañías extranjeras y locales, alrededor de los

²⁴ Comedias que censuraban a los estilos de la última degeneración del teatro barroco, a las que se criticaban con criterios neoclásicos. Solían ser piezas disparatadas, que se enfrentaban a la prudencia de algún o algunos personajes ilustrados.

diferentes teatros de la Isla. El escritor español y abogado de Gijón, Gaspar Melchor de Jovellanos, dedicó toda su vida a estudiar y resolver en la práctica los problemas del momento; labores demostradas en sus múltiples informes sobre cuestiones económicas, pedagógicas y políticas, que le convirtieron en el mayor polígrafo del siglo XVIII español. La comedia histórico-literaria, escrita en prosa, *El delincuente honrado* (1774), imitó a la comedia lacrimosa de Diderot, *Le Fils naturel*, y aún a las ideas filosóficas de finales del siglo XVIII, con un espíritu filantrópico de tipo sentimental. En la pieza, Torcuato, para evitar que castiguen equivocadamente a su amigo, confiesa a la Justicia haber muerto en duelo a un hombre. Condenado a muerte por su propio padre, se salva gracias a un indulto del rey. Parece ser que la obra tuvo como raíz la protesta contra ciertos aspectos injustos de una rigurosa ley sobre los duelos. El efectismo emotivo que supone el indulto a última hora, así como la dulzona sensibilidad burguesa que rezuma toda la obra, tan distinta de las frías tragedias clásicas, hacen de *El delincuente honrado* el primer intento de prerromanticismo teatral en España. El tono sentimental y el abrupto desenlace de *El delincuente honrado* tiene, por estos dos aspectos, bastante similitud con el drama *Ernesto Lefevre*.

La preocupación por España constituye el núcleo central de la producción de Jovellanos. Su obra reflejó un fervoroso anhelo de renovación nacional y de progreso económico y pedagógico, al paso de una sólida y vasta cultura. La educación cultural y moral del pueblo español, y los temas pedagógicos atrajeron la atención de Jovellanos. Diseñó una rápida historia de las diversiones públicas en España, analizándolas a la luz de las ideas de la época. Es inminente recordar que Derkes era reformista y apostaba a la cultura de todo el pueblo, como verdadera medicina para salvar a la sociedad puertorriqueña. Las preocupaciones culturales y políticas de Jovellanos en España, y las de Derkes en Puerto Rico, fueron genuinas y demostradas en sus respectivas dramaturgias; no obstante, las ideas políticas de Jovellanos eran de carácter liberal, pero no democráticas. Como otros estadistas ilustrados creía, según la fórmula de principios del siglo XIX, que hay que gobernar para el pueblo, pero sin el pueblo. La ideología política de Derkes era profundamente de militancia reformista democrática, y aunque no le convenía atacar al gobierno despótico del siglo XIX en la Isla, no sintió temor alguno de tronar contra la intolerancia incondicional, representada en la figura del Marqués, e incluso intuir el bastardo nacimiento de la intelectualidad del nuevo cuño, como un modelo de los desmanes de las buenas familias de la nación, cobijadas

por gobernantes despóticos. El romanticismo en la obra *Ernesto Lefevre o el triunfo del talento* se alejó del maniqueísmo y se volvió intenso y profundamente humano. A pesar de sus desigualdades técnicas, resaltaron en ella dos valores inmaculados: el hombre y la mujer ilustrados, y el juicio sobre la violencia social. El momento era ciertamente propicio para levantar la bandera del pensamiento liberal de la autonomía. Tanto en España como en Cuba circulaban proyectos y se escuchaban reclamos autonomistas; lo que es más, en esta Antilla hermana se había fundado ya un partido que la impulsaba, el Partido Liberal Reformista. De otra parte, Inglaterra había implantado un tipo amplio de autonomía en sus posesiones de Canadá, Australia y Nueva Zelandia. La llamada autonomía canadiense habría de servir de modelo para algunos puertorriqueños, particularmente a Baldorioty de Castro.

La *Estética* de Hegel (1835) propuso una idea de la realidad fundamentalmente platónica. El punto de referencia dentro del teatro hispano es *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca. El mito de la caverna de Platón describe al hombre primitivo o a un recién nacido, inmerso en la oscuridad, porque habita en el fondo de una cueva, totalmente ausente de luz. Mientras crece y adquiere experiencias, intentando acercarse a ese finísimo rayo de luz, va descubriendo las cosas que ve a su alrededor. Avanza en su camino, guiado por esa luz que va aumentando; puede ver mejor la realidad. Logra salir de la cueva y descubre otro mundo.

El personaje protagonista Ernesto Lefevre representó al idealismo romántico. Está totalmente convencido de que el hombre alcanza la Verdad mediante el conocimiento, a través de la razón. Para él no basta con el apellido de origen, ni la posesión de bienes materiales. El cultivo del intelecto y las artes, conduce a la libertad. Apuesta a la existencia de un nivel superior y trascendente. Lefevre es periodista, escritor y dramaturgo. El talento y el trabajo es lo que engrandece al hombre; lo que impulsa al comercio; lo que fomenta la industria; lo que produce la sabiduría; es el motor de los pueblos modernos; es lo que conduce a la transformación hacia una nación ideal. Por eso Derkes enmarcó su pieza en el París de 1815, inmerso en la caída imperial de Los Cien Días; similar a lo que sucedía en Puerto Rico en el 1870 tras las revueltas revolucionarias por la lucha de independencia; las rebeliones de los esclavos contra los mayorales; y las luchas intelectuales de los reformistas como delegados a la Diputación Provincial.

Para Schiller la tragedia fue el instrumento que tenía el teatro para aprehender lo suprasensible. Es por eso que el personaje Ernesto Lefevre tenía la victoria moral y amorosa hasta el segundo acto. La presencia del padre adoptivo lo enfrenta a una dolorosa realidad; a un conflicto cerrado y bien preparado. La escena climática del final del tercer acto enfrenta ideológicamente a la pareja amorosa, a los protagonistas, porque la tensión se genera entre necesidad y libertad moral. Ernesto Lefevre le propone a Amalia una fuga, al tiempo que ella se ampara en la moralidad y el respeto.

Schlegel pensó que el drama romántico, a diferencia de la forma mecánica de la tragedia clásica, poseía una forma orgánica que expresaba una esencia oculta y que permitía captar la unidad en la esfera más alta de las ideas. Sería entonces posible pensar que el suicidio del Marqués obedece a un interno deseo de Derkes, de hacer perceptible al público puertorriqueño, a través del nuevo triunfo del imperio napoleónico sobre la monarquía de Luis XVIII, la caída de la aristocracia real, para la cual los ideales representados en Napoleón sólo eran una enfermedad peor. Valiéndose entonces de esta posible interpretación, el personaje Lefevre deja firme su ideal de libertad y justicia, bases sobre las cuales descansan las sociedades modernas como una responsabilidad popular.

A diferencia del idealista clásico que resaltó lo bello, el romántico valoró lo característico, el color de la época y los rasgos más individuales. Entonces el drama histórico, que retrataba a una época, en un lugar determinado, y a unos individuos en ese entorno en particular, todo ello, conformaba la belleza romántica. Proponía una nueva religión a una sociedad nueva. La nueva religión era lo que Víctor Hugo llamó la musa moderna; la que vería y comprendería que el mundo estaba compuesto de belleza y fealdad; de bondad y maldad; de sombra y de luz; de lo grotesco y lo sublime; el cuerpo y el alma; la bestia y el espíritu. El genio moderno fue la unión del tipo grotesco con el sublime. La realidad del romántico fue el drama, compuesto de la lucha entre los opuestos, que siempre están juntos. El arte romántico fue la armonía entre los opuestos.

El 9 de marzo de 1830, Víctor Hugo expuso en el prefacio de *Hernani*, que el dramaturgo romántico escribía para la juventud ilustrada que creía en los ideales liberales, tanto en la literatura, como en la política. Los jóvenes románticos fueron la generación que recibió la luz por la literatura y por la política. Derkes sintetizó su dramaturgia a la luz del

pensamiento de Víctor Hugo. El personaje Ernesto Lefevre respondía a las características del joven romántico, y Derkes experimentó un espejo de concentración con el personaje que creó, porque Derkes era Ernesto: joven liberal, reformista e ilustrado, que vivía en una constante lucha entre su origen y un mundo ordenado a la luz de los cánones aristocráticos; y con su realidad de colonizado, en un Puerto Rico controlado por otra nación; que soñaba con la libertad y la justicia, y para ello tenía que agarrarse de la razón y del cultivo de ella mediante el arte. La revolución del reformista liberal se logró con la cultura; no con las armas.

Una pieza dramática bien hecha se mantiene en la línea realista positivista con una clara situación de los personajes. Los antecedentes logran la progresión, donde el suspenso es continuo y va en aumento. Los cambios se dan de manera inesperada, pero son lógicos y coherentes. La resolución es consecuente y verosímil. Derkes recurrió al elemento histórico del 1815 en París, en un ambiente, una escenografía, una representación, y una acción dramática real a la vida y costumbres parisinas de entonces.

En cuanto al aspecto ideológico, Eugene Scribe expuso, a través del personaje del Vizconde en la pieza *Partir a tiempo* (1835), su visión contemporánea de la realidad:

- *“Mi familia piensa como yo. En el día, amigo mío, el comercio, la industria, la riqueza, el talento, la cuna, todas son aristocracias; se dan la mano. ¿Quién gobernará mañana, quién mandará? Un grande, un procurador, tú, yo, si nuestro talento nos da aptitud: en el día no hay más que dos clases en la sociedad: los que tienen educación y los que no la tienen; esos son los únicos enlaces desiguales, esos son los desgraciados. Por consiguiente, y gracias al mérito que se ha sabido crear tu prima, no estamos en ese caso, y aquí me tienes con mi pretensión, que traía escrita por más señas.”*

Se vuelve a enfatizar el tema recurrente en la dramaturgia de Derkes: el hombre universal redimido por la educación y el trabajo.

Sardou se reafirmó en el pensamiento de Scribe, al definir una creación teatral adscrita al Realismo. La pieza teatral debía ser una reconstrucción o reflejo de la vida real, tanto a nivel individual como colectivo. Se añadió el concepto del vodevil francés, donde se reflejaba la vida en las plazas y otros lugares de encuentro en las ciudades contemporáneas. El detalle del colectivo, iba abriendo el camino hacia el Naturalismo. Nótese que el final de *Ernesto Lefevre*, se da precisamente con el pueblo francés, celebrando en las calles, la entrada de Napoleón a su regreso de Elba.

Victorien Sardou apostó a la comedia de intriga complicada, las peripecias continuas y los golpes inesperados de los desenlaces. Como la aventura está por encima de los personajes, éstos parecen marionetas movidas por un hilo. Cabría entonces reevaluar el desenlace de *Ernesto Lefevre*, porque es posible que el final abrupto de la pieza, haya respondido a los principios del realismo de Sardou.

Alejandro Dumas y Víctor Hugo se mantuvieron como los modelos del teatro hispano del siglo XIX. Los nuevos gustos hacían imposible seguir considerando a los clásicos como modelos insustituibles. Se opina que cada época ha de tener una literatura y por consiguiente unos modelos en consonancia con su peculiar sentir: Cada siglo tiene su fisonomía particular, independiente en todo de las de otras épocas, la cual se impregna de sus vicios, pasiones, virtudes y creencias. De esta forma se quebró la línea clasicista y el fervor literario se orientó hacia otras latitudes, aunque el desdén por lo clásico se dirigió más contra el clasicismo francés que contra la antigüedad grecolatina. Fueron preferidas las historias bíblicas, medievales, la del siglo XVII no francés, y la contemporánea extranjera. Se recuperó al romancero español, a las baladas germánicas, la geografía nórdica, las piezas de Shakespeare, Lope y Calderón; todos dirigidos por el estilo de Víctor Hugo y Dumas. Las obras de Dumas destacaron los lances caballerescos, los ambientes legendarios y las truculentas historias de odios y amores.

La necesidad de Derkes, al ubicar su pieza en el 1815, cincuenta y cinco años atrás de su realidad, no sólo respondía a causas relacionadas a la censura, sino también al estilo romántico influenciado por el gusto escenográfico heredado de Alejandro Dumas. De igual manera, el juego de complicaciones y obstáculos para dar intensidad al conflicto, que desataron la ebullición de las pasiones encontradas, capaz de llevar a sus personajes, al exilio de Ernesto y al suicidio del Marqués.

El teatro francés de Zola presentó una producción en las que el hombre y su ambiente eran descritos con un criterio que pretendía ser científico. Son los años en que se puso de moda la ciencia experimental de tipo positivista y en los que hasta los literatos intentaron, a base de una meticulosa observación, proporcionar una visión rigurosamente exacta de la vida humana y de las cosas. Continuaron vigente el tema costumbrista, cuyo eje constituía la observación del ambiente contemporáneo, tanto en la comedia como en el drama. Derkes fue meticuloso con los detalles en los parlamentos de su pieza, que

sustentaron el entorno histórico del 1815, y el ambiente ciudadano parisense. Los nombres de los personajes y los lugares correspondieron fielmente a la cultura francesa. Las maneras, los modales, las costumbres y sobre todo, las ideas predominantes de la nueva clase burguesa intelectual francesa, en contraste con las costumbres aristócratas aún vigentes en las personas de mayor edad, prueban el enfoque realista de Derkes, además de su intelecto y hábito lector, teniendo en cuenta que por su condición social y económica, nunca pudo salir de la Isla.

El *Naturalismo en el teatro* que promovió Zola (1879: 126-133), se alejó de la exageración de la acción con el objetivo de describir los caracteres y analizar los sentimientos, que había propuesto Scribe, con la teoría teatral de la pieza bien hecha. En cambio, resaltó la cualidad y las técnicas del movimiento realizadas por Sardou, aunque Zola se alejó de las técnicas trilladas, como la de las cartas inesperadas que cambian el rumbo de la trama. Criticó la insistencia moralizadora de legislar, rezar y convertir de Alejandro Dumas; así como aquellas frases de los personajes, que decidían el éxito de la pieza, y de la mezcla de situaciones estrictamente realistas con otras fantásticamente barrocas.

A Emilio Augier le criticó el no haberse separado de los personajes tipos ya hechos: los buenos y los malos. Señaló que el cambio abrupto del carácter de un personaje, era un defecto teatral, porque no respondía a la realidad humana. Zola aspiró a que el naturalismo del final del siglo XIX despuntara a la creación de un nuevo teatro que se alejara de los convencionalismos.

En el caso de Derkes, que estuvo tan arraigado al romanticismo de Víctor Hugo, podría dársele valor, el atreverse a poner en conflicto ideológico a los dos protagonistas. El personaje central, Ernesto Lefevre, representante de los más elevados valores románticos, se desploma ante la valentía moral de Amalia. El antagonista, el Marqués, pierde relevancia y deja de representar peligrosidad, a partir del tercer acto. El concepto del bien y del mal, representados de manera finita, fue superado por Derkes. Todos los personajes son víctimas y la verdadera heroína es una mujer. Esto significó un gran avance de parte de Derkes, que rompió los esquemas y los cánones de una sociedad puertorriqueña del siglo XIX, su único y posible público, que además de racista, esclavista y fanático del catolicismo, era profundamente machista. Derkes estaba muy claro de que no le escribía a los franceses.

El dramaturgo noruego naturalista Henrick Ibsen se atrevió a romper los esquemas machistas, al publicar el drama realista *Hedda Gabler*, en el 1890. El personaje central y heroína contra la sociedad, carece de una carga tan severa de valores, que pareciera escrita en el siglo XXI. El nombre de la protagonista y título de la pieza, representaba el carácter rebelde de la mujer, quien se negaba a llevar el apellido de casada. Es hija de un general aristócrata que se casa con Jorgen Tesman, un aspirante académico con deficiencias de talento. La joven se casó con él sin amarlo porque probablemente estaba embarazada. El tiempo pasa y desarrollan una relación de aparente calma y bienestar, hasta que aparece en escena Ejlert Lovbord, talentoso escritor y ex novio de Hedda. Juntos habían compartido mejores tiempos durante los años universitarios. Lovbord y su esposa alcanzan una prosperidad, gracias a las publicaciones de Ejlert, quien a su vez, se convierte en el rival académico de Tesman. Las intrigas entre una Hedda celosa del matrimonio Lovbord, Ejlert, su esposa y los Tesman, conducen a que Ejlert regrese al problema de alcoholismo, que había superado, gracias a su relación con Hedda, cuando eran novios en la universidad. Hedda conocía que esa era su debilidad, y la envidia la lleva a inducir a su antiguo novio, a sucumbir en las garras del alcoholismo. El final es uno trágico, en el que Hedda termina siendo la causante de su propia desdicha.

La crítica ha considerado a *Hedda Gabler* como el *Hamlet* femenino del teatro universal. El repunte de la figura femenina, como el personaje de carácter dominante en el teatro, se manifestó en Europa bajo el naturalismo de Ibsen. Derkes se acercó a dar primacía al personaje de Amalia, pero no logró desarrollarlo al máximo a partir del Cuarto Acto. Amalia se mantiene dentro del canon de la mujer nacida y criada en una familia de bien, quien se mantiene pura, física y espiritualmente. Ibsen por el contrario, desarrolló un personaje central tan controversial, que carga con el protagonismo y el antagonismo de la pieza. Hedda Gabler es simplemente una mujer burguesa que puede limpiar su honor o aparentar tenerlo, porque sus medios y posición social la benefician. Cualquier mujer pobre en su lugar, hubiera sido rechazada en su sociedad. Su falsa moralidad la hunde en un laberinto de inconformidad, que destruye a todos los que se relacionan con ella. Seguramente, siempre han existido las Hedda Gabler en las elites sociales capitalistas, pero Ibsen fue el primero que la retrata sin tapujos. Este singular personaje podría recordar

a Lady Macbeth de Shakespeare, pero Macbeth es quien se mantiene firme con su maldad, ya que su esposa pierde la cordura mucho antes del final.

La señorita Julia (1888) del dramaturgo sueco August Strindberg, se distanció totalmente de la prédica moral al presentar al personaje central; una mujer que experimenta un destino trágico como resultado de un buen número de circunstancias. Strindberg expuso a unos personajes que expresan violencia psicológica. En algunas piezas se manifestó la guerra entre los sexos. Atacó sin rodeos a la institución del matrimonio, siendo su propia vida de continuos fracasos matrimoniales, su mejor referencia. No sólo rompió con los esquemas temáticos y de representación, sino que revolucionó las técnicas escénicas. Suprimió los entre actos; prefirió la decoración sencilla inspirada en la pintura impresionista; eliminó las candilejas; alteró el uso e intensidad de las luces, para resaltar los gestos faciales de los personajes; y eliminó o redujo significativamente el uso del maquillaje. Todo ello resaltaba la creatividad y concentración de los actores y a la labor del dramaturgo-director; a la vez que fortalecía la relación del actor y el dramaturgo-director.

El estilo romántico de Derkes, ni se acercó a los estilos y técnicas teatrales desarrolladas por Strindberg, aunque sí se puede destacar la simplicidad de sus acotaciones. Las mismas son sumamente breves, sin mayores explicaciones. Puede sugerir que para Derkes era importante la capacidad interpretativa y creadora del actor y el director, ya que, a diferencia de Ibsen y Strindberg, no era director de teatro.

El pensamiento del alemán Friedrich Nietzsche ha sido una de las influencias más importantes para su generación de finales del siglo XIX, así como para las postreras del siglo XX y aún para el presente siglo XXI. Mal interpretado para la conveniencia de algunos durante el siglo pasado; no fue así para los de su generación. Su tesis en *Moral de señores y moral de esclavos*, dividió a la sociedad moderna en dos clases: los amos y los esclavos u oprimidos. El concepto del bien y del mal, se interpretó según el origen de la clase social. Para los amos, el bien y el mal equivalen a noble y despreciable; lo que provee a los amos una fe en sí mismos, y un orgullo, que aplasta al otro. Por el contrario, el esclavo decreta como buenos las cualidades débiles como la compasión, el servicio, la paciencia y la humildad; todos preceptos fundamentales del pensamiento cristiano. No es de extrañar entonces, el apoyo que ha recibido el espiritismo francés, de parte de muchos intelectuales,

artistas, dramaturgos, escritores, reformistas, liberales, revolucionarios y grupos obreros. Tampoco es extraño el desarrollo del ateísmo y de las ideas anárquicas. Desde finales del siglo XIX los abolicionistas puertorriqueños y los de todo el mundo, se dieron cuenta de esta realidad. Las religiones han servido para someter a las masas bajo el mando de unos pocos privilegiados. Las rebeliones de los esclavos contra sus mayores y amos, demostraron que los ideales que promovían el nacimiento de una nueva religión, nacidos en Europa, habían llegado rápidamente a través de las embarcaciones que llevaban y traían a los jóvenes hispanoamericanos que se educaban en el Viejo Mundo.

La visión de Nietzsche halló tierra fértil en el teatro puertorriqueño de la negritud del siglo XIX de manera ascendente. Derkes, a través de su drama histórico *Ernesto Lefevre*, exaltó la figura del nuevo hombre que trasciende a ser superior mediante la educación, el talento y el trabajo, versus el viejo aristócrata que se conformaba sólo con su origen. La primacía que ofreció Derkes a la mujer, mediante el personaje de Amalia, tuvo bases en el pensamiento de Nietzsche, quien pensaba que es la mujer la que debía definir su identidad, y no los hombres. Tampoco debe extrañar que los dramaturgos puertorriqueños y muchos intelectuales liberales boricuas del siglo XIX, tanto los negros como los blancos, hayan sido feministas declarados²⁵.

Craig le otorgó al director escénico el papel más importante en la dinámica dramática. Expuso sus teorías en el tratado *El arte del teatro* (1905). El director escénico es quien lee e interpreta al dramaturgo. Los actores deben seguir la interpretación del director, para hacer realidad debidamente la puesta en escena. Sintetizó al teatro en tres elementos esenciales: la acción con los gestos, la danza, la prosa y los movimientos; la escena con la debida iluminación, el vestuario indicado y el montaje apropiado; y la voz con la palabra hablada o cantada. No se puede asegurar que Derkes conociera los inicios de las teorías teatrales simbolistas, pero sí se ha probado que todas las piezas que escribió, las entregaba a los directores de compañías, y luego se deleitaba como uno más del público.

²⁵ Alejandro Tapia y Rivera defendió la igualdad entre hombres y mujeres, expuesto en su drama *La cuarterona*. El más destacado defensor de los derechos de igualdad de la mujer del siglo XIX, fue el filósofo puertorriqueño Eugenio María de Hostos, cuyo busto se encuentra en el vestíbulo principal del Ateneo de Madrid, España. Su ideal feminista se recoge en su ensayo *Contrato social*.

El poeta y dramaturgo cordobés Don Ángel de Saavedra, influenciado por Víctor Hugo y por el drama español del Siglo de Oro, enmarcó al teatro español del 1835, en el romanticismo con la obra *Don Álvaro o la fuerza del sino*. Su asunto presentó todos los rasgos de la temática romántica. Don Álvaro, personaje de origen misterioso, mata sin querer al Marqués de Calatrava, padre de doña Leonor, su amada, cuando estaba a punto de raptar a ésta, y se ve obligado a huir a Italia, donde causa también la muerte de un hijo del Marqués, que había ido en su busca y que al hallarle le obliga a batirse a duelo. Don Álvaro vuelve a España e ingresa en un convento, cerca del cual vive, sin que nadie lo sepa, doña Leonor. Allí le encuentra Alfonso, el segundo hermano de ésta, y le desafía; luchan ambos y al caer herido el hijo del Marqués, acude doña Leonor, pero su hermano, al verla, la cree cómplice de su antiguo amante y la mata. Don Álvaro, desesperado, se arroja desde un precipicio.

Técnicamente, se unió por primera vez la prosa con versos polimétricos; se alteró lo patético con rasgos de sabor cómico, y la idealización más desafortunada con cuadros realistas de costumbres; se infringieron las tres unidades y en lugar de una equilibrada estructura, se encuentra una vertiginosa y desordenada sucesión de escenas que terminan con un desenlace precipitado. La escenografía contribuyó con efectismos de la época, creando un ambiente de contrastes. Lo plástico se fundió con lo dramático, como se observaba en el teatro barroco. Los personajes, aunque enérgicos, eran una mera encarnación de tópicos del momento: Don Álvaro, generoso e impulsivo, víctima de la fatalidad; doña Leonor, modelo de la lealtad femenina y del amor sufrido.

El tema romántico y las técnicas teatrales del Duque de Rivas, por tener la influencia de Víctor Hugo, causaron una fuerte influencia en todo el teatro romántico hispanoamericano, y Derkes no es la excepción. Los tópicos de Ernesto Lefevre, Amalia y el Marqués mostraron la caracterización primaria, similar a los personajes de Don Álvaro. Obsérvese los títulos de ambas obras, con la conjunción disyuntiva o, con intención de crear un doble título. Detalles de inverosimilitud, como el hecho de que, precisamente el Marqués, sea el verdadero padre de Ernesto; así como el final vertiginoso, son los defectos de una improvisación característica del teatro romántico del siglo XIX.

Antonio García Gutiérrez nació en Cádiz en el 1813, justo el año del entorno de *Ernesto Lefevre o el triunfo del talento*. *El Trovador* se representó por primera vez en 1836

y sigue la línea iniciada por el Duque de Rivas. El trovador Manrique, hijo de la gitana Azucena, ama a Leonor, a quien también pretende el Conde de Artal. Ella cree que aquél ha muerto e ingresa en un convento, pero el trovador se presenta y deciden huir. El Conde los apresa, pero Leonor se suicida al ver a Manrique condenado a muerte; Azucena intenta detener el suplicio, pero no lo consigue y confiesa al de Artal que el trovador era hermano suyo.

Encontramos unos personajes con conflictos similares a los del drama de Derkes, con excepción de la repetición de los nombres de la protagonista Leonor en dos obras contemporáneas españolas; las situaciones trilladas y el final, con la confesión de un inoportuno secreto, parece un molde que complacía al público de entonces. El drama romántico español careció o parece que careció de alguna intención política o filosófica de impacto, a diferencia del inicio del teatro negro puertorriqueño del siglo XIX.

Nativo de Valladolid, Zorrilla (1817-1893) interpretó de manera romántica a la tradición teatral española. La mayoría de sus temas se produjeron del pasado nacional de forma poética. La intriga se desarrolló con habilidad y la acción dramática estuvo llena de vitalidad. Sus personajes, aunque de escasa complejidad psicológica, estaban trazados con rasgos precisos. La riqueza de la escenografía le daba un auténtico valor teatral y la presencia de los efectos melodramáticos fue obligada para el gusto de la época. De todas sus obras cabe destacar a su versión de *Don Juan Tenorio* (1844). Las novedades más importantes introducidas por el poeta fueron la figura de doña Inés, de la que tan satisfecho se sentía; la de don Luis Mejía, antagonista de don Juan, y la salvación, por amor, de éste, con lo que se evidencia la simpatía que hacia el protagonista sentía la generación romántica y al propio tiempo la peculiar posición del autor. El desenlace, lejos de revelar la rebeldía del protagonista como motivo de glorificación, la convirtió en actitud reprobable, de la que el mismo don Juan reniega en el momento decisivo.

Esta versión de Zorrilla presentó los descuidos propios de la improvisación y abundó en efectismos y lirismo vulgar. La acción gozó de dinamismo y de dramatismo en muchas escenas. Los rasgos psicológicos fueron acertados y la caracterización de un Tenorio despreocupado, gallardo y audaz, frente a una doña Inés idealizada, respondieron perfectamente a la visión romántica hispana del siglo XIX. Se destacó la diferencia del trato

a la mujer, si la comparamos con la versión original del Tirso de Molina. En doscientos años la mujer ha escalado peldaños de honor, gracias al modernismo, la industrialización y las oportunidades de estudios y otros derechos logrados. Ya no es un mero objeto sexual de placer, sino un ser ideal, visto como la perfección que debe alcanzar el hombre. El personaje de doña Inés, en España, guarda un paralelo con Amalia, en Puerto Rico, quien supera por mucho, en espíritu e inteligencia, al personaje Ernesto Lefevre.

El andaluz Adalberto López de Ayala (1829-1879) intervino en política como liberal moderado y llegó a ser ministro y presidente del Congreso. Escribió cuatro comedias de época actual, ambiente urbano y tendencia moralizadora, que representan lo más característico de su producción. En *El tejado de vidrio* (1856) mostró cómo las consecuencias del libertinaje pueden recaer sobre quien lo fomenta; en *El tanto por ciento* (1861) se atacó

el materialismo; en *El nuevo don Juan* (1863) se hizo quedar en ridículo al protagonista; y en *Consuelo* (1878) se intentó demostrar que el posponer el amor al interés conduce a la infelicidad. Representó una censura contra el espíritu positivista de la época y una defensa del matrimonio y del amor, de signo totalmente opuesto a la exaltación pasional del Romanticismo. El ataque contra la figura de don Juan, resultó muy significativo. La temática y la crítica de López de Ayala, a través de sus comedias, fueron similares a las de Eleuterio Derkes, en especial a la moralidad relacionada al materialismo.

López de Ayala mantuvo la técnica del verso correcto y elegante. Logró una observación psicológica que proyectaba la veracidad dramática afín con la tendencia realista de la época. Eleuterio Derkes se desprendió del verso en el teatro; aunque todavía se mantenía apegado al idealismo romántico. López de Ayala describió a su sociedad de manera meticulosa, tal como lo exigía el pensamiento naturalista. La comedia dramática *Consuelo*, presentó a una protagonista, que desprecia el amor de Lorenzo y se casa con Ricardo, atraída por la riqueza de éste, siendo al fin abandonada por ambos. La crítica hacia la preocupación materialista de la protagonista, elevó la pieza y permitió compararla con *Hedda Gabler* de Ibsen. La idealización de la mujer trascendió a un ser de carne y hueso que respondía al naturalismo del momento.

La producción de Manuel Tamayo y Baus (1829-1898), madrileño de padres actores, comenzó también con el drama romántico para aterrizar en el teatro realista y de tesis.

La locura de amor (1855) presentó a Juana la Loca; escrita en prosa, a diferencia de la mayoría de los dramas históricos románticos. Se envolvió en la moda moralizante y escribió *Lo positivo* (1863) para criticar al materialismo, y *Los hombres de bien* (1870), para censurar la tolerancia a ciertos vicios. Su gran acierto fue *Un drama nuevo* (1867), considerada por la crítica como su mejor obra. La compañía de cómicos de Shakespeare tiene que representar una obra en la que el protagonista descubre, por la intervención de un delator, que su esposa le es infiel. Yorick, que hace el papel del marido ultrajado, se entera por el envidioso Walton de que su mujer, Alicia, ama a su ahijado Edmundo, y al tener lugar la representación convierte la ficción teatral en realidad, matando a éste en escena. El dominio de los recursos técnicos teatrales destacó la evolución dramática de Tamayo. Cabe señalar que el repertorio de la Compañía Cubana Robreño, incluía los éxitos de Tamayo. A pesar de este detalle, todavía Derkes, con *Ernesto Lefevre*, no se había desvinculado del todo del melodrama romántico.

Don José Echegaray (1832-1916), premio Nobel de Literatura 1904, tras la Restauración, su teatro representó una vuelta súbita a los procedimientos más ruidosos y espeluznantes de la generación de 1835. Algunas de sus piezas románticas son históricas, otras tratan asuntos contemporáneos, y las últimas tienen un acento del teatro de ideas de Ibsen. Ellas son: *El hijo de don Juan* (1891) y *El loco Dios* (1900). Gavinet las criticó por su melodrama truculento y retroceso al pasado romántico. Las piezas de Echegaray se interpretaban en Puerto Rico para el tiempo de Derkes, lo que implica que el drama puramente romántico, con salpicadas de Ibsen, quien ya era conocido, seguía vigente para el público de la Isla.

Gaspar Núñez de Arce (1834-1903), vallisoletano, fue gobernador de Barcelona, diputado y ministro. Sus ideas liberales progresistas le valieron la cárcel y el destierro en tiempos de Narváez. Todos sus escritos son poemas, excepto la pieza dramática *El haz de leña*, en torno a las relaciones entre Felipe II y su hijo Carlos, algo melodramático, pero más cercano a la realidad histórica que la obra de Schiller.

La gran influencia de la gesta dramática de Núñez de Arce, en la dramaturgia de Derkes es el hecho de que los problemas íntimos aparecían en su obra, no como algo personal, sino como resonancia de los que inquietaban a la sociedad de su época. Esos conflictos tratados en el drama, indicaron en él un deseo de huir de lo meramente

subjetivo, para dar paso a la denuncia social y al propósito docente, como base esencial para el progreso de la nación.

Benito Pérez Galdós (1843-1920) dotó a sus piezas un intenso interés humano en las que defiende la justicia, la libertad y el amor, de manera simbólica al estilo de Ibsen. Algunos de sus dramas, son adaptaciones de sus propias novelas. *La de San Quintín* (1894) muestra el tema de la regeneración por el trabajo, simbolizado por el enlace de una duquesa con un obrero socialista. El mérito de sus piezas fue el enfoque psicológico, contrario al neo romanticismo de Echegaray. Galdós y Derkes compartieron la temática del trabajo como medio de redención.

5.2.2. Tío Fele

Se enfrentaba a una tercera obra de teatro bajo el título de *Tío Fele*²⁶. Es una comedia de un solo acto firmada por su autor en noviembre de 1882 y que salió de la Imprenta de Morel de Ponce, en el año 1883 y tiene cuarenta y cuatro páginas. Tío Fele se desarrolla en Ponce; el dato se infiere por las alusiones a los barrios que dicen los personajes.

Derkes y su familia llegaron a su exilio en Ponce, en septiembre de 1882. Alquilaron una casa modesta en la calle Méndez Vigo, número 12, zona céntrica. En 1883 publica dos libros de poemas y varios artículos periodísticos en *El Agricultor*. Para sostener a su familia, mantiene una pequeña cátedra de francés y de instrucción primaria. Escribió una comedia, aún no encontrada, titulada *La Macabiada*, para vengarse literalmente del tirano Macabí²⁷. La pieza se menciona en la *Bibliografía Puertorriqueña* de Géigel y Zenón, un folleto de treinta y cuatro páginas, escrito en el 1883, que se encuentra en la Sala Puertorriqueña de la Universidad de Puerto Rico, recinto de Río Piedras.

Resumen

Félix Vázquez Berríos, llamado Tío Fele, jíbaro acomodado, que tiene buenos y grandes negocios, pero muy poca instrucción, quien estaba casado con Doña Leonor. Ambos tenían una hermosa hija llamada Isabel. Tío Fele tiene tres asuntos legales en proceso: un

²⁶ Africanismo cangá de Tío Félix.

²⁷ Sobrenombre despectivo derivado del africanismo Macabí (malo, diablo) que el pueblo creó para el Gobernador Sanz .

Capítulo 5. Teatro obrero

desahucio, una pensión a una viuda y la manutención de unos niños huérfanos. Para resolver sus asuntos, tiene tres abogados que intentan ayudarlo: Don Atanasio, amigo sincero; Manuel, un picapleitos timador; y el Procurador, consejero descomprometido. Los tres buscan la manera de sacar a Tío Fele de los terribles procesos judiciales, cada uno según su intención. Leonor, su esposa, quiere casar a su hija con Miguel, sobrino de Manuel, quien es un visitante blanco, sin ninguna instrucción y con más pose que carácter. Isabelita por su parte, está profundamente enamorada de Ricardo, un ilustrado joven de color. Además, Fele tiene como esclavo a un negro cangá y a Ma Juana, abuela de Leonor, negra también.

En la primera escena Tío Fele manda a Leonor a que envíe almuerzo al maestro de sus hijos pequeños, sentenciado de entrada: “¡Un dinero bien ganado es el de maestro de escuela!” Y se lamenta de vivir en el pueblo donde no hay inocencia, todo es chismografía, todo se vuelve pendencia. Se queja del interés materialista de las gentes y vocifera su deseo de volver al campo. Atanasio le explica la dificultad de entrar en el pleito de desahucio con un tal Ledesma, pero no hay ambiente para la transacción.

Luego se desahoga con Manuel, quien le brinda confianza. Fele se queja de que tales pleitos legales le están acabando el dinero. Manuel le asegura que el juez fallará positivamente y le pide a Fele cincuenta pesos para continuar los trámites y veinticinco más para la demanda de desahucio.

En la cuarta escena, Leonor le indica a Fele que hay cierto pretendiente tras Isabelita, a lo que Fele cuestiona si no estaba ya comprometida con Ricardo. Leonor le increpa: “éste, ya ves, es pardo”, y le indica que Miguel Bermúdez, sobrino de Manuel, aspira a la mano de Isabelita. Fele truena alegando que el tal, es un tunante a quien eventualmente también terminará por mantener. Leonor, cegada, insiste en su negativa hacia Ricardo: “¡Ver en mi familia un pardo!” Fele entonces usa su astucia para incomodarla aún más, le recuerda la condición de Ma Juana, su familiar. Fele pronuncia un largo parlamento donde desarrolla su idea cristiana de la importancia de la conducta por encima del color de piel: “es gran necedad, Leonor, que indica poco talento, no entender el sentimiento y fijarse en el color”.

Leonor refuta sobre Ricardo diciendo que es un infame sólo porque es pardo. Fele, muy serio y menos despreocupado llama hipócrita a su mujer, quien profesa la religión, va

a misa y confiesa. Leonor se sacude: “llevarse aquel sin entraña la hija de un caballero”. Fele, reafirmando la dignidad de Ricardo dice: “Sí, él lo es... la caballería no está en el color”. La escena alcanza un buen punto de tensión en el que Fele, para aplacar la ira de su mujer, le amenaza con soltar la escandalosa lengua, lo que inmediatamente hace al recordar que la abuela de Leonor, Ma Juana Pirela, es negra. Leonor, indignada, le pide el divorcio a Fele y se va de la casa.

En la escena novena ya todos se han ido. Fele queda solo con el esclavo cangá, quien al escuchar las quejas de hambre de Fele, le ofrece su comida con generosidad. Luego, desesperado por tanto pleito, Fele pide auxilio a Don Atanasio, quien aprovecha para contar a Fele la traición de que ha sido víctima por parte de Manuel. Le entrega a Fele una carta donde Manuel cuenta cómo está arruinando a Fele, y los trucos que ha usado para sacarle más dinero. Fele intenta matar a Manuel, pero Atanasio le contiene. Fele enfrenta a Manuel con la carta y Manuel sale furioso de la casa, amenazando a Fele. Aparece Leonor tronando contra los negros, cuando de repente entra Ma Juana. Leonor disimula y la confunde con una pordiosera. Ricardo condena la hipocresía de Leonor, al celebrar el don cristiano de la ilustración. Ricardo pide la mano de Isabelita, ofreciendo a Tío Fele, ayudarle con los pleitos legales. Fele queda deslumbrado por la facilidad verbal de Ricardo. Fele regala diez cuerdas de terreno al liberto cangá.

En la última escena llega un juez de paz con una demanda contra Fele radicada por Manuel, exigiéndole dos mil pesos por sus servicios. Fele agarra un revólver para asesinar a Manuel, pero la familia lo detiene. Fele termina pagando el dinero, porque no guardó ningún recibo del dinero que daba a Manuel. Finaliza la obra con la escena donde Fele clama por la necesidad de ilustrarse para que no le tomaran de tonto.

Más que presentar el conflicto racial de la Isla, de manera literal, la creación del personaje de Ricardo es el mejor logro de la obra. Es un modelo que supera la caricatura creada en Leonor; y ese efecto en Leonor es la mejor defensa para el negro. En *Tío Fele* se observa a un negro ilustrado escribiendo sobre sí mismo.

Ricardo, como <<personaje autor>>, es el negro ilustrado; no es un negro catedrático que combina palabras elocuentes para causar risa. Ricardo busca, como Ernesto Lefevre, como el propio Derkes, ser comprendido y aceptado por el valor de su talento y sus

conocimientos. Derkes expuso el tema de manera más abierta, pues tuvo a su favor que la esclavitud se había abolido nueve años atrás. Pero la abolición de la esclavitud no fue la abolición del racismo. El negro siguió siendo marginado y rechazado en círculos sociales, en altas esferas burguesas y en los círculos intelectuales. Derkes partió de una premisa teatral en la escena, aunque no en la vida real: el matrimonio entre blancos y negros.

El desarrollo de la relación entre el negro cangá y Ricardo, el negro ilustrado contra el negro iletrado y servil, se da a través de la firmeza con que Tío Fele defiende el ser negro. Derkes salvó la responsabilidad de su clase con los parlamentos de Ricardo, a quien Tío Fele, el jíbaro rico, encuentra como su nuevo fiel y seguro salvador. Al final, Tío Fele se presenta como un convertido a la bondad, cuando dona las tierras al esclavo recién liberto. Esta fue la propuesta que Derkes exigiría a las clases blancas y adineradas con respecto al negro.

La erudita Doña Angelina Morfi, en su libro *Historia crítica de un siglo de teatro puertorriqueño*, (1980:115) señaló que la obra tiene el lastre de su carga ético- docente, juicio razonable, debido a la obsesión pedagógica de Derkes. Este lastre diluye la trama y estructuralmente pierde fuerza y agilidad, contrario a Don Nuño. La línea de acción es torpe y sin dirección. Deja la extraña sensación de que Derkes no sabía cómo terminar la obra.

Derkes quería gritar como gritan los negros, y lo hizo. *Tío Fele* es un sentido y profundo desahogo de los años de opresión, de incompreensión, de desvelo no agradecido. Esta es la primera obra literaria que manifiesta el grito de dolor contra el racismo y escrita por un negro. Pudo haberlo hecho con la poesía, para la cual tenía mucha habilidad, pero lo hizo en teatro, a través de *Tío Fele*.

Cabe resaltar que la primera abuela negra escondida en la literatura puertorriqueña es la Ma Juana de Derkes en *Tío Fele*, ochenta años antes de la Mama Toña de Francisco Arriví en el drama vanguardista *Vejigantes* (1958).

Los últimos meses de vida de Derkes, sufrió de un penoso estado mental, probablemente algún tumor cerebral, que no le permitía concentrarse. El 21 de diciembre de 1883 Eleuterio Derkes falleció tras un fulminante ataque cerebral. Fue enterrado en el Cementerio Viejo de Ponce. Tras su muerte, diferentes poetas y compositores le cantaron a través de la prensa. El Taller Benéfico de Artesanos de Ponce nombró a su pequeño teatro en

la calle Concordia, el Teatro Derkes. Guayama nombró a su coliseo el Coliseo Derkes y le dedica veladas lírico- dramáticas, en el aniversario 18 de su muerte. Hoy Guayama tiene una calle y una escuela que honran con su nombre. Sus poemas han sido recogidos en diversas antologías y su obra Tío Fele se encuentra en la antología *Puerto Rico en su teatro popular (1880-1899)*, escrita y anotada por la historiadora y socióloga de la literatura, la Dra. Socorro Girón.

5.3. Manuel Alonso Pizarro

El pueblo y parroquia de Guayama datan de 1736 y no tardó en convertirse en una zona próspera, por la industria de la caña de azúcar. Contaba con 28 trapiches de madera y seis de hierro. Bullía una vasta población de manos negras que cultivaban cientos de cuerdas de caña para la exportación. La mayoría de los habitantes de Guayama, durante el siglo XIX, remontan sus orígenes a la esclavitud.

Francisca Marini fue traída a la Isla desde San Thomas, y Julián Alonso, el que sería su marido, fue traído desde Curazao. Julián se convirtió en carpintero por necesidad y lo hizo su principal medio para sobrevivir. Como miles de negros y mulatos libres, Julián fue su propio amo uniéndose a una incipiente clase, llamada entonces, la clase artesana. Julián y Francisca se casaron por el rito católico y vivieron en la calle Marina y Paz, un sector pobre entonces. Tuvieron siete hijos y a casi todos se les instruyó en el oficio de la carpintería. Posteriormente a Francisca se le identificará como cocinera. Los hijos de Julián y Francisca, Los Alonso y Marín, fueron Nicolás, Andrés, Pedro, Ysidro, Ana y Emilia. Nicolás, el mayor, es el padre de Manuel Alonso Pizarro.

Los Pizarro ²⁸ fueron españoles que llegaron a Guayama y a otras partes de Hispanoamérica, desde la Provincia de Cáceres, en Extremadura, y dedicaron su vida a la crianza de caballos de paso fino. En 1858, una parda llamada María, natural de la Villa de los Pizarro, adquiere el apellido junto a sus cuatro hijos: Demetrio Pizarro, hijo de María, se dedicó al oficio de la zapatería y llegó a ser el dueño de la más importante zapatería ubicada en la calle Jardines y San Antonio. Pertenecía a la primera clase del gremio, hasta llegar a fungir como Clasificador²⁹. Manuel Pizarro, el segundo hijo, fue carpintero y perteneció al Gremio de Carpintería bajo la clasificación de segunda clase.

²⁸ Francisco Pizarro fue el conquistador del Perú. Su estatua es uno de los monumentos más importantes localizado en la Plaza Mayor de Cáceres.

²⁹ Autorizado a aceptar o rechazar aquellos zapateros que quisieran gremializarse.

Sabía leer y escribir, lo que le ayudó a desarrollar un próspero negocio de ebanistería. Leocadio Pizarro también fue carpintero. Matilde Pizarro, fue la única hija mujer, y lo poco que se sabe es que nació en 1838, murió en 1891 y le llamaban La Pizarro. Es la madre de Manuel Alonso Pizarro.

Nicolás Alonso y Marini tenía veinticuatro años y era aprendiz de carpintero, cuando en 1855, el cólera llegó a las playas de Naguabo³⁰. Los muertos eran sacados por docenas en carretas descubiertas. Treinta mil almas puertorriqueñas perdieron la vida por la nefasta

peste. Los muertos en Guayama eran enterrados en un cementerio provisional en el barrio Jobos, a las afueras. Había entonces en Guayama una población esclava de cuatro mil doscientos cincuenta habitantes de una población cercana a las doce mil almas. Era entonces Corregidor, Don Rafael De Castro y Presbítero don Manuel Saturnino Roubert, párroco quien casará a Nicolás Alonso y Marini con Matilde Pizarro, el día 23 de febrero de 1858.

El Gobernador de la Isla, Don Fernando Cotner, Conde de la Cenía, llegó a Puerto Rico el 28 de enero de 1857. Impuso un tiránico mandato y su persecución a los subversivos, desarrolló un historial despótico contra importantes políticos puertorriqueños, como Don José Julián Acosta³¹, a quien obligó al destierro. El Doctor Ramón Emeterio

³⁰ Municipalidad ubicada en la costa sureste de la Isla.

³¹ Liberal abolicionista y abogado puertorriqueño que formó parte de la Junta Informativa de Ultramar, quienes se reunían en Madrid durante el 1866 y el 1867, en su lucha abolicionista.

Betances se dedicaba por entero a salvar las vidas de los esclavos afectados por el cólera, cuando el siniestro Gobernador, lo envía al destierro en París, junto a su compañero de luchas, el abolicionista Basora.

En España se iniciaba la llamada década tranquila (1857-1867) y el general O'Donnell tomaba las riendas de la Corona e Isabel II era la regente. O'Donnell inició una política ofensiva en el exterior, interviniendo despóticamente en Méjico. Logró reanexar a Santo Domingo a España en el 1861, el mismo año cuando comenzó la gran Guerra Civil en Estados Unidos.

La literatura puertorriqueña siguió, en el 1859, su paso lento hacia la explosión romántica, cuando el Doctor Ramón Emeterio Betances publicó en Francia su fantasía *La Virgen de Borinquen* y el *Almanaque Aguinaldo*, donde recogió varios trabajos de verso y prosa de Alejandro Tapia y Rivera, quien se encontraba trabajando como contador en Cuba.

La Gaceta de Puerto Rico en San Juan y *El Fénix* de Ponce, eran los rotativos que informaban los debacles de la política insular, mientras los intelectuales de la generación del 1870, todavía eran escolares en el Seminario Conciliar de San Juan. Toda Hispanoamérica se encontraba bajo el influjo de Espronceda, Bécquer y Zorrilla. Guissepi Verdi estrenó en Roma la ópera *Un Ballo in Maschera*, mientras Adelina Patti debutaba en Nueva York con la ópera de Donizetti *Lucia de Lammermour*. Comenzaron los experimentos de Bunsen y Kirchoff sobre el análisis espectral y se inició la construcción del Canal de Suez. El francés Allan Kardec publicó su primer éxito *El libro de los Espíritus*.

Víctor Hugo se enamoró de la nueva filosofía y reunió en su casa a destacados médiums e intelectuales para dar a luz *La leyenda de los Siglos*. Karl Marx publicó su *Crítica a la Política Económica*, mientras Dostoievski tronaba contra los nihilistas rusos, melencólicos y de espejuelos azules, sucios, antisociales y libertinos. 1859, año para nunca olvidar. El inglés Charles Darwin publicó el tratado de biología que revolucionó todos los conceptos religiosos y antropológicos de su época: *El Origen de las Especies por Selección Natural*. La religión tradicional comenzó su largo camino hacia la decadencia y el mundo no volvería a ser el mismo.

En enero de 1859, en una casucha de la calle Marina y Paz del pueblo de Guayama, una comadrona negra asistió a Matilde Pizarro de Alonso, quien pujando con dolores, trajo al mundo al bebito Manuel, quien nace con una condición especial: sus piernas en extremo cortas en relación a su cuerpo, lo que significaba para la mentalidad de mediados del siglo XIX, un fenómeno. Nicolás y Matilde tuvieron otros siete hijos. Todos fueron bautizados por el rito católico, excepto el mayor, Manuel. Algunos hijos se convirtieron en zapateros y otros en carpinteros, según la tradición familiar. Tras penosas situaciones económicas, el matrimonio y sus ocho hijos se establecieron en una nueva casa, construida por ellos mismos, en la calle Nueva, justo frente a la salida para el poblado de Arroyo.

Don Fabriciano Cuevas Sotillo, un joven blanco guayameño hijo de españoles, fundó una escuela primaria y luego fue nombrado Director de la Escuela Superior de Guayama. Era considerado un hombre intelectual y transmisor de ideas liberales y progresistas. A sus treinta y cuatro años, contrajo nupcias con Trinidad Peraza Seijo, una joven de la alta sociedad de Guayama, con quien procreó dos hijos. Era el año 1883, y se unió al cartel Reformista de Guayama, compuesto por ricos comerciantes y profesionales, liderado entonces por Don José Gual, y en el que militaba su discípulo y amigo Eleuterio Derkes.

Fabriciano enseñó a Alonso Pizarro a leer y escribir, además de sus primeros conocimientos de matemáticas, gramática y estudios morales. No tardó en demostrar sus talentos intelectuales, y Fabriciano le otorgó la distinción máxima en gramática castellana, según reza el número 107 del año 1869 de *La Gaceta de Puerto Rico* en la Lista de Estudiantes con Méritos del Distrito de Guayama, que circuló a los medios el 25 de julio de 1869. Para ese mismo año, Derkes dirigía su escuela y ambas eran reconocidas como las mejores de toda la zona sur.

Mientras Manuel gozaba del ambiente académico, sus tíos le obligaban a aprender el oficio de la zapatería. Una de ellas se impuso por la necesidad: la zapatería, más no se apartó de las letras, su gran pasión. Manuel se crió entre las contrariedades de la mayoría de todos los puertorriqueños. Misas católicas, ritos de santería, talleres de zapatería, salones de gramática, veladas con artesanos y zarzuelas en el teatro de Guayama.

El año 1873 marcó un periodo importante de progreso económico e ideológico en la historia de Puerto Rico. Se eliminó el régimen de la libreta; se logró la abolición de la esclavitud; y el 13 de mayo se decretó la libertad de prensa y la libertad de libre asociación. Las primeras dos gestas gloriosas se ganaron gracias a las acciones de los valientes abolicionistas Betances, Ruiz Belvis, Julián Acosta y Mariano Quiñones, quienes pagaron el precio de la cárcel, el exilio, y algunos como Ruiz Belvis, con su propia vida.

El decreto de libertad de asociación sirvió para promover una primitiva ideología de fraternidad y solidaridad que asumiría otras connotaciones de índole social y cultural. Los Alonso eran todos carpinteros. El proceso de enseñanza se daba entre padres e hijos, tíos, sobrinos, hermanos, etc. Los mecanismos de producción artesanal continuaban estilizándose y separándose de los mecanismos capitalistas de la clase dominante. El artesano tenía que vender su producto además de intercambiarlo por lo que requería de una estructura de protección y venta que fuera satisfactoria a su demanda y al mismo tiempo protectora de su calidad. La estructura de gremios fue el punto de apoyo en la mutua protección y la enseñanza. La división jerárquica del oficio: *aprendiz*, *oficiante* y *maestro*, adquiría nuevas dimensiones, como por ejemplo, el artesano asalariado en un pequeño establecimiento donde el dueño era también un artesano productor.

La cultura artesana es la construcción de productos culturales impregnados de signos ideológicos, manifestados por artesanos en procesos de intercambio. Estos productos culturales útiles, obras de teatro, poesías, libros, periódicos, música, entre otros, serán los pilares de una conciencia social en desarrollo, única e indivisible por ser esencia de identidad, cuyo norte será el progreso y la ilustración, así como el entretenimiento, de una clase no proletaria. Este proceso no se dio de forma espontánea ni sin contratiempos. “La Patria es Verdad y Sacrificio.” Don Pedro Albizu Campos.

La clase dominante, la conservadora y española, había impuesto en la cultura puertorriqueña los modelos capitalistas europeos y los consiguientes modelos de producción cultural. La defensa de los intereses tradicionales de parte de la clase poderosa, los hacendados, obligó al artesano a la polarización de sus objetivos e intereses culturales. La cultura criolla insular, propia de la clase alta, se destacaba por la supremacía del abolengo, la solvencia económica y el crédito. La clase blanca determinaba su hegemonía por la posesión y la explotación; se determinaba por la profesión culta, por el gusto refinado y por la imitación de todo el modelo cultural extranjero, entiéndase moda, cocina, entretenimiento, la superioridad católica y la condena a cualquier creencia diferente. Se caracterizará por una cultura literaria de estilo romántico y de tono melodramático que se negaba contra toda vanguardia, incluso europea, como sucedió con el pre-realismo y el impresionismo. Eran aceptados para ellos los modelos de la fase romántica de Víctor Hugo, Dumas, Valera, Echegaray, Bretón de los Herreros, Zorrilla, entre otros.

La cultura artesana no se reconocía con la capacidad de crear un modelo cultural propio que le permitiera competir con la clase dominante. Para paliar esta carencia, el gremio y su cultura desembocó en una mimesis, en la que los artesanos tomarían los puntos de partida y las estructuras ya establecidas por la clase dominante. Comenzaron con la creación de los casinos de artesanos, ya que en los casinos de entonces, no se permitía la entrada a los negros. Los casinos artesanales cumplieron la misión cultural de la difusión política y económica, mediante las tertulias y bohemias. Cada gremio artesanal creó sus propios casinos, así tenían casinos de artesanos para los carpinteros, zapateros, albañiles y pintores; y los casinos artísticos para los tipógrafos, barberos y plateros.

La polarización a nivel cultural proponía una afirmación de clase artesana. La aceptación de que el hacendado tenía los recursos económicos para mantenerse en su postura, presuponía que el artesano lo único que tenía era el valor de su trabajo. Para consolidar el proceso de reafirmación social y lograr la integración fraternal era necesario delimitar esas aspiraciones. Los preceptos de los gremios artesanales, y a su vez, de la cultura artesanal, fueron extraídos del teatro de Derkes:

- 1- El progreso como norte de la sociedad.
- 2- La necesidad de mayor cultura y educación.

3- La igualdad de clases; la integración social.

4- La necesidad mutua de cooperación

5- El respeto a las leyes.

El teatro proclamó como única y valedora, en contraposición a los esquemas del teatro tradicional español con su vana aspiración romántica de belleza, la angustia del amor y a la búsqueda de la felicidad espiritual. Es importante señalar que la constancia de las visitas de las compañías españolas de repertorio no varió nunca en todo el siglo XIX, y la manifestación teatral artesana incipiente se opondrá a esas compañías. La naciente dramaturgia artesana puertorriqueña copió los modelos de los mal llamados géneros chicos, como los sainetes de don Ramón de la Cruz.

El teatro de la burguesía, entiéndase el conjunto de los intelectuales solventes, comerciantes o hacendados blancos, se regía por modelos puramente conservadores y clásicos del teatro romántico español, francés y alemán. Se valoraba la dramaturgia de Alejandro Tapia y Rivera, así como la crítica teatral de Manuel Fernández Juncos, quien despreciaba a los géneros chicos de corte popular. Las puestas en escena se daban en el Teatro de San Juan, luego llamado Teatro Tapia; en el Teatro La Perla de Ponce; en el Teatro de Guayama; en el Teatro de Arecibo y en el Teatro de Mayagüez.

Entre el periodo de finales del siglo XIX y principios del XX, Mayagüez pasa a ser la zona de mayor actividad cultural, tanto para los ricos burgueses, como para la cultura artesanal. El Casino Mayagüezano y el Centro Hispánico Ultramarino, se convirtieron en los lugares exclusivos de la elite económica y política del país. El Casino Mayagüezano se preocupó de manera legítima y genuina, por desarrollar la dramática nacional, aunque utilitaria a los intereses de su clase. Desarrollaron una conciencia integral del teatro como expresión de una sociedad regional culta, o en vías de consolidar una cultura social puertorriqueña. No obstante, nunca se presentó en este teatro ningún drama jíbaro o expresivo de la real condición social de la mayoría de los puertorriqueños ni permitían la entrada de cualquier persona sospechosa de no poseer pureza de sangre. El Centro Hispánico Ultramarino se dedicó con ahínco a la puesta en escena y representación de zarzuelas, dramas y sainetes tradicionales muy españoles, en los que intervenían las niñas de bien, y de allí, podían llegar incluso a las compañías itinerantes que se

Capítulo 5. Teatro obrero

presentaban en el Coliseo del pueblo. El Centro se convirtió en el máximo promotor del teatro español del país.

El teatro de la cultura artesana valoraba al ser culto como índice de adelanto social. En el 1875 apareció el periódico *El Artesano* y su intenso clamor por la educación de las clases menos privilegiadas, entre ellas los artesanos. Los trabajos de Derkes y su propia vida de autodidacta, se convirtió en el modelo a seguir. La dramaturgia artesana prefirió el género chico, con temas caribeños y puertorriqueños, con carácter de farsa cómica, sin abandonar el drama romántico.

La música y la poesía constituían el grueso de toda la actividad cultural artesana en los pueblos del interior. Mayagüez seguía el alentado ritmo de concienciación proletaria que asumirían las grandes capitales culturales. Ponce era la meta próxima, al símbolo del progreso de la segunda capital del país.

En el aspecto técnico, los ranchones de los teatros artesanales se iluminaban con quinqués y se conservaba la tradición de que los sainetes, por su sencillez, conservaban la unidad de tiempo, lugar y acción. El fondo del escenario de los ranchones, reflejaban el avance hacia los movimientos realistas y naturalistas. Se decoraban con los elementos propios de la acción dramática de cada pieza: racimos de plátanos, gallinas desplumadas, quinqués, hamacas, instrumentos musicales del folclor boricua, entre otros.

El público, cerca de cien artesanos y braceros, negros, mulatos y campesinos blancos, permanecía bien cercano al escenario, lo que promovió la participación del público en la acción dramática. El elemento de la música popular jugó un papel principal. La música campesina del jíbaro mayagüezano enriqueció con su cadencia al teatro popular obrero artesano.

Mientras el teatro de la hegemonía blanca no experimentó cambios significativos, debido a su obsesión por copiar los estilos románticos hispanos, el teatro popular artesanal se movió de manera natural hacia los géneros simbolistas y vanguardistas que se desarrollarían más a lo largo del siglo XX, sobre todo con las técnicas que crearía el teatro socialista ruso, y más adelante y cercano a la realidad de Puerto Rico, el teatro grotesco argentino y el criollo cubano.

Capítulo 5. Teatro obrero

El género chico popular compuesto por el juguete, el sainete, la pieza cómica, el ensayo drama, y el diálogo, fueron las creaciones y puestas en escenas que prefirió la cultura artesanal. Los puertorriqueños estaban acostumbrados a estas piezas, como los populares sainetes de Ramón de la Cruz, y los anteriores desde el Siglo de Oro.

La clase dominante prefirió el melodrama romántico de los inicios de Víctor Hugo y a los estilos refinados neoclásicos, con tendencia a la tragedia y al drama histórico. Eran aceptables todas las ideas liberales que no atentaran a las costumbres españolas y a la hegemonía política y económica de los blancos y católicos criollos puertorriqueños.

La cultura artesanal tomó al estilo romántico melodramático de Víctor Hugo, pero además se enfocó en el proyecto social que el dramaturgo francés propuso a su público: la ilustración, la educación y la cultura será la que levantará a la nación hacia el progreso de todos.

La exactitud de la puesta en escena con relación a la representación de lo cotidiano de manera concreta, real y sujeta a las convenciones de una pieza bien hecha, formaron parte primordial del gusto teatral puertorriqueño, tanto para la hegemonía blanca como para la cultura artesanal. El movimiento se marcó con exageración, unido al discurso efectista moralizante. El público burgués blanco y católico, no obstante, se mantuvo distante del escenario, acostumbrado a la infraestructura del teatro neoclásico.

Argentina ha cultivado una importante tradición teatral de comedias, que data desde 1783, cuando se creó en Buenos Aires la primera *Casa de Comedias*, gestada por el empresario Virrey de las Luces. El teatro de La Ranchería desapareció por un incendio en 1792, donde se había estrenado *Siripo* de Manuel José de Lavardén, considerada la primera obra de un autor argentino. Cuatro años después del incendio de La Ranchería, se inauguró el *Coliseo Provisional*, que además de sala de teatro, era el lugar de reunión preferido para tratar los asuntos revolucionarios que dieron logística a la revolución de mayo de 1810. Para ese entonces se estrena la pieza *El detalle de la acción de Maipú*, cuyo autor se desconoce y que da inicio al teatro popular argentino, de costumbres populares, dejando atrás el idilio con las costumbres españolas.

Le siguió en cartelera la farsa *El hipócrita político*, de cuyo autor sólo se conoce las iniciales P.V.A. Trata de una comedia urbana en la que se reflejaba el hogar porteño de la época. El Coliseo Provisional continuó siendo la casa del teatro argentino, entonces con el estreno de *La revolución de Túpac Amaru*, una tragedia escrita en verso, que retrata la historia de la revolución indígena que se produjo en 1780, en Tungasuka, Perú.

Para la época cuando Juan Manuel de Rosas se hallaba a la cabeza de un gobierno absolutista, apareció la petite pieza *El gigante amapolas* de Juan Batista Alberdi. Esta pieza es la primera que muestra elementos del absurdo y del grotesco criollo argentino, dando así inicio al teatro grotesco argentino. Este teatro grotesco exhibe el rostro obscuro de toda realidad, devela las máscaras, evoca a la vez lo trágico y lo cómico; apela a la risa que se ahoga al nacer entre la angustia y el dolor. La versión criolla del género signa los inicios de la gran actividad teatral en Argentina, y que remite al mundo del inmigrante, que es escenario de las peripecias de personajes de una cultura popular apresada en su carnaval, en un habla mixturada que expresa su carácter peculiar.

Diversas compañías europeas visitaban a Río de la Plata de manera continuada. El circo se desarrollaba bajo la influencia de los ejemplos europeos y latinoamericanos, sobre todo de aquellos que en sus giras incluían a Argentina. En 1884 apareció el drama gauchesco *Juan Moreira* en forma de pantomima en el circo. Este folletín de Eduardo Gutiérrez, se escribió por primera vez para un diario de Buenos Aires, y fue la base de la primera pieza de teatro gauchesco, que más tarde se completó dramáticamente con textos extraídos de la novela (1886). Este ciclo se cerró en 1896, al estrenar *Calandria* de Martiniano Leguizamón. A partir de este año, Buenos Aires recibía gran cantidad de inmigrantes que llegaban a estas tierras en busca de una vida mejor. Con ellos, y entre ellos muchos españoles, llegó el sainete, estilo teatral que dio origen al sainete criollo. Un grupo de jóvenes autores se inscribieron en este estilo para contar la vida de los porteños en los conventillos, en las calles y en los cafés. Entre ellos se puede citar a Roberto Cayol, Carlos Pacheco, José González Castillo, Alberto Novión y Alberto Vacarezza.

A partir del comienzo del siglo XX, la actividad teatral en Buenos Aires fue intensa. Diferentes compañías estrenaron numerosas obras, inaugurándose de este modo la época de oro. Florencio Sánchez, Gregorio de Lafarrete y Roberto Payró, dieron a la actividad una creatividad única. Todos los estilos de la comedia criolla argentina se van

desarrollando al máximo: el sainete criollo, la gauchesca, y el grotesco criollo.

La Sociedad de Artesanos Unión Borincana de Mayagüez realizó actividades reportadas en la prensa mayagüezana hasta la década del noventa. Igual sucedía con otras cinco³² de Mayagüez, y con las creadas en Guayama, y más tarde en Ponce. Una de las actividades más notorias se reportó en *La Razón* de 1890, tras el recibimiento que le hiciera la sociedad al poeta vanguardista puertorriqueño Pachín Marín, quien recitó versos junto a la Presidenta de la sociedad, Doña Georgina Báez. Otros breves comentarios se refieren a fiestas, bailes y tertulias de artesanos como nos confirma *El Liberal* de Mayagüez del 11 de octubre de 1886:

UNIÓN BORINQUEÑA: Anoche se celebró la Velada Dramática y Literaria dispuesta por esta apreciable Sociedad para celebrar el Segundo Aniversario de su primera Fiesta Literaria.

Esta sociedad de artesanos fue la primera que auspició la obra con que Manuel Alonso Pizarro se inició como dramaturgo. Y fue durante esa noche del 10 de octubre del 86, cuando Alonso Pizarro presentó en Mayagüez, el estreno de la pieza *Me saqué la lotería*, escrita en los primeros meses de 1886.

El dramaturgo incondicional y asesino convicto Ramón Méndez Quiñones ³³, escribió *Un jíbaro* en 1878 y una segunda parte titulada *Una jíbara* en 1880. La segunda parte causó la más dura crítica de la clase dominante, debido a que presentaba a la mujer blanca como víctima y abusada del control sexual varonil blanco. Manuel Alonso Pizarro se confrontó con esta representación. Supo que ese modelo de presentar una realidad era incorrecto. Supo que había que hacerlo pasar como si todo fuera un chiste. Recordó que nada tiene de graciosa la ignorancia, el respeto y la astucia del blanco ciudadano sobre el jíbaro o el negro ignorantes. Así Alonso Pizarro descubrió con su primer intento dramático, que el truco del drama era hacer pasar gato por liebre, era mofarse o denunciar sin que la gente se dé cuenta, como en un chiste de doble sentido. Tal intención lo separó del juguete que Méndez Quiñones había escogido como modelo.

³² La Bella Unión Mayagüezana; Unión Obrera; La Liga de Obreros; La Sociedad Mutua de Carreteros; La Unión de Tipógrafos.

³³ La Gaceta de Puerto Rico, 13 de mayo de 1885. Convicto de asesinato aguadillano Ramón Méndez Quiñones.

Capítulo 5. Teatro obrero

A los actores de la comedia *Me saqué la lotería* se les permitió la improvisación y se les enfatizó en los rasgos arquetípicos más que en una caracterización estudiada. La comedia, o el juguete, cuyo objetivo era la provocación a la risa, imponía necesariamente un diálogo rápido, y cierta farsa efectista como un principio cómico, como la exageración del gesto, la variación repentina en el volumen, la deformación de los miembros, la violencia física, entre otros., que provocaran, a través de lo ridículo, la risa y mucho más.

La farsa cómica *Me saqué la lotería* exageró la manera de hablar, caminar, comer y actuar del jíbaro campesino analfabeta algo ingenuo y de buenos sentimientos. Creó al personaje tipo que ha continuado activo en el teatro puertorriqueño hasta hoy. Se aprovechó esa ingenuidad para denunciar las verdades del momento, en medio de la risa.

Las propuestas dramáticas de Alonso Pizarro promovieron la creación de una escenografía sencilla, realista y naturalista. Un escenario pobre de mobiliario, porque el necesario era el de la realidad del campesino. Además, al promoverse el movimiento y enfocar la expresión corporal, además de la voz, hacía obligado el espacio vacío en la escena. Se simplificó el concepto de tarima, y los actores estaban bien cercanos al público.

Los artesanos desarrollaron al máximo el gran teatro. La música popular vivaracha sirvió para reforzar la risa y la ironía, así como para envolver al público, quien al cantar, formaba parte de la actuación. El teatro popular obrero negro se abrió a las corrientes y técnicas del nuevo siglo que se aproximaba. Alonso Pizarro modernizó su teatro con las técnicas de Scribe, Ibsen, Strindberg, Sardou y Zola.

5.3.1. *Me saqué la lotería*

Resumen y estructura de *Me saqué la lotería*

Alonso Pizarro presentó dos mundos tan distintos y separados como la misma división de la nueva lucha de clases, todo en un solo acto. Un jíbaro campesino puertorriqueño, Miguel, se hizo rico tras haber trabajado la tierra con su familia por muchos años. Las siembras de café le proveyeron riqueza y poder. Tenía una hija jíbara, Chepa, y todo lo que eso implicaba: inculta, sin elegancia, con vocablos cargados de vulgarismos, modales bruscos, mínimo cuidado físico, alejada de toda la moda de la época, con tono de voz elevado, hablando con comida en la boca y ensuciando toda su ropa...

Capítulo 5. Teatro obrero

Antonio era un joven buen mozo, de hablar correcto y de buenas maneras, pero empobrecido. Se propuso enamorar a Chepa, a pesar que le causaba repugnancia, todo para asegurar su comodidad económica. Usó su galantería para enamorar a la pobre Chepa, quien se creyó que el joven la amaba. Miguel se da cuenta de las malas intenciones del joven, pero la Chepa está muy enamorada. Antonio amenaza a Manuel con fugarse con Chepa, lo que limita la decisión del padre, quien jamás y por nada del mundo perdería el honor. Si Chepa se fugaba con Antonio, tenía que casarse como quiera.

Alonso Pizarro expuso una correcta y real radiografía de la ignorancia del jíbaro y de cómo su honor podía ser manipulado por sus propios vicios. La guerra de valores que se escenifica adquirió con la comedia su mejor expresión. Esa guerra de valores era la misma guerra entre dos clases sociales: el blanco señorito educado cuyos padres se han arruinado, versus el jíbaro iletrado y sin modales, quien se ha enriquecido gracias al sudor del trabajo con la tierra. Manuel Alonso era negro, pero tanto el negro educado, como el blanco jíbaro, eran menospreciados por la hegemonía blanca burguesa.

La grandeza de la pieza es que no clasificó a unos buenos y a unos malos. Denunció por igual los vicios del jíbaro como los del blanco criollo ciudadano, resaltando el tema más importante, la ignorancia. Si el jíbaro, el negro, el artesano y el obrero, todos se educaban, ningún Antonio les iba a tomar el pelo.

Alonso Pizarro se valió del recurso lingüístico para dejar saber que la ilustración marcaba la diferencia para la superación, no el dinero. Los personajes jíbaros tenían que hablar como tal, con el español vulgar, mientras que Antonio, el señorito y Don Pío, hablaron correctamente y con el refinamiento afrancesado de la época. Por otro lado, también dejó claro, que una buena instrucción sin valores humanos, hace al hombre más salvaje aún.

El lenguaje no tuvo la intención de exponer faltas, sino vicios. La familia de Miguel recibió el castigo y lo redimió la pena del espectador, del público. Más allá de la risa, la pieza resonó en las conciencias de los presentes en la puesta. Alonso Pizarro fue prolijo en acotaciones destinadas al efecto cómico.

La pieza es ágil y rápida. Los apartes permiten conocer las verdaderas intenciones de los personajes, libres de eufemismos. Todos los personajes son tipos que no demuestran una condición social, sino un problema social. El entre texto didáctico de la

pieza representa un duro golpe social a su tiempo. La Lotería es realmente la bondad del jíbaro entregada a cambio de una ilusión. La ilusión de ser como los ciudadanos, a un precio que no vale la pena.

5.3.2. *El hijo de la verdulera*

EL HIJO DE LA VERDULERA, PRIMERA COMEDIA PUERTORRIQUEÑA DEL GÉNERO GROTESCO

El hijo de la verdulera es una pieza cómica de un solo acto y catorce escenas, escrita en prosa y publicada en Guayama, en la tipografía de Aureo Álvarez, calle Comercio número 23 en el año 1902. Está dedicada al maestro Don Fabriciano Cuevas Sotillo y se estrenó en la Gran velada lírico- literaria de Ponce, el 15 de octubre de 1905 bajo la dirección del mismo autor. La reseña de la *Unión Obrera* del 22 de octubre de 1905 dijo:

Notas de Ponce: Gran Velada lírica literaria. En la noche del domingo 15 del corriente, se llevó a afecto una importante velada... Cerró este acto el compañero Santiago Iglesias, demostrando en el discurso que pronunció, la necesidad de educar a la clase trabajadora de Puerto Rico. El segundo acto fue puesta en escena la graciosa comedia de Manuel A. Pizarro que lleva por título El hijo de la Verdulera. Fue desempeñada esta obra por la señorita Isabel García, Sra. Cruz y compañeros Delgado Dalmau y Escalet. Estos mismos artistas desempeñaron "El otro yo" de don José Estremera. Estas obras fueron muy aplaudidas, y los que en ellas tomaron parte. La orquesta amenizó el acto. Bien por estos aficionados al arte de Talía.

Resumen

Los personajes son Micaela y José quienes pasan de cincuenta años de edad y son los padres de Teresita, quien tiene dieciséis. Juanico tiene entre veintiocho a treinta y Tomás veinte o veintidós. La pieza se desarrolla en una sala pobre, con una mesa y algunas sillas viejas y raídas. Micaela y José necesitan que Teresita se case. Su novio Juanico tiene dinero y los padres de Teresita se ilusionan con que el novio se los llevará a todos ellos a vivir juntos. La joven y sus padres viven en una casa alquilada que apenas pueden pagar. Micaela se molesta porque la madre de Juanico era una verdulera. José le recuerda que esa verdulera le había dejado cinco mil pesos al hijo, antes de morir, y éste gracias a la educación y al talento, los había multiplicado. José le advierte a su mujer, que Teresita tenía que abandonar a Tomás porque era más pobre que ellos.

Capítulo 5. Teatro obrero

La segunda escena es un extenso monólogo de Micaela, donde hace un recuento de todos los acomodados de pueblo que tienen orígenes o reputaciones dudosas. Todo para llegar a la conclusión de que el dinero lo limpia todo. La escena tercera presenta a Micaela y Teresita hablando sobre las intenciones de Juanico. Llegan a la conclusión de que la relación es conveniente. La cuarta escena consiste en la celebración de Teresita porque por fin saldrá de la pobreza. En la quinta escena Micaela le aclara a su hija que Juanico no puede enterarse que ella había sido novia de Tomás. Teresita advierte que Tomás tiene cartas de amor y hasta un pañuelo de ella. Micaela se encargaría del asunto. La cuarta escena es patética. José celebra que Juanico le ha dado los treinta pesos para comprar comida y pagar la renta. La novena es el encuentro entre Juanico y Teresita. Ésta le ha mentido, al contestarle que nunca había tenido un novio. La décima escena es un monólogo de Juanico de carácter moral. Condena al hombre aprovechado y abusador con las mujeres, a la vez que critica a la mujer mentirosa o que no sea pura.

Juanico le da a Micaela doscientos pesos para que prepare la boda para esa misma semana. Tomás aparece ante la familia con las cartas, el pañuelo y hasta un rizo. Juanico termina la relación; se cancela la boda y le deja los doscientos pesos a Micaela. Mientras Teresita llora, Micaela y José, de manera continuamente grotesca, planifican toda la comida que comprarán con los doscientos pesos.

Manuel Alonso Pizarro escribió esta comedia en un momento de transición tanto a nivel personal como a nivel ideológico. Tenía cuarenta y dos años y acababa de casarse con una joven blanca de diecinueve. Su matrimonio con Eugenia García González, celebrado el 24 de octubre de 1901, se dio justo al tiempo de su ingreso al Partido Socialista de Santiago Iglesias.

La condena social que Alonso Pizarro expuso en *El hijo de la verdulera*, fue mucho más allá que una mera crítica machista. Le era urgente despertar una conciencia en su público. Teresita era una doble víctima; primero de Tomás y después de sus propios padres junto a Juanico. Primero era feliz con Tomás, pero al darse cuenta que se fijaba en otra, se sintió traicionada. Luego llegó Juanico, quien llenaría las barrigas hambrientas de todos en la casa. La ilusión fue más breve que la primera. Podría establecerse un paralelismo entre Teresita y Puerto Rico. Primero de España, luego el desencanto, llegan los estadounidenses, la gente se ilusiona con el progreso y finalmente se dan cuenta que

mientras los demás sueñan con la comida, con el sueño americano, Teresa- Puerto Rico, sigue hundándose en mayores problemas.

Por primera vez se presenta una triste realidad grotesca por demás, como tan verdadera. Primero, la negación de identidad racial negra de la mayoría de los puertorriqueños, y segundo, la vergüenza ajena que se siente al ver a hermanos puertorriqueños que prefieren recibir dinero regalado antes que trabajar para obtenerlo. Es para esta segunda propuesta que Alonso Pizarro expone las escenas más grotescas, con lo que se supone sea un valor sagrado, el alimento. La estampa es tan patética que coloca a los personajes de Micaela y José en un plano animal. La ambición materialista, la falta de educación y el desprecio al trabajo son los vicios que convierten al hombre en una bestia.

Alonso Pizarro aprovechó las ventajas escénicas del monólogo para desarrollar precisamente las ideas expuestas en el punto anterior. Dentro de la comedia, son las partes más serias y contundentes. Las acotaciones con contenido grotesco sólo sirvieron para exagerar la situación. Para que el espectador sintiera repulsión hacia esos vicios.

El autor desarrolló, en la última escena, elementos cómicos que marcan el nacimiento de un incipiente grotesco criollo puertorriqueño. El modelo de los sainetes argentinos escritos por los inmigrantes, fueron caracterizados por su vulgaridad, lo soez de su lenguaje, los ambientes y tonos de miseria, el carácter de vodevil y esperpento y la animalización de los personajes, que llegaron a su máxima expresión con los trabajos de Armando Discépolo (1887-1971) en la década del veinte del siglo XX.

El esperpento se logró cuando los presentes en la puesta de la pieza, se vieron retratados en los espejos cóncavos de la hipocresía racial y la conciencia nacional torcida de muchos puertorriqueños.

5.4. José Ramos y Brans

José Ramos y Brans, pardo libre, nació en Mayagüez el 15 de diciembre de 1864. Sus piezas son una mimesis del teatro de la hegemonía blanca, porque Ramos y Brans gustaba de las formas perfectas del teatro romántico, realista y naturalista europeo. Además, el modelo español se impuso sobre el naciente teatro puertorriqueño, mediante la crítica severa y prejuiciosa, unida al complejo de colonizado³⁴ que hacía pensar que nadie podía igualar a lo bello y lo perfecto de los grandes genios del teatro español. José Ramos y Brans fue uno de esos y es probable que por ello, se destacó más en la prensa obrera y satírica, que en el teatro y la poesía.

El tirano de su anhelo, única pieza que Ramos y Brans escribió, se estrenó la noche del 8 de octubre de 1888, en el escenario del Círculo de Amigos de Mayagüez, ante un grupo de artesanos cultos. El anuncio de la puesta en escena, expuesto en *El Clamor del país*, fechada el 6 de octubre de 1888, decía:

En el día de hoy se pondrá en escena en los salones del Círculo de Amigos de Mayagüez, el drama en tres actos y en verso, El tirano de su anhelo, original del joven artesano Don Ramón Ramos y Brans.

El Círculo de Amigos de Mayagüez, fue uno de los grupos sociales de artesanos que imitaban lo realizado por los casinos de la aristocracia. Junto a la Unión Borinqueña, dio cabida en Mayagüez, a la creatividad artesana. Reunía a los artesanos más cultos, entiéndase, tipógrafos, músicos y sastres. Realizó innumerables veladas dramáticas, en las que se presentaban piezas españolas y locales. Fue precisamente en esas actividades culturales, auspiciadas por la Unión Borinqueña, donde Ramos y Brans conoció a Alonso Pizarro, quien pertenecía a la Unión Borinqueña, porque era zapatero. Ramos y Brans, como era tipógrafo, era miembro del Círculo de Amigos. La amistad entre ambos dramaturgos se solidificó gracias al trabajo teatral y a las bohemias artesanas. Ambos compartieron la amistad con Ramón Morel Campos, dueño de la Imprenta Morel en Ponce.

³⁴ Albert Memmi describió, en el año 1966, la fisonomía y la conducta del colonizador y el colonizado.

Capítulo 5. Teatro obrero

5.4.1. *El tirano de su anhelo*

La ambientación, el estilo y el tono de *El Tirano de su anhelo*, podrían ser la mejor muestra de que Ramos y Brans se sentía en ciertas actitudes, más ligado a la clase dominante que a la clase artesana. Es también probable que Ramos y Brans, al igual que Derkes, hayan escogido posiciones estratégicas para defender los intereses de la cultura artesana con intensidad, y así escapar completamente de la censura. En otras palabras, que utilizaron los modelos melodramáticos del teatro de la clase dominante como vehículo para promover las ideas libertarias.

La trama del drama es romántica y melodramática, aunque hermosamente escrita. Varias de las veintisiete escenas que tiene la pieza, puntualizan la polarización de clases. Unas en boca de Alfredo, abogado honorable que recuerda al personaje de Ernesto Lefevre, quien desea esa separación del mundo falso de la sociedad de las Cortes. Alfredo trata de convencer a su enamorada Adamira de los valores y los vicios de la sociedad en la que ambos se encuentran, ejemplificada en el Baile de una aristocrática corte española de 1837. Esa Corte de Madrid, representaba a los casinos aristocráticos mayagüezanos del tiempo de Ramos y Brans.

Alfredo Lozano es la propia conciencia de Ramos y Brans, quien aprovecha para condenar los vicios de la clase burguesa. La proyección de los autores en sus protagonistas se observó en Ernesto Lefevre también. El dramaturgo artesano asume la voz de su personaje, y desde él se levanta la denuncia, en medio del romanticismo y el melodrama.

El tono del drama es uno de crítica social que invita a la reflexión. El autor se vale del personaje central, el abogado Alfredo Lozano y su dominio del discurso oral, el cual queda manifestado en los brillantes parlamentos, que recuerdan a los ensayos de *Moral Social* de Eugenio María de Hostos. Los discursos ético morales del protagonista, expuestos mediante el verso octosílabo, le brindan a la pieza un tono elegante y formal.

La intención de enfatizar en la educación como estrategia de superación para la clase artesana, no pierde vigencia en esta pieza. La propuesta educativa de Ramos y Brans no se limitó a la sabiduría que provee el conocimiento de las letras y los números. Promueve una inteligencia social de sana convivencia ciudadana y no debe extrañar que de alguna manera,

muy probablemente en las tertulias literarias en los casinos y en los teatros artesanales, haya conocido la filosofía educativa y la moral social escrita por el abogado puertorriqueño Eugenio María de Hostos.

La lucha entre la aristocracia literaria romántica, y el teatro realista socialista y luego naturalista, como arma de lucha de clases atravesó un largo periodo de duda, falta de afirmación, y luego una toma de conciencia, que condujo a la proletarización. El drama *El tirano de su anhelo* fue la una prueba de la fractura de los dramaturgos artesanos con los dramaturgos de la clase dominante o burgueses.

Las reflexiones sobre las diferencias de clase y la posible redención de los valores basados en las ideas libertarias, tuvieron que darse dentro del contexto del modelo romántico sentimental y emotivo, y sus convencionalismos técnicos de representación, espacio temporal y tono. De este modo, se dio un proceso consecuente con la formación ideológica del artesanado, donde el reclamo por la urgencia de ilustración fue consustancial al proceso del desarrollo teatral.

El falso mundo de la hegemonía o clase blanca dominante puertorriqueña se describe a la luz de la Corte de Madrid y sus vicios, denunciados por el abogado Alfredo Lozano y sintetizados en una sola idea: la mentira.

Alfredo habla de la pureza de intención, de limpieza de propósitos y la utópica idea de un nuevo mundo que categoriza como sagrado, donde la esencia del amor es pura, celestial, y ese mundo propuesto es la aldea.

Ramos y Brans retomó la tradición que impuso el teatro romántico español de utilizar a la criada como confidente y además como comentarista en apartes de los sucesos de la clase a quien sirve. Sus comentarios contienen claros juicios sobre su condición social. Esta estrategia la utilizaba Alonso Pizarro; ambos presenciaban las puestas en escena de sus compañeros dramaturgos.

Se puede imaginar el impacto que esta obra causó al Círculo de Amigos que la presencié. Debí haber reaccionado positivamente, máxime porque la pieza fue publicada por dicha sociedad. Al publicarla se perpetuaba su discurso, uno que se adaptaba perfectamente a la formación ideológica de los artesanos. La publicación de este ensayo dramático significó la reafirmación de una clase artesana en desarrollo.



Figura 5-1 Ateneo Puertorriqueño, San Juan



Figura 5-2 Teatro de Guayama



Figura 5-3 Teatro La Perla, Ponce

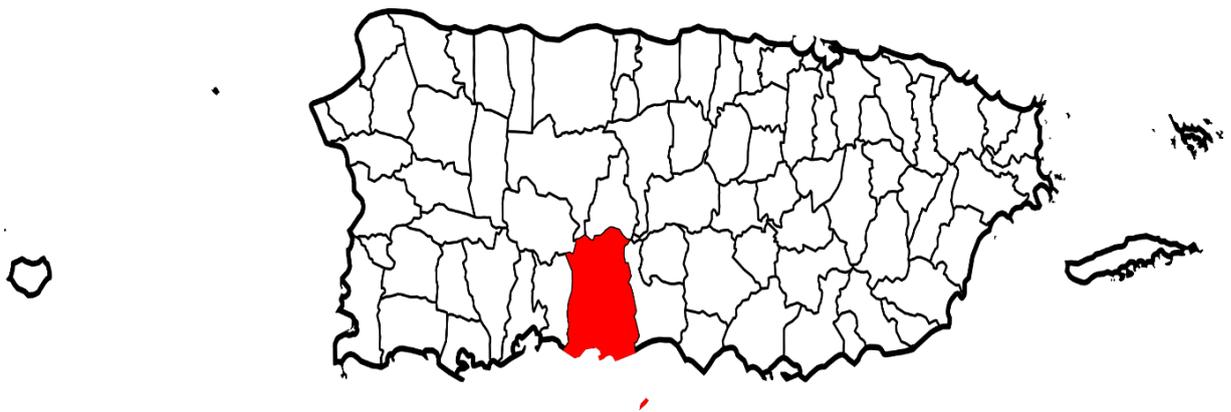


Figura 5-4 Localización geográfica de Ponce

Capítulo 5. Teatro obrero



Figura 5-5 Escena 3 de *Farsa Identidad*



Figura 5-6 Escena 4 de *Farsa Identidad*

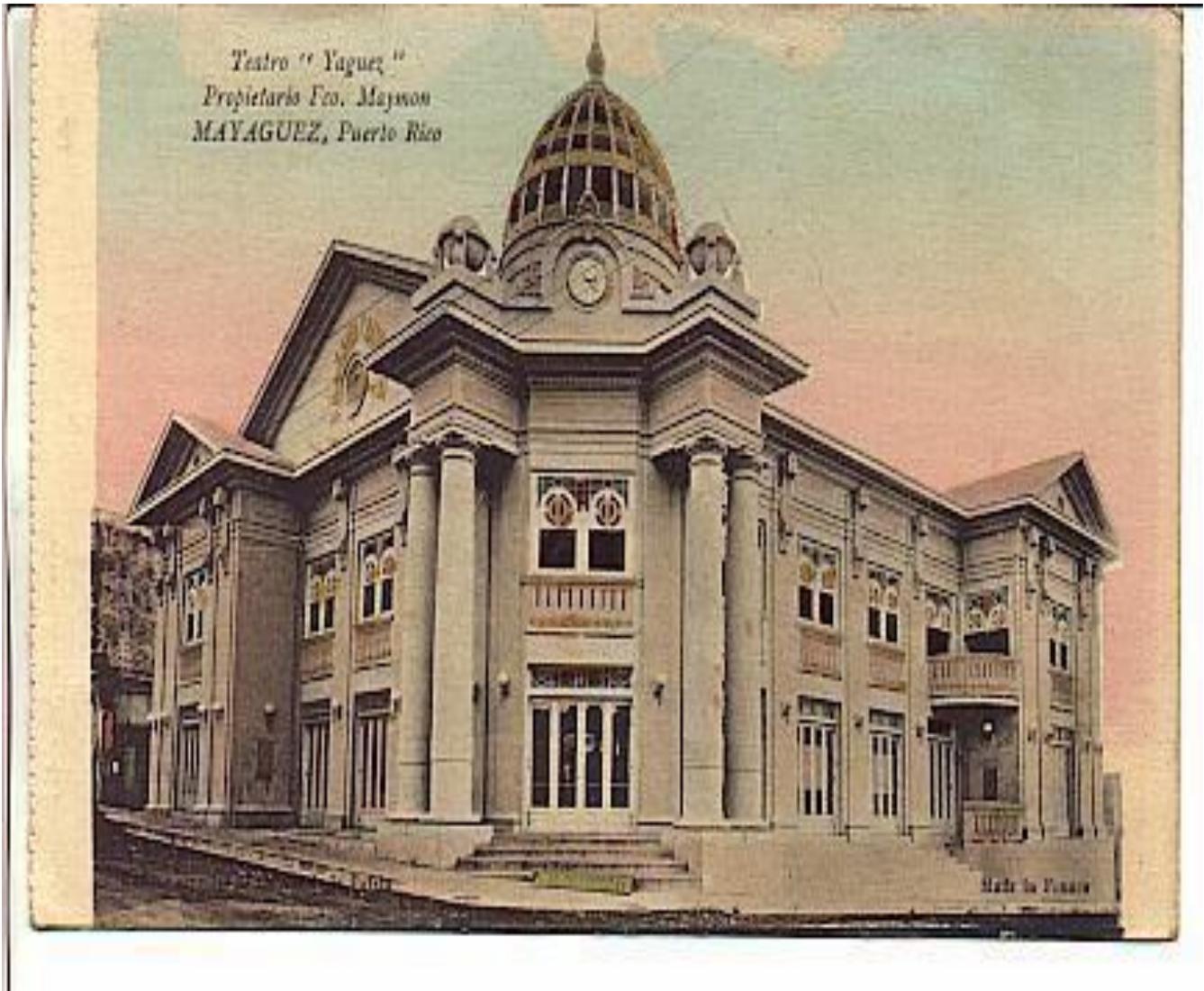


Figura 5-7 Teatro Yagüez, Mayagüez

PROGRAMA DE TRANSFORMACIÓN ESCOLAR- Teatro y
Español

CAPÍTULO 6. PROGRAMA DE TRANSFORMACIÓN ESCOLAR- TEATRO Y ESPAÑOL

6.1 Introducción

La primera parte del estudio de campo para esta investigación consiste en la práctica del plan de acción diseñado por el Departamento de Educación de Puerto Rico, bajo la ley federal "No child left behind", enmendada bajo la presidencia de Barck Obama, bajo el nombre de Proyecto de Transformación Escolar, con el objetivo de mejorar los resultados académicos en las pruebas META PR, de los estudiantes que han mostrado mayor rezago, desde el año escolar 2011-2012. Entiéndase, que el proyecto de Transformación Escolar, ofrece a las escuelas participantes, un plazo de cinco años académicos, para demostrar objetivamente, el progreso académico de los estudiantes. Estas escuelas reciben fondos económicos del gobierno de Estados Unidos, para contratar el recurso humano y tecnológico, materiales y equipos, y así poder efectuar los planes de acción. Los directores escolares seleccionan las empresas educativas privadas que administran los fondos económicos, ejercen las contrataciones, los planes de acción, las evidencias del proceso y las evidencias de los resultados, en constante interacción con los directores escolares, maestros, orientadores, trabajadores sociales, bibliotecarios, psicólogos, enfermeros, empleados de comedores escolares, empleados de limpieza y seguridad, y con los funcionarios supervisores del Departamento de Educación que visitan las escuelas. Las empresas privadas seleccionadas, tienen acceso a las plataformas electrónicas del Departamento de Educación, y son responsables de colocar los documentos oficiales que evidencian todo el proceso de transformación y los resultados.

Este estudio de campo se concentra en la Escuela Secundaria Juan Ramón Jiménez, perteneciente a la Región Educativa de Bayamón, ciudad ubicada al norte de la Isla, y que forma parte de la zona metropolitana del país. Específicamente, la escuela se encuentra en el barrio Hato Tejas, donde abundan comunidades marginadas socialmente. Además del rezago académico que han mostrado sus alumnos en las últimas pruebas META PR, la escuela está enmarcada en una comunidad que presenta situaciones de pobreza, delincuencia, violencia doméstica, deficiente condición de salud respiratoria, entre otras. La investigadora de esta tesis ha tenido la oportunidad de ser designada Coach de Español y de Teatro, por las empresas "Computer Learning" (hoy Forward Learning) y Betances Professional Services and Equipment, para ofrecer a maestros y estudiantes, los entrenamientos (Coaching), mentorías y talleres, del plan de acción del Proyecto de Transformación, en la Escuela Juan Ramón Jiménez.

La prioridad académica del Proyecto de Transformación para todo Puerto Rico, es el aumentar el dominio de destrezas en Matemáticas y las lingüísticas en Español, y una de las estrategias es la integración del programa de Bellas Artes en ambos currículos. Este estudio de campo presenta las acciones con maestros y estudiantes en el proceso, y los resultados basados en el desempeño de los estudiantes en las pruebas académicas y en otros criterios, como por ejemplo, el mejoramiento en la expresión oral, escrita, y en la relación humana con los pares, y con la comunidad escolar en general, a través de presentaciones dramáticas. La investigadora aprovecha la oportunidad de introducir a estudiantes y maestros con los orígenes del teatro obrero puertorriqueño, mediante la lectura, análisis e interpretación de algunas piezas. Las copias de las evidencias son documentos oficiales del Departamento de Educación de Puerto Rico. Los mismos son: hojas de asistencia de participantes en los entrenamientos, mentorías y talleres; hojas de evaluación; resultados de pruebas estandarizadas; informes de progreso académico; fotos y vídeos.

Al comenzar el curso 2014-2015, se analizó la información actualizada de la escuela, el plan de transformación y los resultados del curso 2013-2014, así como las metas trazadas para el 2014-2015. La Escuela Secundaria Juan Ramón Jiménez está ubicada en la carretera 864, en el barrio Hato Tejas, en la ciudad de Bayamón, Puerto Rico. El número de teléfono de la escuela es el 787 798 2536 y el número de fax es el 787 778 2536. El director general y académico es el profesor Iván Alberto Burgos Ortiz y su número de teléfono es el 787 394 3094. La compañía proveedora de los servicios para implementar los procesos de transformación es Computer Learning Center, con oficinas centrales en el edificio Oriental Box Suite 206, calle Amarillo, número 1738, en San Juan, Puerto Rico, 00926. El número de teléfono es el 787 764 2222 y la página cibernética es www.forwardlearning.com El líder del proyecto de transformación es el profesor José L. Hernández Fernández; su número de teléfono es el 787 390 1243, y su correo electrónico es el jhernandez@forwardlearning.com

Otro aspecto importante para analizar al inicio del proyecto son los datos demográficos. La escuela pertenece al Distrito Escolar de Bayamón y atiende a la comunidad del barrio Hato Tejas y a sectores limítrofes: Valencia, El Volcán, La Milagrosa, Los Viejitos, Sierra Bayamón, Residencial Virgilio Dávila, Residencial Falín Torrech, Santa Juanita, Villa Rica y sectores cercanos del municipio de Toa Baja, como por ejemplo Río Plantation.

Capítulo 6. Programa de Transformación Escolar

La comunidad cuenta con sectores de alto nivel de pobreza, familias compuestas con un solo padre o madre, y con alto nivel de desempleo. De una matrícula activa de 437 estudiantes, 361 viven bajo el nivel de pobreza, representando un 82.5% de la población escolar. Los incidentes de violencia en la escuela son alarmantes. Para el año 2012-2013, hubo siete incidentes de violencia agravada; y durante el curso 2013-2014 hubo cinco. De acuerdo con el director de la escuela, el aumento del ausentismo escolar, tanto de maestros como de estudiantes se debe a los problemas de disciplina. Las encuestas realizadas a los profesores del plantel describen las áreas de mayor necesidad de los docentes: el desgaste emocional y el desánimo para llevar a cabo las tareas laborales.

El cuadro demográfico de los estudiantes es complejo, debido a que la escuela atiende a estudiantes de la corriente académica regular, estudiantes de educación especial y estudiantes de estudios vocacionales. Al comienzo del curso 2012-2013, la matrícula de la corriente regular comenzó con 260 alumnos y terminó con 270. La matrícula total de Educación Especial terminó con 185 estudiantes; la de Educación Especial dentro de la corriente regular, con 111; y con 27 los estudiantes de Educación Especial en Salón Contenido.

El curso 2013-2014 comenzó con 347 estudiantes regulares y terminó con los mismos 347. Comenzaron y terminaron 139 estudiantes de Educación Especial; 79 de Educación Especial dentro de la corriente regular y 22 de Educación Especial en Salón Contenido. Al finalizar el curso escolar 2013-2014, la matrícula femenina de estudiantes fue 195, y la masculina 242. La matrícula global fue de 437 estudiantes.

El curso 2014-2015 comenzó con 427 estudiantes. Doscientos veintisiete eran estudiantes de Educación Especial; 125 de Educación Especial dentro de la corriente regular, y 27 de Educación Especial en Salón Contenido. Diecinueve alumnos estaban repitiendo el curso escolar. La matrícula inicial estaba compuesta de 205 féminas y 222 varones.

Al comparar los dos cursos, se observa una disminución de diez estudiantes. Para aumentar la matrícula, el plan de acción contempla la integración de la comunidad (padres, madres, encargados, líderes comunitarios) y el fortalecimiento del Tiempo Lectivo Extendido, con ofrecimientos de acuerdo con las necesidades, intereses y preferencias de los estudiantes.

El 16 de agosto de 2014, el director escolar editó y ofreció al DE los datos académicos por asignaturas y grados, basados en las calificaciones de los estudiantes durante las primeras 20 semanas primero, y segundo, según los resultados de las Pruebas Puertorriqueñas de Aprovechamiento Académico (PPAA) entre los años 2011 al 2014. Las calificaciones de las primeras 20 semanas, reflejan que en Español, el 14% de la matrícula general sacó nota A (100-90 sobresaliente); 33% nota B (89-80 bueno); 25% nota C (79-70 regular); 14% nota D (69-60 deficiente) y 12% nota F (59-0 fracasado).

Los resultados en la asignatura de Inglés, demuestran que el 10% obtuvo nota A; el 23% B; el 21% C; el 21% D y el 27% F. En Matemáticas se refleja que el 15% obtuvo nota A; el 12% B; el 21% C; el 24% D y el 34% F. En Ciencias se observa que el 9% tuvo A; el 19% B; el 30% C; el 17% D y el 16% F.

Aunque los resultados muestran que la mayor necesidad de dominio de destrezas se observa en Matemáticas, en todas las materias básicas los porcentajes de dominio (notas A y B) son bajos, según los estándares de excelencia que aspira alcanzar el Departamento de Educación de Puerto Rico y el Departamento de Educación de Estados Unidos. Por lo tanto, aunque Matemáticas es la prioridad, el proyecto de transformación debe impactar a todas las asignaturas, y los resultados de progreso deben reflejarse en los próximos informes oficiales sometidos al Departamento de Educación.

Para el Departamento de Educación de Puerto Rico y para el de Estados Unidos, el criterio más importante a considerar para el análisis del perfil académico, son los resultados de las Pruebas Puertorriqueñas de Aprovechamiento Académico (PPAA, actualmente llamadas META PR). Las mismas son estandarizadas e iguales para toda la Isla, teniendo en cuenta los objetivos y contenidos curriculares. Por tal razón es esencial analizar los resultados obtenidos entre los cursos 2011-2012 hasta el 2013-2014, antes de entrar a la última fase, que comprende los cursos 2014-2015 hasta el 2015-2016. Las pruebas de Escuela Secundaria solo se administran a los estudiantes de 7, 8 y 11 grados. Las pruebas clasifican el dominio de destrezas en las siguientes categorías o niveles: pre básico, básico, proficiente y avanzado. El objetivo es que aumenten los niveles proficientes y avanzados, y disminuyan los pre básicos y básicos.

Capítulo 6. Programa de Transformación Escolar

Los resultados de las pruebas administradas en el curso 2011-2012 demuestran que en Español, el 77% de los estudiantes de la Escuela Juan Ramón Jiménez estuvieron en los niveles pre básico y básico, y solo un 19% en los niveles proficiente y avanzado. Los resultados del curso 2012-2013 muestran que el 77% continuaba en los niveles pre básico y básico, y solo un 18% alcanzó los niveles proficiente y avanzado. Las pruebas administradas en el curso 2013-2014 reflejan un 86% en los niveles pre básico y básico, y solo un 15% en proficiente y avanzado. Se observa un incremento de un 13% en los niveles de proficiente y avanzado del grado 7, de acuerdo a los resultados de los cursos 2011-2012 y 2012-2013. No obstante, el grado 8 presenta un descenso de un 15% en los niveles proficiente y avanzado.

Los resultados de Inglés en el curso 2011-2012 demuestran un 79% en pre básico y básico, y un 21% en proficiente y avanzado. En el curso 2012-2013, un 80% en pre básico y básico, y un 12% en proficiente y avanzado. En el 2013-2014, un 88% en pre básico y básico, y un 12% en proficiente y avanzado. Se refleja un aumento del 1% en los niveles de proficiente y avanzado del grado 7, en cambio, se observa un descenso del 19% en los niveles proficiente y avanzado, en el grado 8.

En la asignatura de Matemáticas, los resultados reflejan que en el curso 2011-2012, el 100% de los estudiantes examinados se encontraban en niveles pre básicos y básicos. Luego, en el curso 2012-2013, el total de proficientes y avanzados se mantuvo en 0%. Para el curso 2013-2014 hubo un leve aumento de 1% en los niveles proficientes y avanzados. Estos números indican que el progreso académico ha sido pobre y que las destrezas de lógica matemática deben ser las de mayor prioridad para el proyecto de transformación escolar 2014-2016.

Las pruebas de Ciencias solo se administraron en el grado 8 de la Escuela Secundaria. Para el curso 2011-2012, el 92% de los estudiantes se encontraban en los niveles pre básico y básico, y solo un 8% en proficientes y avanzados. En el curso 2012-2013, los niveles pre básico y básico ocupaban un 83% y el proficiente y avanzado, en 8%. Los resultados del curso 2013-2014, muestran un 85% en pre básico y básico, y un 15% en proficiente y avanzado. Solo un 17% de los estudiantes probados en grado 8, demostraron mayor progreso.

Tanto el Departamento de Educación de Puerto Rico, El Departamento de Educación de Estados Unidos, el director de la escuela, y la empresa Computer Learning, que tomó el proyecto a partir del curso 2014-2015, debido a que la empresa anterior no logró alcanzar los objetivos, todos recomendaron un agresivo y contundente plan de desarrollo profesional para los maestros; capacitación para padres o encargados; tutorías académicas de Matemáticas, Español e Inglés para los estudiantes, así como el ofrecimiento de Bellas Artes, Tecnología y Deportes en tiempo lectivo vespertino. Estas recomendaciones respondieron a los resultados académicos, los datos demográficos de la escuela, el perfil de los estudiantes y sus entornos familiares, el problema de disciplina en la escuela, así como la actitud pesimista de los maestros.

Es importante recalcar que el porcentaje de la matrícula que participó del Tiempo Lectivo Extendido durante el año escolar fue de tan solo 32%. Se ofreció a los estudiantes, además de las tutorías de Matemáticas, Español e Inglés, clases de yudo, cosmetología y barbería, pintura, repostería y moda. El TLE (Tiempo Lectivo Extendido) comenzó en agosto del 2013, con 139 estudiantes y su matrícula final se redujo a 100 estudiantes. En el año académico 2014-2015, se había proyectado una matrícula TLE de 240, en cambio, se mantuvo en 368. Para este año se ofreció, además de las tutorías de Matemáticas, Español e Inglés, clases de deportes, tecnología, robótica, baile y teatro. Los mismos estudiantes propusieron los cursos, según sus intereses. El TLE se ofreció todas las tardes, de 3:30 pm a 6:00 pm, de lunes a jueves. El programa proveyó merienda de 2:30 a 3:30 pm y transportación para que los estudiantes regresaran a sus hogares después de las 6:00 pm.

6.2 Labor realizada Español y Teatro 2014-2016

Los servicios de Mentoría, Coaching, Apoyo, para maestros, y Talleres a estudiantes, Ayuda Individualizada y Educación Diferenciada basada en Subgrupos de Estudiantes, así como los servicios en horario campana a campana, de 10 minutos adicionales a las clases, durante el curso 2014-2015; así como de 2:30 a 3:30 pm, durante el curso 2015-2016; y los servicios de horario extendido 3:45 a 5:15 pm (TLE-06) Bellas Artes-Teatro, han cumplido con los objetivos de reforzar el dominio de las destrezas básicas de Español (comprensión lectora, dominio del lenguaje y redacción), para que

Capítulo 6. Proyecto de Transformación Escolar

mejore el aprovechamiento académico de los estudiantes y el desempeño profesional de los maestros, en especial en las áreas del assessment o avalúo y las tareas de desempeño, para evaluar justamente al estudiante.

Los talleres a maestros han logrado que los docentes trabajen, planifiquen e impartan en sus clases, la integración con la tecnología, con las Bellas Artes, y el uso de las estrategias de Educación Diferenciada e Individualizada. Los talleres también reforzaron en los maestros el dominio y manejo de los documentos de planificación medulares: Estándares y Expectativas de Materias Académicas y los Mapas Curriculares. De los talleres a maestros, ofrecidos en los dos vivenciales (2014-2015 Hoteles Hyatt San Juan y Hyatt Bayamón); los ofrecidos todos los viernes en el 2015, en la Biblioteca de la Escuela Juan Ramón Jiménez, durante los meses del racionamiento del agua; y dos talleres de día completo, ofrecidos en el salón de actividades del edificio Forward Learning en Guaynabo, se desprenden los servicios de plataforma del DE ofrecidos durante las fases en los años académicos 2014-2015 y 2015-2016.



Figura 6-1 Grupo de Proyecto de Transformación Escolar- Escuela Juan Ramón Jiménez



Figura 6-2 Coaches en Vivencial 2014



Figura 6-3 Director escolar y maestros en Vivencial 2014



Figura 6-4 Taller a maestros: Integración del Teatro como estrategia de enseñanza, Biblioteca Escuela Juan Ramón Jiménez, 2015

El refuerzo académico de Español, ha sido constante y sostenido durante los dos años de intervención directa con maestros y estudiantes. El maestro, junto al Coach, han creado módulos instruccionales de destrezas, con el objetivo de reforzar la comprensión lectora y el dominio del lenguaje, que se examinan en las pruebas estandarizadas PPAA en el 2015, y META PR en el 2016. Estos ejercicios de práctica han formado parte de la evaluación sumativa de los estudiantes.

La Coach ha impartido clases demostrativas a los maestros de Español, clases compartidas entre los maestros y la Coach, así como talleres a estudiantes, ofrecidos por la Coach de Español y Teatro, para reforzar las destrezas de Español. Se ofreció un día de retiro a los estudiantes, de 7:30 am hasta las 3:30 pm, de repaso de Español para la prueba PPAA 2015. Los estudiantes trabajaron con ejercicios de lectura, selección múltiple y redacción, similares a la prueba, todos con la integración del Teatro y la tecnología.

Durante el curso escolar 2015-2016 se organizó el periodo de refuerzo, en horario extendido, de 2:30 a 3:30 pm, con intervención directa de la Coach junto a las maestras.

Se utilizó la estrategia de trabajar las destrezas con Educación Diferenciada basada en subgrupos de estudiantes, la integración de la tecnología, la integración del arte pictórico y la integración del Teatro. El director escolar, junto a los Coaches, diseñaron una rúbrica, para evaluar todos los trabajos de refuerzo realizados por los estudiantes, y sumar los resultados a las calificaciones de diciembre del 2015. El resultado fue favorable para los estudiantes en sus evaluaciones del semestre.

A partir de enero de 2016 se aumentaron los servicios de Mentoría, Coaching y Apoyo a las maestras de Español, con relación a las técnicas de assessment o avalúo, tareas de desempeño, rúbricas para evaluar las tareas de desempeño, construcción de pruebas, evaluación y medición en general. Se ha continuado con los periodos de refuerzo campana a campana, en horarios escolares y en horario de 2:30 a 3:30 pm, ambos con intervenciones directas de la Coach, dirigidos al refuerzo de destrezas para la prueba META PR 2016. Los trabajos realizados por los estudiantes en las actividades en subgrupos, se han ido sumando a la nota de la clase. La Coach ha intervenido directamente con los 45 estudiantes de promedio académico más bajo, ofreciendo ayuda individualizada, con tutorías, entre el 10 de febrero y el 10 de marzo d 2016.

Para principios de abril, del curso escolar 2014-2015, se administró un simulacro de PPAA- Español. Se ha repetido la actividad en el 2016, para la prueba META PR Español. De esta manera, los estudiantes se familiarizaron con el tipo de prueba, aprovechando los repasos creados por el DE. Se ha motivado al estudiante, para que tome en serio las pruebas, con premiaciones mensuales para los estudiantes destacados académicamente en Español.

Durante los dos últimos años del Proyecto de Transformación, la Coach de Español y Teatro ha impartido la clase de Teatro en horario extendido de 3:45 a 5:15 pm., integrando así, la materia de Español con las Bellas Artes. Se ha impactado de manera directa, a 25 estudiantes de Teatro. En el curso escolar 2014-2015, los estudiantes ensayaron arduamente y se logró presentar dos obras: *La cuarterona* de Alejandro Tapia y *El hijo de la verdulera* de Manuel Alonso Pizarro. Ambas se expusieron en el Teatro Braulio Castillo de Bayamón, ante sala repleta de público, y como parte de las actividades escolares de la Semana de la Lengua 2015. En el curso 2015-2016 se formó el Teatro Rodante del Departamento de Educación, con los estudiantes de Teatro de la Escuela

Capítulo 6. Proyecto de Transformación Escolar

Juan Ramón Jiménez. El grupo realizó 19 funciones de *La carreta* de René Marqués y del entremés *Me saqué la lotería* de Manuel Alonso Pizarro. Los mismos estudiantes diseñaron y construyeron toda la escenografía de los tres cuadros (campo, La Perla en San Juan, y el Bronx en Nueva York) de *La carreta*. Se aprovechó el primer cuadro para el entremés del teatro obrero.



Figura 6-5 Función de *La cuarterona* y de *El hijo de la verdulera*, Teatro Braulio Castillo, Bayamón



Figura 6-6 Grupo de Teatro Rodante del DE, Escuela Juan Ramón Jiménez, 2016



Figura 6-7 Coaching: Integración del Teatro para reforzar las destrezas de comprensión lectora



Figura 6-8 Coaching: Integración de la tecnología y el Teatro para reforzar la comprensión lectora



Figura 6-9 Taller a maestros: Integración del Teatro como estrategia efectiva para reforzar las destrezas literarias y lingüísticas



Figura 6-9 Salón de Teatro, Proyecto de Transformación Escolar 2016

6.3 Informe de Logros 2016

Los resultados del Proyecto de Transformación se observan objetivamente mediante los resultados del aprovechamiento académico de los estudiantes y a través de los resultados obtenidos en las pruebas META PR 2016. Los supervisores y facilitadores del DE evaluaron a los directores escolares, y el resultado de la rúbrica aplicada al director de la Escuela Juan Ramón Jiménez, arrojó un 94.77% de efectividad, clasificándolo en el nivel ejemplar de ejecución. El 46% de los estudiantes dominan las destrezas de Español en las pruebas de Medición Educativa para la Transformación Académica (META). En el caso de Matemáticas e Inglés, solo el 33% y el 41% respectivamente, dominan las destrezas. Aunque la asignatura de Español es la favorecida, comparada con las otras dos materias básicas, todavía más de la mitad de la población estudiantil no domina las destrezas de lectura, lenguaje oral y escrito (gramática), y redacción.

De un 19% de dominio en Español en el curso 2012-2013, se ha logrado un 46% en el 2016, lo que implica un aumento de un 27%. Significa que el trabajo en equipo realizado entre la Coach y los maestros de Español, a través de los coaching, mentorías, apoyos, talleres a maestros, talleres a estudiantes, repasos, TLE y tutorías a estudiantes y vivenciales a maestros, han rendido frutos favorables. No obstante, las técnicas y estrategias aprendidas por los maestros, deben seguir poniéndose en práctica, para alcanzar la meta de sobrepasar el 50% de dominio de todos los estudiantes del sistema público de enseñanza.

Cabe señalar que todos los participantes del grupo de Teatro Rodante, que trabajaron las destrezas dramáticas, mediante la lectura de *La carreta* de René Marqués, *El hijo de la verdulera* de Manuel Alonso Pizarro y *Me saqué la lotería*, también de Alonso Pizarro, el montaje y los ensayos, desde septiembre de 2015, demostraron dominio general de las destrezas de Español, tanto en las pruebas diagnósticas, como en las calificaciones académicas y en el simulacro de la prueba META PR Español 2016. Aquí los promedios académicos acumulados en Español, hasta abril de 2016, de los estudiantes de Teatro:

Niniushka Rondón- 87 de 100

Johanny Sierra- 97 de 100

Capítulo 6. Proyecto de Transformación Escolar

Alitcha Ramos- 91 de 100

Zoe de la Cruz- 97 de 100

Surieli Ramos- 77 de 100

Naiomy Collazo- 90 de 100

Janaira Pérez- 88 de 100

Josliane Mari- 87 de 100

Farah Naznaiz- 83 de 100

Alanna Colón- 93 de 100

Nayelis Ostolaza- 85 de 100

Dianushka Arce- 73 de 100

Las estudiantes Sureili Ramos y Dianushka Arce, aunque tienen promedio de C en Español, han progresado en el dominio de las destrezas y en la conducta. Véase por ejemplo, el progreso académico de Sureili Ramos en Español, desde las primeras 10 semanas del curso 2015-2016, hasta las 30 semanas:

10 semanas-74 de 100

20 semanas-76 de 100

30 semanas- 80 de 100

La sustentabilidad de la escuela es prioridad para alcanzar la transformación. Es necesario que el maestro se sienta motivado y comprometido. Es como único el proyecto de Teatro Rodante tendrá continuidad, y podrá aumentar la participación de sus miembros, con el objetivo de fortalecer las destrezas de Español, el autocontrol y la disciplina. La integración de las técnicas de teatro a la enseñanza de Español, con la lectura de piezas puertorriqueñas, que aunque del siglo XIX, y en la corriente del Teatro Obrero, han resultado pertinentes e interesantes para los alumnos, simplemente porque se identifican con los personajes y sus conflictos sociales.

Capítulo 7.
ESTUDIO COMPARATIVO DE ESPECIALISTAS

CAPÍTULO 7. ESTUDIO COMPARATIVO DE ESPECIALISTAS

7.1. Introducción

La segunda parte del estudio de campo para esta investigación doctoral consiste en una comparación entre los resultados de un cuestionario, respondido por especialistas de enseñanza de Lengua y Literatura, o Español como se dice en Puerto Rico, en el año 2011, con otros expertos que han participado del estudio, en el 2018. La diferencia de casi siete años, y las respuestas de todos los participantes, corrobora que la hegemonía académica, socioeconómica y política de Puerto Rico, no tiene el más mínimo interés en que la población conozca la existencia de los orígenes del teatro obrero en Puerto Rico, ni sus autores ni sus obras. Esto se puede deber al desconocimiento general de esta literatura, aún en los círculos de las elites académicas, o a la intención de que no se conozca, debido a que los reclamos sociales contenidos en las obras, se parecen a los reclamos de la clase obrera de hoy. También podría ser que ambas causas interactúen para conveniencia de las clases dominantes. No obstante, hoy, el Ateneo Puertorriqueño ofrece cursos de Dramaturgia y Arte Dramático, en los cuales se estudia el teatro obrero, sus autores y sus obras. El Centro de Estudios Avanzados del Caribe, institución universitaria que solo ofrece estudios graduados Másteres y Doctorados, ha incluido en sus prontuarios de Literatura Puertorriqueña, a los autores y obras del origen del teatro obrero.

La realidad es que la población de la Isla que tiene acceso a ambas instituciones es limitada. El Ateneo Puertorriqueño es una estructura sanjuanera construida en el siglo XIX y es pequeña. Además, por política y costumbre, los cursos son gratuitos. Los estudiantes que logran estudiar en el Ateneo, han aprobado una entrevista en vivo y la redacción de un ensayo. Los que estudian en el Centro de Estudios Avanzados del Caribe, ya tienen que tener aprobado una licenciatura especializada en Literatura o Historia, además de poseer un promedio académico universitario de 3.50 o más (el máximo posible es 4.00). Esto significa que de una población general de cerca de 4 millones de habitantes que tiene la Isla, menos de 1% conoce la literatura y el teatro obreros puertorriqueños. Algunos egresados de estos centros, han dado a conocer esta literatura, a través de la labor magisterial, o por interés personal, ya que no forman parte del contenido de los textos y materiales didácticos que provee la escuela para maestros y estudiantes.

Capítulo 7. Estudio comparativo de especialistas

La entrevista o cuestionario incluye el nombre de la universidad del doctorando, el título de la investigación, y una descripción del estudio de campo que dice: Este cuestionario persigue indagar el conocimiento que tienen los especialistas de literatura puertorriqueña y del teatro, con relación a las piezas de teatro escritas por negros puertorriqueños, a finales del siglo XIX, recién destacadas y expuestas por el profesor Roberto Ramos Perea. Intenta además, conocer la opinión que merecen estos especialistas con relación a las posibles causas de la ausencia de esta literatura en los textos y currículos escolares de Puerto Rico.

Luego ofrece espacio para que el entrevistado escriba su nombre y apellidos, y su especialidad académica y profesión. Las preguntas que componen el cuerpo del cuestionario son:

- 1- ¿Ha leído las piezas teatrales de Eleuterio Derkes, Manuel Alonso Pizarro (No es el autor de *El Gíbaro*.) y José Ramos Brans?
- 2- Si la respuesta es afirmativa, mencione algunas obras y descríbalas.
- 3- ¿Tomó algún curso universitario de literatura puertorriqueña o teatro puertorriqueño, donde se leyeron y estudiaron las obras de estos autores?
- 4- ¿Ha visto algún texto de literatura puertorriqueña o de Español que mencione a estos autores y sus obras? Si la respuesta es afirmativa, escriba el o los nombres de los textos, autores y la casa editorial de los mismos.
- 5- Explique las razones que a su juicio son las causas del desconocimiento general de la literatura dramática escrita por negros puertorriqueños en el siglo XIX y la ausencia de ella en los textos escolares y universitarios del país, así como en los currículos de las escuelas y las universidades.
- 6- Los currículos de enseñanza de Español y de Teatro de nuestras escuelas superiores, ¿deben incluir el estudio y análisis de las obras y los autores de los orígenes del teatro obrero puertorriqueño? Exponga sus razones.

Al final, provee espacio para que el entrevistado escriba la fecha de la entrevista y su firma. Todos los cuestionarios aparecen en la sección de anejos.

7.2. Primer grupo de encuestados

Roberto Ramos Perea es profesor, dramaturgo y actor especialista en teatro puertorriqueño del siglo XIX. Dirige el Archivo Nacional de Teatro y Cine del Ateneo Puertorriqueño. Es profesor de Literatura y de Teatro en el Ateneo Puertorriqueño y en el Centro de Estudios Avanzados del Caribe, ambos en el Viejo San Juan. Es un destacado dramaturgo y director de teatro y cine, activo en las tablas, cine y televisión de la Isla.

Lógicamente, Roberto Ramos Perea ha leído toda la literatura encontrada de los tres autores en cuestión, precisamente porque ha dedicado muchos años a la investigación histórica de los autores y al análisis profundo de las piezas. También las ha dirigido en las tablas y ha realizado trabajos de dramaturgia con las adaptaciones de las mismas. Como profesor en el Ateneo y en el Centro, las lee y analiza con sus estudiantes. Ha escrito el libro titulado: *Literatura puertorriqueña negra del siglo XIX escrita por negros*, publicado por el Archivo Nacional de Teatro y Cine y la Editorial LEA del Ateneo Puertorriqueño.

Afirma que tomó el curso Historia del teatro puertorriqueño e Historia de la literatura puertorriqueña, ambos cursos de un año cada uno, en la Universidad de Puerto Rico, con la Dra. Myrna Casas el primero, con el Dr. José Emilio González, y el Dr. José Juan Beauchamp, el segundo. Dice que nunca se mencionó a ninguno de los autores en cuestión.

Sí ha visto textos de literatura que mencionan a los autores, pero de manera breve, bibliográfica o denotativa. Específicamente los textos son: *El teatro en Puerto Rico* de Antonia Sáez (1939), publicado por la Universidad de Puerto Rico, e *Historia crítica de un siglo de teatro en Puerto Rico* de Angelina Morfi (1980), publicado por ICPR.

Ofrece cinco razones que a su juicio son las causas de la ausencia de los orígenes del teatro obrero en los currículos académicos:

- 1- La censura crítica de la generación del 30, hispanófila y blanca.
- 2- La mayoría de estos autores eran socialistas, libertarios o espiritistas; así que la censura religiosa jugó un interesante factor de marginación.
- 3- El factor más importante habrá de ser el color de piel de sus autores. Esta censura comienza su genealogía en el mismo siglo XIX con Manuel Fernández Juncos.



Figura 7-1 Profesor Roberto Ramos Perea

autor de la nueva versión de *La Borinqueña*, himno de Puerto Rico, y los críticos literarios de la prensa decimonónica que sí conocían el color de la piel de los autores y por tanto la marginación y el prejuicio se llevaba a cabo con conocimiento de causa.

4- Estos prejuicios son heredados por los "hijos" de Fernández Juncos, como el escritor Antonio S. Pedreira y de allí llega a nuestros días.

5- Finalmente, "los negros no piensan ni escriben, solo sirven para trabajar la tierra", refrán popular del siglo XIX.

Capítulo 7. Estudio comparativo de especialistas

La Dra. Grisselle Merced Hernández es especialista en Literatura y en enseñanza de Español Superior. Es autora del libro *Cartas viajeras* (2015), inspirado en la poesía de Julia de Burgos. Actualmente es profesora de Literatura Puertorriqueña en la Universidad de Puerto Rico, recinto de Río Piedras y labora como Coach de Español (Supervisión de docentes) en diferentes escuelas públicas de la Isla. Admite que no ha leído ninguna de las obras de los tres autores en cuestión, y nunca los vio ni escuchó en los cursos universitarios que tomó.

Según ella, ha escuchado sobre estos autores, pero no los ha leído. Conoce a una estudiante de Máster en el Centro de Estudios Avanzados del Caribe, que ha presentado una propuesta de investigación doctoral sobre Eleuterio Derkes. Piensa que la razón primordial para que no se haya dado a conocer estos textos dramáticos se debe a que el canon literario del país selecciona lo que debería publicarse. Por otro lado, pesa mucho la calidad literaria de los textos, que admite que no conoce. Piensa que el tema racial es otro de los componentes, como elemento marginal, así como la literatura realizada por mujeres, pero no lo considera el principal motivo. Dice eso, según ella, porque existen muchos trabajos excelentes de escritores puertorriqueños blancos o criollos y tampoco se conocen. Piensa que, tal vez, la visión hispanófila de la elite literaria provocó la inclusión de algunos textos, y por eso no se enfocaron en dar a conocer estas obras.

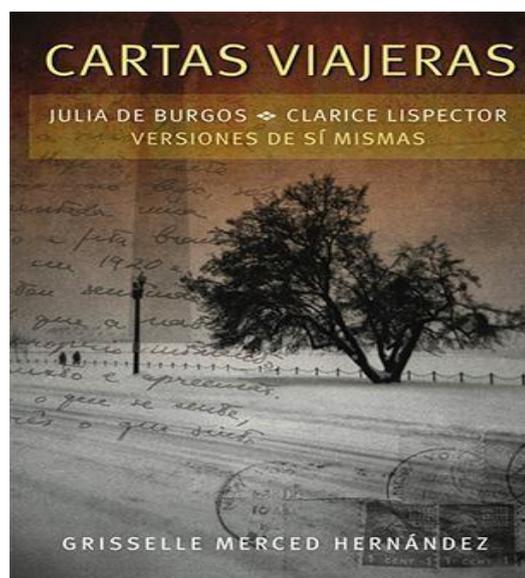


Figura 7-2 Portada de *Cartas viajeras* de Grisselle Merced

Capítulo 7. Estudio comparativo de especialistas

Carmen González García es directora escolar en Guayama, su pueblo natal, el mismo de Eleuterio Derkes. Es especialista en supervisión educativa y en enseñanza de Español Superior. Es dramaturga y actriz. Estudia Dramaturgia en el Ateneo Puertorriqueño. Es autora del poemario *Eternidades* (2002) bajo el seudónimo de Sol de Luna. Carmen González no ha leído ninguna pieza de los autores, aunque ha visto el libro de ellos, que escribió Roberto Ramos Perea. Sabe que le tocará leerlos en los cursos del Ateneo. Supone que la mayoría de los profesores universitarios ignoran la existencia de estos autores, porque cuando ellos vivían y después de muertos, sus obras no se propagaron por el racismo que existía entonces y que aún existe.

Jossie Enid Cepero Ramírez es especialista en enseñanza de Español Superior y especialista en Museos. Nunca ha visto los nombres de los tres autores en ningún texto ni curso de los que ha tomado. Opina, que aunque no se quiera aceptar, en Puerto Rico existe un racismo muy sofisticado que ha logrado evitar que la producción literaria de los negros no sea parte del canon literario. Además, piensa que se exalta lo hispano sobre lo puertorriqueño, y si es negro, entonces resulta invisible. Expresa que en contraste, la figura del negro sí resulta muy factible, por ejemplo, para un retrato folclórico, y casi de circo, como la negritud que se destaca en el poemario *Tun tún de pasa y grifería* de Luis Palés Matos.

Liliana Brugueras Laborde es especialista en enseñanza de Español Superior y ha dedicado toda su vida a la enseñanza del vernáculo. Nunca vio en ningún libro ni escuchó a ningún profesor que mencionara a los tres autores ni sus obras. Imagina que la causa principal del desconocimiento general al respecto se debe al prejuicio racial.

Zulma Navedo Marrero es especialista en enseñanza de Español Superior. No conoce a los tres autores ni sus obras. Tampoco les ha visto en ningún libro. Opina que se ha subestimado la literatura escrita por negros por prejuicio racial. Piensa que lamentablemente, en muchos casos, se juzga la capacidad creativa o intelectual de un grupo o raza por la visión que tienen otros de supremacía o por intereses clasistas.

Elba Valentín Román es especialista en enseñanza de Español Superior. No conoce a los tres autores ni sus obras. No los ha leído en ningún libro universitario. Cree que el desconocimiento general al respecto, se debe posiblemente, al prejuicio racial tan marcado en la época del siglo XIX y por los orígenes humildes de los autores. Detalla que el énfasis en los textos escolares y en los currículos escolares, abarcan a los dramaturgos Arriví,

Capítulo 7. Estudio comparativo de especialistas

Tapia, René Marqués y otros, que se mantenían activos en el quehacer literario y no fueron discriminados, porque eran blancos.

Yanira Grillasca Martínez es especialista en enseñanza de Español Superior. No recuerda haber estudiado a los autores en cuestión ni sus obras. Opina que lo único que se toma por relevante de los negros puertorriqueños es la poesía negroide de Luis Palés Matos. Piensa que aun así, ni siquiera es un texto obligatorio en el currículo, aunque ella sí lo enseña.

Giovanna Maraver es especialista en Educación y posee un Máster en Ciencias Sociales. No conoce a los tres autores ni a sus obras. Comparte su parecer al expresar que las razones de la ignorancia general sobre los autores que originaron el teatro obrero puertorriqueño, se debe a su juicio, a razones de discriminación racial. Resalta la censura que vivió la Isla para los últimos años de la colonización española, debido a las guerras de Independencia de las Américas.

Yanisse Clemente González es especialista de enseñanza de Español Superior. Nunca escuchó de los tres autores ni de sus obras. Expresa que a pesar de que vivimos en un país donde nos caracteriza la mezcla de razas, el racismo siempre ha estado presente en nuestra sociedad y continúa estando allí. Se observa de muchas maneras: los blancos ocupan los altos puestos en el gobierno y en la empresa privada; las reinas de belleza de la Isla, generalmente son blancas; el miedo que pueden sentir muchos si se les acerca un negro alto y robusto (porque creen que viene a robar). Comparte la descripción del puertorriqueño, que escribió Rafael Hernández en el poema *Preciosa*, luego canción, donde menciona al elemento español y al taíno, pero olvidó mencionar el elemento negro.

7.3. Segundo grupo de encuestados

Lina R. Soto Sierra es especialista en Educación Teatral para Escuela Superior y posee un Máster en Educación Especial. Actualmente se desempeña como profesora de Teatro en la Escuela Superior Vocacional Metropolitana Miguel Such, en San Juan. Al momento, no ha leído ninguna obra de los tres autores en cuestión. No los estudió en ninguno de los cursos universitarios. De acuerdo a su juicio y experiencia, entiende que el desconocimiento que existe referente a esta literatura se debe a la discriminación racial, a la ignorancia de las personas desinteresadas en adquirir conocimiento y de aquellos que desean mantener control y poder sobre las masas.

Capítulo 7. Estudio comparativo de especialistas

A su entender, estos textos (primeras piezas del teatro obrero) deben ser incluidos como parte del currículo escolar. Estos textos facilitarían conocimiento de la época; expondrían la realidad del movimiento obrero- patronal; las necesidades de la clase pobre, pero a la vez también expondría el poder, conocimiento y capacidad que tienen las masas y el pueblo para crear cambios y mejorar las condiciones de vida.

Rafael Vélez y Cajigas es especialista en enseñanza de Idiomas- inglés, francés e italiano- y actor profesional. Es profesor de Inglés, Francés e Italiano en la escuela superior del Colegio Espíritu Santo en Hato Rey, San Juan. Actualmente se presenta como actor en la obra *Tierra mía*, en la sala René Marqués, en el Centro de Bellas Artes de Santurce, una de los escenarios más importantes del país. Desconoce a los tres autores creadores del teatro obrero puertorriqueño y sus obras. A su juicio, es el racismo solapado que existe hoy, la causa principal de la ignorancia general del tema. Ese racismo presente en todas las esferas sociales y que sigue obstaculizando el acceso a la literatura y obras que dieron inicio al teatro obrero. Considera importante la inclusión de estos autores y sus piezas, al currículo escolar de Español y de Teatro por las siguientes razones:

- 1- La obra literaria de un pueblo no se puede considerar completa cuando le falta un componente entero tan representativo de la sociedad actual.
- 2- En la actualidad, las sociedades se mueven hacia la inclusión y la diversidad que enriquece a todos, pues entonces faltando este componente, nuestra sociedad se mueve en la dirección opuesta.



Figura 7-3 Publicidad de la obra de teatro *Tierra mía*

Capítulo 7. Estudio comparativo de especialistas

Johanna Reyes Guzmán es especialista de enseñanza de Español Superior y posee un Máster en Neurociencia Educativa. Se desempeña como profesora de Español Superior en la Escuela Juan Ramón Jiménez en Bayamón. No conoce sobre los tres autores ni de sus obras. Piensa que la discriminación racial y de clases sociales que existía a finales del siglo XIX es la razón por la cual hasta hoy se desconozca las piezas teatrales de los inicios del teatro obrero. Considera que se deben incluir en los currículos escolares de Español y de Teatro. Dice que la mayoría de los estudiantes del sistema público de enseñanza desconocen el teatro puertorriqueño, los autores y la historia de esos años. Critica que las obras hayan tenido poca exposición.

Marian Ledoux Estrada es especialista en enseñanza de Español Superior y se destaca en la Escuela Superior Vocacional Metropolitana Miguel Such en San Juan. Desconoce a los tres autores y a sus obras. Entiende que la ignorancia general al respecto se debe a la discriminación racial, ya que la literatura negra que se estudia es la escrita por blancos (ejemplo la poesía de Luis Palés Matos). Afirma que debe añadirse a los currículos escolares de Español y de Teatro, porque el teatro obrero puertorriqueño es totalmente desconocido por la mayoría.

Loida J. Sánchez Rivera es especialista en enseñanza de Español Superior y ejerce en la Escuela Juan Ramón Jiménez en Bayamón. Actualmente está finalizando un Máster en Lengua y Literatura, y nunca ha leído ni las obras ni las críticas, de los tres autores creadores del teatro obrero puertorriqueño. Opina que las obras y los autores del teatro obrero puertorriqueño deben ser estudiadas y analizadas para que el estudiantado tenga conocimiento del legado de quienes representaron la voz de los trabajadores. Los estudiantes podrían tener otra perspectiva de lo que es la lucha obrera, la desigualdad social, la marginación que se plasmó en tiempo y espacio, pero que guarda vigencia en este tiempo. Piensa que es menester que se despolitice este asunto para una mejor comprensión de nuestra realidad e identidad de pueblo.

José Vega es especialista en enseñanza de Español Superior. Labora como profesor de Español 10 en la Escuela Superior Vocacional Metropolitana Miguel Such. En la universidad, nunca estudió a los tres autores en cuestión ni sus obras. Considera que se debe al racismo y lo complejo que se hace reconocer la ascendencia negra. Opina que la literatura negra que ha tenido acceso, es la que ha sido escrita por blancos.

CAPÍTULO 8. PARECER DE ESTUDIANTES

8.1 Introducción

Para conocer el parecer de los estudiantes, se ha tomado una muestra de diecisiete alumnos del curso SPAN 2020 (Teatro), que tomaron la clase de manera virtual sincrónica, en la Universidad Politécnica, Recinto de San Juan, Puerto Rico, desde el 16 de noviembre de 2020, hasta el 10 de marzo de 2021. Los jóvenes completaron el bachiller en escuelas superiores, de trece municipios diferentes de Puerto Rico: Juana Díaz, Ponce, Guaynabo, San Juan, Hatillo, Toa Baja, Carolina, Comerío, Villalba, Santa Isabel, Dorado, San Sebastián y Caguas. Los diecisiete estudiantes respondieron una encuesta, luego de haber leído, analizado y representado en el curso, las piezas: *Me saqué la lotería*, de Manuel Alonso Pizarro; *El tirano de su anhelo*, de José Ramos y Brans, y *Don Nuño Tiburcio de Pereira*, de Eleuterio Derkes. En la encuesta, cada participante ofreció los siguientes datos personales: nombre de pila, apellidos, firma del estudiante, nombre de la escuela superior donde estudió y la localidad. Respondieron seis preguntas abiertas y redactaron un ensayo breve de tres párrafos. La encuesta formó parte de la evaluación de la clase.

8.2 Respuestas de la encuesta

Cada encuesta respondida, se encuentra en los anejos de esta tesis. La pregunta número 1 es: ¿Qué conoces de la vida de los tres dramaturgos? Cada participante redactó una breve biografía de cada autor, basada en su propia investigación bibliográfica y lo estudiado en clase. La pregunta 2 es: ¿Habías escuchado de los autores anterior a este curso? El 100% de los participantes respondió: No.

La pregunta número 3 es: ¿Cómo la vida de ellos y quienes eran, te ayuda como joven actual del siglo XXI? Para exponer algunas respuestas, se identifican con números y solo con los nombres de pila de los participantes. 1- Aarón: “La vida de ellos me da a reconocer cómo en la sociedad del siglo XXI, aún se ve el racismo, la opresión hacia las minorías y el control de las fuentes que han sido manipuladas para silenciar a los diferentes movimientos sociales que han querido difundir”. 2-Allyson: “Nos ayudan a analizar cómo se han escondido detrás de mentiras que nos hacen creer a diario. Como dice la gente, “hay que conocer la Historia para evitar repetirla”, y definitivamente, muchas personas deberían educarse acerca de las luchas en el pasado para evitar que sean las mismas del presente”. 3-Andrés: “Estos dramaturgos sirven como inspiración a hacer lo que uno se proponga, no

importando lo que digan los demás. El que quiere puede. 4- Anthony: “Si ellos pudieron lograr tantas metas y dejar una huella en la sociedad por encima de todo, pues yo puedo también”. 5- Natasha: “Nos hace ver que las cosas están mejorando, pero a una velocidad demasiado lenta. Debemos seguir luchando por los derechos del trabajador”. 6- Isamar: “Gracias a ellos, hoy tenemos cooperativas y el movimiento obrero. Ese movimiento obrero es lo que nos abrió las puertas para que hoy día se realicen huelgas... Ellos me ayudan, como joven actual, a creer y luchar como mujer, por mis derechos, ya que hoy día aún no existe una equidad para la mujer... A seguir luchando por que nuestro gobierno sea uno totalmente democrático y lo más honesto posible, porque hoy día el gobierno sigue oprimiendo a la clase trabajadora, y eso, definitivamente, no debe ser”.

La pregunta 4 es: Identifica las características del teatro obrero presentes en cada pieza. Se ha sintetizado las respuestas para cada obra. Para *Me saqué la lotería* respondieron: crítica a los temas del machismo, la soberbia y la codicia; diferencias entre clases sociales; uso de tabaco y alcohol de parte de la mujer, para lidiar con la opresión machista; la vida en la hacienda de café del siglo XIX; la vestimenta pobre del jíbaro de la época y su peculiar manera de hablar, que denotaba poca instrucción. Para *El tirano de su anhelo* respondieron: opresión de la clase rica y blanca, a la clase trabajadora; los temas del machismo, la explotación laboral y el abuso de poder; los estereotipos y discriminaciones hacia la mujer; la corrupción que se vivía en las ciudades. Para *Don Nuño Tiburcio de Pereira* respondieron: cambio del obrero mal pagado a uno un poco mejor pagado, gracias a los primeros derechos alcanzados, gracias a las huelgas; superación del jíbaro, que se observa a través del progreso educativo, cultural y económico.

La pregunta 5 es: Identifica las técnicas teatrales presentes en cada pieza. Para *Me saqué la lotería* respondieron: escrita en verso; diferencias entre el lenguaje culto de los personajes ricos y el coloquial y vulgar de los trabajadores; uso de ironía y sarcasmo en los parlamentos; comedia. Para *El tirano de su anhelo* contestaron: escrita en verso; diferencia entre lenguaje culto y coloquial entre los personajes, según su condición social; lenguaje sarcástico; inclusión de la despedida de los actores ante el público. Para *Don Nuño Tiburcio de Pereira* contestaron: escrita en verso; lenguaje culto y coloquial para enfatizar diferencias sociales; acento andaluz de uno de los personajes; el elemento cómico.

Capítulo 8: Parecer de estudiantes

La pregunta 6 es: Explica por qué crees que la academia ignoró, por más de ocho décadas, a los dramaturgos de los orígenes del teatro obrero puertorriqueño, de finales del siglo XIX y sus obras. Se destacan las siguientes respuestas: 1- “La abolición de la esclavitud se dio el 22 de marzo de 1873, cuando la corte española liberó a treinta mil esclavos que vivían en la Isla. No obstante, los afrodescendientes seguimos siendo marginados por la sociedad”. 2- “Ellos (la clase hegemónica) siempre los reconocieron, solo que tenían cierto temor en hacerlo público y oficial, porque en cierto aspecto le darían la razón”. 3- “Debido al racismo, clasismo y discriminación hacia los puertorriqueños”. 4- “La Academia los ignoró porque eran negros e hijos de esclavos”. 5- “Los tres dramaturgos eran de clase pobre y fueron autodidactas y aprendieron a leer y escribir sin la ayuda de los ricos”. 6- “Estas obras pudieron alertar o hacer un llamado de apoyo hacia otros obreros para que se unieran a las causas del movimiento obrero; no querían que las demás personas vieran lo que sucedía detrás de las cortinas”. 7- “Hoy son estudiados en algunas universidades, pero en las escuelas superiores no se habla de ellos, y es importante que se les dé el reconocimiento que merecen porque sin importar su color de piel, fueron grandes talentos de Puerto Rico”.

La última parte de la encuesta consiste de un breve ensayo que cada estudiante participante redactó, partiendo de la siguiente premisa: Expresa la necesidad de inclusión de los dramaturgos y las obras de los orígenes del teatro obrero puertorriqueño, en los currículos académicos de las escuelas superiores, para beneficio del estudiante y de la sociedad en general. Se ha seleccionado partes significativas de las producciones. 1- “Inculcar el conocimiento sobre nuestros dramaturgos debe ser mandatorio a la hora de enseñar al estudiante en las escuelas superiores. Ellos aprenderían y asociarían lo escrito y analizado como debe ser visto; acciones que no se pueden repetir, sin mencionar que estos dramaturgos son parte de nuestra historia puertorriqueña. Los movimientos como el feminismo y el señalamiento a la clase obrera con menosprecio, son cualidades que se mantienen en el presente. Sin embargo, estos temas se han considerado tabúes a la hora de hablarlos, por lo cual digo que nuestra sociedad carece de una enseñanza presentada en estas obras literarias”. 2- “Entiendo que a través de los años, nuestra educación cada vez es más modificada para llegar a los estándares de cómo la sociedad debería actuar acorde a los estándares del gobierno, en cierta manera manipulándonos a aceptar menos, mientras nos hacen creer que es más”. Hoy en día vivimos en una sociedad que prefiere

callarnos a través de la falta de educación. Nuestra ignorancia se ha convertido en la mejor arma que ellos (el gobierno) tienen para mantenernos callados y sumisos. Es necesaria la inclusión de las obras del teatro obrero para poder identificarnos, analizarnos y levantarnos a luchar por la sociedad que podemos ser y por la que todos merecemos algún día. 3- “Los orígenes del teatro obrero puertorriqueño cuentan historias de esperanza y superación del jíbaro pobre de ayer. La Academia le dio la espalda; por eso el mismo tuvo que darse a conocer a través de los mismos puertorriqueños. Un gran sector no cuenta con el conocimiento de este teatro. Dramaturgos y educadores continúan enseñando estas obras, con la esperanza de que el sector educativo ayude a impulsar este movimiento”. 4- “Estos dramaturgos, por el hecho de que eran negros, hijos de esclavos y de la clase obrera, sus obras no aparecen en la Literatura, cuando ellos aportaron bastante levantando el movimiento obrero en Puerto Rico. Nos enseñan el momento cuando el puertorriqueño empezó a desarrollar una identidad propia, fuera de amos y dueños. Una identidad donde fueron capaces de expresar sus preocupaciones, ideales, problemas y protestas a través de representaciones teatrales”. 5- “La integración de estas piezas resaltaría que el mundo del teatro fue una parte fundamental en la representación de las necesidades de la clase obrera. Ayudaría a estimular el pensamiento crítico y analítico ante problemas sociales que todavía enfrentamos hoy”. 6- “Leer palabras pequeñas en una hoja de papel que fueron escritas que se parece a ti, o que viene del mismo lugar que tú, es inspirador. ¿Cómo puede ser escuchada la Isla, cuando los mismos puertorriqueños, nosotros mismos, hemos reprimido nuestra cultura y a nuestra propia gente?”. 7- “Estudiar estas obras en las escuelas podría dar una visión clara para evitar el racismo y aceptar a la población negra”. 8- “Una historia así no puede ser guardada, debe ser contada. Es un verdadero honor y logro saber por todo lo que pasó y lo que pudo lograr nuestra Isla. 9- “Estoy segura que si en las escuelas superiores dieran los orígenes del teatro obrero puertorriqueño, no habría tantas personas de mente cerrada. ¿A qué me refiero? Muchos adolescentes están limitados a ver lo que pueden lograr en sus vidas, y se conforman con poco”. 10- “Estamos dejando atrás parte de nuestra Historia y eso no lo podemos permitir. Son obras que se pueden adaptar para llevarlas a escenarios, con problemas actuales”. 11- “Las dificultades de las personas de esos tiempos, aún se ven en la sociedad. Ejemplos claros de esto son

Capítulo 8: Parecer de estudiantes

el machismo que se manifiesta de gran manera en nuestro país y la opresión que todavía sufre la clase trabajadora”.

TERCERA PARTE: PROPUESTA ACADÉMICA PARA TEATRO Y ESPAÑOL

Cuando la representación teatral es aplicada en la enseñanza, en la acción social y en la terapia, se convierte en un medio para cambiar la comprensión, las dinámicas de poder, la consciencia y la conducta.

Landy y Montgomery (2012)

Capítulo 9.
PROPUESTA ACADÉMICA
PARA TEATRO ESCOLAR SUPERIOR

CAPÍTULO 9. PROPUESTA ACADÉMICA PARA TEATRO ESCOLAR SUPERIOR

9.1 Introducción

El DE cuenta con el curso de Teatro en la Escuela Superior de manera electiva, y solo puede tomarse un máximo de dos cursos, y puede ser en décimo, en undécimo o en duodécimo grado de Bachiller, aunque el valor de la clase es tan importante como el de las clases básicas, como requisito de graduación y de promoción a la universidad. Cabe destacar que no todas las escuelas de la Isla imparten el curso de Teatro, debido a varias razones, entre ellas, la falta de infraestructura teatral en la escuela; la falta de maestros especialistas en Teatro Escolar, o la carencia de presupuesto asignado por el DE a la escuela en particular. Ocurre la lamentable situación de que una escuela puede tener un edificio teatro, equipos técnicos y materiales idóneos para operar el curso, pero al no haber maestro asignado por el DE, la escuela no puede enseñar Teatro. Este es el caso de la Escuela Superior Vocacional Trina Padilla de San Juan.



Figura 9-1 Escuela Trina Padilla en San Juan

Algunos municipios cuentan con escuelas especializadas en Bellas Artes, en las que los alumnos enriquecen su experiencia académica con Artes plásticas, Música y Teatro en todos los años de Bachiller. Tienen la limitación de espacio, limitación geográfica, y limitación de los elevados requisitos académicos específicos con los que debe haber cumplido el estudiante, para poder ingresar. Estas escuelas administran pruebas escritas y

Capítulo 9. Propuesta académica para Teatro

prácticas de ingreso. Las escuelas superiores especializadas en Bellas Artes son: la Escuela Superior José Julián Acosta, Especializada en Teatro, y ubicada al lado del Teatro Tapia, en el Viejo San Juan; las Escuelas Libres de Música en San Juan, Arecibo, Caguas Humacao y Ponce; la Escuela de Artes Plásticas en San Juan; la Escuela de producción técnica de radio y TV Juan José Osuna en San Juan; la Escuela de Bellas Artes en Caguas; la Escuela de Bellas Artes en Guaynabo; la Escuela de Bellas Artes en Bayamón; la Escuela Pablo Casals en Bayamón; la Escuela Cinematográfica Cacique Agüeybaná en Bayamón y la Escuela de Bellas Artes de Humacao.



Figura 9-2 Escuela José Julián Acosta

Otras escuelas superiores, aunque no son especializadas en Bellas Artes, ofrecen algunos cursos de Bellas Artes, como es el caso de la Escuela Superior Vocacional Metropolitana Miguel Such, que su oferta académica incluye Teatro, Música y Artes gráficas, y la Escuela Superior de la Universidad de Puerto Rico, ambas en San Juan.



Figura 9-3 Escuela Miguel Such

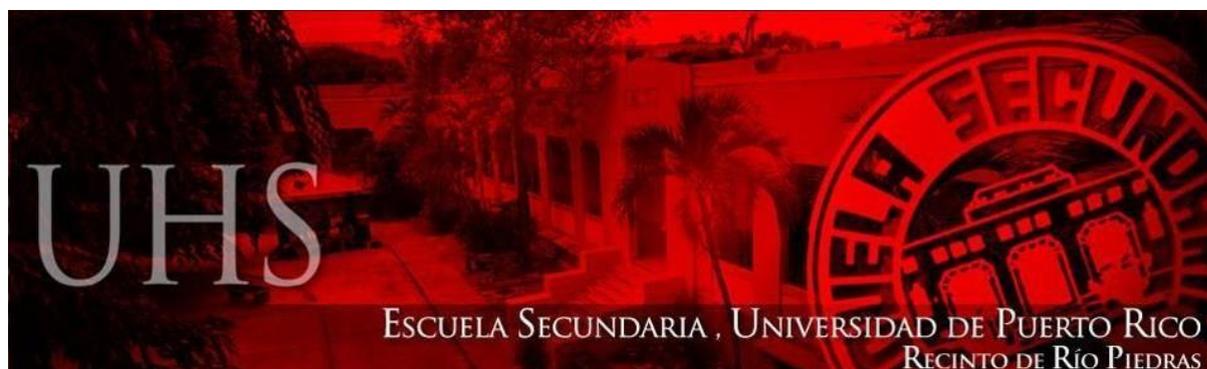


Figura 9-4 Escuela Secundaria UPR

Algunas escuelas superiores privadas también cuentan con una oferta académica de Bellas Artes. Estas instituciones educativas no son gratuitas, lo que implica que a ellas asisten en su mayoría, estudiantes hijos de profesionales asalariados o empresarios. La mayoría de los estudiantes en Puerto Rico asisten al sistema público de enseñanza, mejor conocido como DE. Los colegios privados que ofrecen Bellas Artes cuentan con infraestructuras adecuadas y los equipos y tecnologías apropiados para impartir los cursos de Artes Plásticas, Música y Teatro de manera excelente. Aunque para operar se les

Capítulo 9. Propuesta académica para Teatro

requiere la licencia del DE, y de diferentes agencias acreditadoras como Middle States, CADIE, y Consejo General de Educación, las escuelas privadas gozan de autonomía curricular, lo que promueve y facilita el enriquecimiento del currículo y la mayor especialización en las áreas académicas, vocacionales y artísticas. Existe un promedio de 900 escuelas privadas en Puerto Rico, de las cuales unas 300 ofrecen educación secundaria o bachiller. El DE cuenta con 1,130 escuelas, de las cuales unas 600 son secundarias o de bachiller. Uno de muchos ejemplos de escuela privada con Bellas Artes es el Colegio Espíritu Santo de Hato Rey, en San Juan, que en el 2018 celebra los 80 años de fundación. Se ha caracterizado, por su excelencia académica y por su gran aportación a las Bellas Artes, específicamente en Artes Plásticas, para la cual sus estudiantes exponen sus piezas en Puerto Rico y México; en Música, ganando competencias corales en la Isla, y en Teatro, con una trayectoria impecable, de la cual han salido actores profesionales de alto nivel y fama internacional, como por ejemplo Raúl Juliá.



Figura 9-5 Escena de *El Quijote*, en Colegio Espíritu Santo 2016

Capítulo 9. Propuesta académica para Teatro



Figura 9-6 Actor puertorriqueño Raúl Juliá

Algunas escuelas del DE cuentan con servicios vespertinos para los estudiantes, al beneficiarse de fondos federales (dinero que concede el Congreso de Estados Unidos) asignados para los programas Título 1 y TLE, que contienen programas de tutorías para Español, Inglés y Matemáticas, así como programas de Tecnología, Robótica, Deportes, Teatro, Baile, entre otros. Un ejemplo de tantos es el Programa TLE de la Escuela Secundaria Juan Ramón Jiménez en Bayamón, donde entre los años 2015 y 2016, se desarrolló el Teatro Rodante del DE. Los estudiantes se iniciaron en los conceptos básicos de Teatro y las teorías teatrales, presentando una versión actualizada de *La cuarterona* de Alejandro Tapia, ante un lleno total en el Teatro Braulio Castillo en Bayamón, y 23 presentaciones de *La carreta* de René Marqués, por diferentes escuelas alrededor de la Isla. El Teatro Rodante de la Juan Ramón Jiménez estuvo dirigido por la profesora Brenda Ortiz Nevárez, autora de esta tesis doctoral.



Figura 9-7 *La cuarterona*, Teatro Rodante Escuela Juan Ramón Jiménez, 2015

9.2. Décimo grado

Esta investigación propone que se dé la oportunidad para que los estudiantes tomen las electivas de Teatro, en vez de un máximo de dos años, en tres: décimo, undécimo y duodécimo grados (últimos tres años de bachiller). Al ser clases elegidas por los alumnos, supone que aquellos que interesen tomar el curso de Teatro en toda la Escuela Superior, es porque vislumbran estudiar en la universidad carreras relacionadas (Teatro, Filosofía y Letras, Comunicaciones, Educación, Humanidades, Diseño, Artes) o por gusto o apreciación personal. Respeta los estándares del Programa de Teatro del DE y amplía y especifica sus contenidos.

En décimo grado los cursos de Historia, y de Español (Literatura) se enfocan en los periodos Medieval, Moderno y Contemporáneo- Romántico, por lo que sería interesante y pertinente, enfocar la Historia del Teatro y las Técnicas Teatrales en esas mismas épocas. Basado en los currículos de Teatro que han demostrado ser exitosos en instituciones privadas, se propone el siguiente prontuario, creado por la autora de esta tesis doctoral, y con resultados exitosos durante el 2016 y 2017, en el Colegio Espíritu Santo de Hato Rey:

ELECTIVA BELLAS ARTES-TEATRO

PROPUESTA DE PROGRAMACIÓN

DÉCIMO GRADO

Descripción del curso:

El propósito del curso de Teatro 10 es que los estudiantes se relacionen con las Bellas Artes. Los estudiantes serán encaminados en las técnicas teatrales para obtener los conocimientos requeridos para el montaje de una obra. Los estudiantes conocerán y practicarán las destrezas de dicción; actuación; Historia Antigua, Medieval, Moderna y Contemporánea- Romántica del Teatro; dirección escénica; producción; elementos básicos de dramaturgia (adaptaciones y redacciones creativas de guiones); movimiento y expresión corporal, iluminación; escenografía; vestuario; maquillaje; sonido; y publicidad teatral.

Capítulo 9. Propuesta académica para Teatro

Objetivos:

Los estudiantes:

- 1- Desarrollarán un mejor uso de la voz.
- 2- Obtendrán experiencia teatral en las distintas áreas y técnicas del Teatro.
- 3- Conocerán más acerca de los orígenes antiguos del Teatro hasta el Neoclásico.
- 4- Desarrollarán un mejor manejo del personaje.
- 5- Conocerán acerca del uso del Teatro para mejorar el aprendizaje de las distintas materias escolares.
- 6- Aprenderán a desenvolverse mejor al presentar frente a una asamblea, para exponer cualquier tema.

Contenido temático:

I. Unidades:

A. Historia del Drama- Dominios estético-teatrales

- 1- Introducción al Teatro- Sus orígenes desde el siglo V a.C., hasta el siglo XIX

Definición, objetivos, elementos, estructura, rituales, Teatro Grecolatino:

Tragedia, Comedia, Monólogos, Autos sacramentales

- 2- Teatro moderno hasta el Neoclásico

Clásicos modernos

Teatro Neoclásico

Teatro Romántico (Primera parte)

B. Caracterización

- 1- Dicción
- 2- Movimiento y expresión corporal
- 3- Análisis del personaje

4- Desplazamiento escénico

C- Montaje

- 1- Libreto
- 2- Adaptación
- 3- Ensayos
- 4- Puesta en escena

II. Metodología

- A. Participación en clase
- B. Trabajos cooperativos- proyectos
- C. Portafolio
- D. Investigaciones e integración con la tecnología (vídeos, películas, documentales)
- E. Exámenes escritos y prácticos
- F. Escenografías, diseño gráfico de escenarios y vestuarios, utilería, vestuarios, luminotécnica, sonido
- G. Diseño de propaganda y publicidad
- H. Puestas en escena

III. Fragmentos de piezas y adaptaciones a dramatizar en clase o al público (comunidad escolar)

- A. Sófocles- *Edipo Rey* y *Antígona*
- B. *Anónimo medieval- *Auto de los Reyes Magos*
- C. Shakespeare- *Romeo y Julieta*
- D. Lope de Vega- *Fuenteovejuna*
- E. Calderón de la Barca- *La vida es sueño*
- F. Tirso de Molina- *El burlador de Sevilla*
- G. *Miguel de Cervantes- adaptación de *don Quijote*
- H. Leandro Fernández de Moratín- *El sí de las niñas*
- I. Víctor Hugo- Prefacio de *Cromwell* (ensayo)
- J. Friedrich Schiller- *Guillermo Tell*
- K. *Alejandro Tapia- adaptación de *La cuarterona*
- L. *Eleuterio Derkes- *Ernesto Lefevre* y *Tío Fele*

Capítulo 9. Propuesta académica para Teatro

IV. Evaluación

- A. Exámenes escritos (4)- Historia del Drama 50 puntos cada uno
- B. Dramatizaciones en el salón- 50 puntos cada una
- C. Diseño gráfico de escenografía- 30 puntos cada una
- D. Diseño gráfico de vestuario- 30 puntos cada uno
- E. Diseño gráfico y producción de cartel publicitario- 100 puntos cada uno
- F. Plantilla de maquillaje- 30 puntos cada una
- G. Ejercicios de dicción- 30 puntos cada uno
- H. Ejercicios de movimiento- 30 puntos cada uno
- I. Ejercicios de desplazamiento escénico- 30 puntos cada uno
- J. Ejercicios de improvisación- 30 puntos cada uno
- K. Portafolio- 100 puntos
- L. Puesta en escena de la adaptación de *don Quijote*- 100 puntos
- M. Puesta en escena del *Auto de los Reyes Magos*- 100 puntos
- N. Puesta en escena de *La cuarterona*- 100 puntos
- O. Puesta en escena de *Ernesto Lefevre*- 100 puntos



Figura 9-8 Eleuterio Derkes

9.3 Undécimo grado

Los cursos de Español 11 (Literatura) e Historia 11 se enfocan en el contenido histórico desde el Romanticismo (siglo XIX) hasta poco más de la segunda mitad del siglo XX; en Español 11, específicamente con el Boom Hispanoamericano. Por tal razón, se recomienda integrar el Teatro a todo el entorno temático del curso, enfocando el contenido en las mismas épocas y periodos artísticos.

ELECTIVA BELLAS ARTES- TEATRO PROPUESTA DE PROGRAMACIÓN

UNDÉCIMO GRADO

Descripción del curso:

El propósito del curso de Teatro es que los estudiantes se relacionen con las Bellas Artes. Los estudiantes serán encaminados en las técnicas teatrales para obtener los conocimientos requeridos para el montaje de una obra. Los estudiantes conocerán y practicarán las destrezas de dicción, actuación, Historia del Drama, dirección escénica, elementos básicos de dramaturgia (adaptaciones y redacciones de guiones), movimiento y expresión corporal, iluminación, escenografía, vestuario, maquillaje, sonido y publicidad teatral.

Objetivos:

Los estudiantes:

- 1- Desarrollarán un mejor uso de la voz.
- 2- Obtendrán experiencia teatral en las distintas áreas y técnicas del Teatro.
- 3- Conocerán más acerca del Teatro romántico del siglo XIX hasta las tendencias más destacadas del siglo XX.
- 4- Desarrollarán un mejor manejo del personaje.
- 5- Conocerán acerca del uso del Teatro para mejorar el aprendizaje de las distintas materias académicas.
- 6- Aprenderán a desenvolverse mejor al presentarse frente a una asamblea, para exponer cualquier tema.

Capítulo 9. Propuesta académica para Teatro

I. Contenido temático:

Unidades:

A. Historia del Drama- Dominios estético-teatrales

- 1- Teatro romántico
- 2- Teatro realista
- 3- Teatro naturalista
- 4- Teatro social y Teatro obrero
- 5- Teatro del Idealismo y el Simbolismo
- 6- Broadway, Cine y Televisión

B. Caracterización

- 1- Dicción
- 2- Movimiento y expresión corporal
- 3- Análisis del personaje
- 4- Desplazamiento escénico

C. Montaje

- 1- Libreto
- 2- Adaptación
- 3- Ensayos
- 4- Puesta en escena

II. Metodología

- A. Participación en clase
- B. Trabajos cooperativos- proyectos
- C. Portafolio
- D. Investigaciones e integración con la tecnología (vídeos, películas, documentales)
- E. Exámenes escritos y prácticos
- F. Escenografías, diseño gráfico de escenarios y vestimenta, utilería, vestuarios, luminotécnica, sonido
- G. Propaganda, publicidad
- H. Puestas en escena

Capítulo 9. Propuesta académica para Teatro

I. Fragmentos de piezas y adaptaciones a dramatizar en clase o al público (comunidad escolar)

Emilio Zolá- El naturalismo en el Teatro (ensayo)

August Strindberg- Prólogo de *La señorita Julia* (ensayo)

Scribe- *Partir a tiempo*

Henrick Ibsen- *Hedda Gabbler*; *Casa de muñecas*

Manuel Alonso Pizarro- *Me saqué la lotería*; *El hijo de la verdulera*

Eduard Gordon Craig- El arte del Teatro (ensayo); diagrama- El Teatro y la Supermarioneta

Bernard Shaw- *Pigmalión*

TS. Elliot- *Asesinato en la catedral*

Gorki- *La moneda falsa*

Tolstoi- *Kasatka*

Maiakovski- *El chinche*

Bertolt Brecht- *Madre coraje*

Federico García Lorca- *El maleficio de las mariposas*; *Bodas de sangre*; *Yerma*; *La casa de Bernarda Alba*

Valle Inclán- *Luces de bohemia*

Hnos. Álvarez Quintero- *El genio alegre*

H Pinter- *La última copa*

Capítulo 9. Propuesta académica para Teatro

IV Evaluación

- A. Exámenes escritos (4)- Historia del Drama 50 puntos cada uno
- B. Dramatizaciones en el salón- 50 puntos cada una
- C. Diseño gráfico de escenografía- 30 puntos cada uno
- D. Diseño gráfico de vestuario- 30 puntos cada uno
- E. Diseño gráfico y producción del cartel (publicidad)- 100 puntos cada uno
- F. Plantilla de maquillaje- 30 puntos cada una
- G. Ejercicios de dicción y de movimiento- 60 puntos cada uno
- H. Ejercicios de desplazamiento escénico- 30 puntos cada uno
- I. Ejercicios de improvisación- 30 puntos cada uno
- J. Portafolio- 100 puntos
- K. Puesta en escena de *Me saqué la lotería*- 100 puntos
- L. Puesta en escena de *El hijo de la verdulera*- 100 puntos
- M. Puesta en escena de *La casa de Bernarda Alba*- 100 puntos
- N. Clase diaria (asistencia y participación)- 100 puntos

9.4. Duodécimo grado

Las clases de Historia 12 y de Español 12 (Literatura) concentran sus contenidos en los trasfondos históricos de la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad (siglo XXI). Es por estas razones que se recomienda que la asignatura de Teatro en grado 12, también se enfoque en estas épocas y en sus respectivos estilos artísticos.

ELECTIVA BELLAS ARTES- TEATRO

PROPUESTA DE PROGRAMACIÓN

DUODÉCIMO GRADO

Descripción del curso:

El propósito del curso de Teatro es que los estudiantes se relacionen con las Bellas Artes. Los estudiantes serán encaminados en las técnicas teatrales para obtener los conocimientos requeridos para el montaje de una obra. Los estudiantes conocerán y

Capítulo 9. Propuesta académica para Teatro

practicarán las destrezas de dicción, actuación, Historia del Drama, dirección, escénica, producción, elementos básicos de dramaturgia (adaptaciones y redacciones de guiones), movimiento y expresión corporal, iluminación, escenografía, vestuario, maquillaje, sonido y publicidad teatral.

Objetivos:

Los estudiantes:

- 1- Desarrollarán un mejor uso de la voz.
- 2- Obtendrán experiencia teatral en las distintas áreas y técnicas del Teatro.
- 3- Conocerán más acerca del Teatro vanguardista del siglo XX, del Teatro experimental y sus variantes del siglo XXI, así como los avances tecnológicos en el cine y la televisión en la actualidad.
- 4- Desarrollarán un mejor manejo del personaje.
- 5- Conocerán acerca del uso del Teatro para mejorar el aprendizaje de las distintas materias académicas.
- 6- Aprenderán a desenvolverse mejor al presentarse frente a una asamblea, para exponer cualquier tema.

I. Contenido temático:

Unidades

A. Historia del Drama- Dominios escénicos- teatrales

- 1- Vanguardias del siglo XX
- 2- Teatro experimental (siglos XX y XXI): Teatro urbano; Poesía-Teatro (Café Teatro neoyorquino; "Stand Up Comedy")
- 3- Broadway; el documental- noticia; musicales; tendencias en el cine

B. Caracterización

- 1- Dicción
- 2- Movimiento y expresión corporal
- 3- Análisis del personaje

Capítulo 9. Propuesta académica para Teatro

4- Desplazamiento escénico

C. Montaje

1- Libreto

2- Adaptación

3- Ensayos

4- Puesta en escena

II. Metodología

A. Participación en clase

B. Trabajos cooperativos- proyectos

C. Portafolio

D. Investigaciones e integración con la tecnología (vídeos, películas, documentales)

E. Exámenes escritos y prácticos

F. Escenografías, diseño gráfico de escenarios y vestimenta, utilería, vestuarios, luminotécnica, sonido

G. Propaganda, publicidad

H. Puestas en escena

III. Fragmentos de piezas y adaptaciones a dramatizar en clase o al público (comunidad escolar)

*Adaptación a la actualidad de la pieza *El tirano de su anhelo* de José Ramos y Brans

Darío Fo- *Muerte accidental de un anarquista*

S. Beckett- *Esperando a Godot*

T. Williams- *La noche de la iguana*

M. Benedetti- *Pedro y el capitán*

Méndez Ballester- *Tiempo muerto*

*René Marqués- *La carreta*

Capítulo 9. Propuesta académica para Teatro

*Francisco Arriví- *Vejigantes*

Luis Rafael Sánchez- *La pasión según Antígona Pérez*

*Poemas dramatizados de Miguel Piñero (Nuyorican Poets Café- New York City)

Documental- Piñero

*Poesía de Tato Laviera (Nuyorican Poets Cafe- New York City)

*Teófilo Torres- monólogo *Papo Impala está quitao*

Stand Up Comedy de Redd Foxx, Johnny Carson, Ed Sullivan (vídeos)

Stand Up Comedy de Luis Raúl, puertorriqueño (vídeos)

Fragmentos de El club de la Comedia (Antena 3- España)

Documentales: *Nuyorican Básquet*, varios de Michael Moore, varios de Equipo de Investigación- Antena 3, España

Musicales de Broadway (vídeos): *West Side Story* (con la participación de la puertorriqueña Rita Moreno); *Los Miserables* (con la participación del puertorriqueño Ricky Martin); *Hamilton* (escrito, dirigido y protagonizado por el puertorriqueño Lin Manuel Miranda)

Películas: *Mar adentro* (España), *La vida es bella* (Italia), *Traffic* (Estados Unidos), con la participación del ganador del Oscar, el puertorriqueño Benicio del Toro

*Obras planificadas para presentar a toda la comunidad escolar

IV Evaluación

- A. Exámenes escritos (4)- Historia del Drama- 50 puntos cada uno
- B. Dramatizaciones en el salón- 50 puntos cada una
- C. Diseño gráfico de escenografía- 30 puntos cada uno
- D. Diseño gráfico de vestuario- 30 puntos cada uno

Capítulo 9. Propuesta académica para Teatro

- E. Diseño gráfico y producción del cartel (publicidad)- 100 puntos cada uno
- F. Plantilla de maquillaje- 30 puntos cada una
- G. Ejercicios de dicción- 30 puntos cada uno
- H. Ejercicios de movimiento- 30 puntos cada uno
- I. Ejercicios de desplazamiento escénico- 30 puntos cada uno
- J. Ejercicios de improvisación- 30 puntos cada uno
- K. Portafolio- 100 puntos
- L. Puesta en escena de *El tirano de su anhelo* (adaptación)- 100 puntos
- M. Puesta en escena de *La carreta*- 100 puntos
- N. Puesta en escena de *Vejigantes*- 100 puntos
- O. Festival de Nuyorican Café: interpretaciones de poemas dramatizados de Piñero, Tato Laviera, y de piezas Stand Up Comedy creadas por los estudiantes del curso- 100 puntos

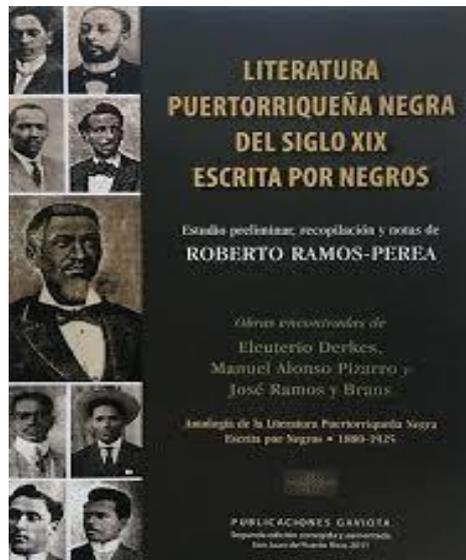


Figura 9-9 *Literatura puertorriqueña negra del siglo XIX escrita por negros*, antología recopilada por Roberto Ramos Perea



Figura 9-10 Lin Manuel Miranda, compartiendo con José Ramos, descendiente de Ramos y Brans, y también actor

Capítulo 10.

PROPUESTA ACADÉMICA PARA ESPAÑOL SUPERIOR

CAPÍTULO 10. PROPUESTA ACADÉMICA PARA ESPAÑOL SUPERIOR

10.1. Introducción

Las realidades del siglo XXI exigen que las programaciones actuales de Español Superior se conciban y creen dentro de una base científica constructivista y enmarcada en los procesos metacognitivos y metalingüísticos, con el fin de desarrollar estudiantes capaces de comunicarse de forma eficaz y de construir pensamientos coherentes y críticos, al promover, a su vez, un desarrollo holístico en los futuros líderes de nuestra sociedad. El currículo debe ofrecer materiales, recursos, apoyo tecnológico, y apoyo artístico- creativo a través de las Bellas Artes. De igual manera, debe proveer contenidos y actividades que levanten la curiosidad y el entusiasmo dirigidos al aprendizaje basado en proyectos de investigación. Para ello es necesario, enmarcar los contenidos a la realidad social de los alumnos. El vincular las realidades del pasado histórico con las del presente, resulta interesante y sirve de reto intelectual para el estudiante. La adquisición del lenguaje, así como el perfeccionamiento de las destrezas de comprensión lectora y redacción, cobran mayor valor cuando el estudiante ve y siente la pertinencia con su vida. Ningún género literario retrata la realidad social y emocional, como lo logra el Teatro. Es por eso, que enriquecer la clase de Español con el Teatro es vital para alcanzar los objetivos del currículo. Además, la actividad histriónica fortalece las destrezas de expresión oral. Ofrece al estudiante la oportunidad de exposición de su oratoria, y todos los componentes que implica: proyección de la voz, pronunciación de las palabras y entonación de los enunciados.

A lo largo de la Historia del siglo XX y lo que va del XXI, la enseñanza del Español ha sufrido cambios programáticos, debido a la transferencia de España a Estados Unidos, desde 1898. La defensa de la lengua española durante la década de 1930, de parte de los profesores de Lengua y Literatura, y de parte de la población general, fueron piezas vitales para la supervivencia del español. Es por eso, que la enseñanza del español es el eje central de la identidad y cultura puertorriqueña. En Puerto Rico, el dominio lingüístico del español, no solo denota buena educación, sino también compromiso nacional. La lectura, comprensión y análisis de las grandes obras universales de la lengua española, hispanoamericana y puertorriqueña, fortalecen las destrezas del currículo de Español, y mantienen viva la conciencia social. Cada poema, novela, ensayo, cuento o pieza teatral, implica investigación formal y análisis profundo.

Capítulo 10. Propuesta académica para Español

Negar, descartar o ignorar obras literarias del pasado puertorriqueño, no sería justo para la población y no abona a la justicia social y a la sana convivencia. Los estudiantes puertorriqueños merecen conocer su Historia; conocer las vivencias, las emociones, los sacrificios, los abusos y las injusticias, para evitar que se repitan. El teatro obrero, que en Puerto Rico se originó a finales del siglo XIX y principios del XX, en la zona sur de la Isla, retrata precisamente la realidad de pobreza y discriminación que vivieron los puertorriqueños negros y esclavos libertos, y los blancos pobres artesanos y agricultores. Retrata sus luchas por verdadera libertad y progreso, al abrazar las ideas libertarias y sindicalistas que trajeron entonces, hermanos españoles e hispanoamericanos. Es preciso que los alumnos puertorriqueños conozcan, que los primeros autores y actores del teatro obrero puertorriqueño, eran negros, pobres y artesanos. Que fueron autodidactas y talentosos. Que vencieron las limitaciones socioeconómicas al dominar los idiomas español, francés e inglés. La mayoría de los estudiantes puertorriqueños que estudian hoy en las escuelas del DE son pobres. La pertinencia del teatro puertorriqueño de Derkes, Alonso Pizarro y Ramos Brans, puede ser más motivadora que otras piezas teatrales, porque los alumnos de hoy se pueden identificar con ellos. Los textos de Historia se limitan a información objetiva; la Literatura, y en especial el Teatro, va más allá. El Teatro retrata a la Vida misma; retrata la verdadera realidad humana, porque trata las emociones. Esta propuesta recomienda la lectura, comprensión, análisis literario y análisis lingüístico de las obras de Derkes, Alonso Pizarro y Ramos Brans, en los cursos de Español Superior, para que en la clase de Teatro, y en los respectivos grados académicos, se estudien, se practiquen y se representen las técnicas que ofrece el teatro obrero puertorriqueño. De esta manera, ambas asignaturas se enriquecen mutuamente.

Los cursos de Español 10, 11 y 12 se ofrecen de manera obligatoria en todas las Escuelas Superiores (Bachiller) de la Isla, públicas y privadas. Forman parte de las asignaturas básicas y requisitos de promoción para el grado de Diploma General (Bachiller) y requisitos indispensables para poder iniciar grados universitarios. Como no se ofrecen los cursos de Teatro en todas las escuelas superiores, los maestros de Español suelen incluir técnicas de Teatro en sus clases, y eso ha sucedido desde siempre. Por eso no es de extrañar que la mayoría de los maestros que poseen licencia para poder enseñar Teatro, también tengan las licencias para enseñar Español.

10.2. Décimo grado

Para esta investigación, se ha revisado todos los textos escolares de Español Superior que usa el DE y los colegios privados, para asegurar la ausencia de los principios del teatro obrero puertorriqueño en los contenidos, y para recomendar, en qué momentos es preciso incluirlos, según la historia literaria y el contexto histórico. Los enfoques históricos-literarios del décimo grado parten desde los orígenes y la evolución de la lengua española; la Edad Media con los cantares de gesta; el mester de clerecía y las jarchas mozárabes; la literatura pre y renacentista; la literatura de la conquista; la literatura barroca; la literatura neoclásica; el Romanticismo del siglo XIX (España, Hispanoamérica y Puerto Rico); y el Realismo y el Naturalismo (España, Hispanoamérica y Puerto Rico). Por tales razones, la revisión de los textos se remitirá a los últimos capítulos de cada uno. Esta secuencia temática responde a los estándares y expectativas del currículo de Español y a los mapas curriculares del DE, por lo que ninguna escuela pública en Puerto Rico puede alterarla.

El capítulo 10 del texto *En Español* (2013) de la casa editorial Santillana, se titula "Un camino hacia la libertad", páginas 276- 305, y trata el discurso romántico en Puerto Rico durante el siglo XIX. Integra como punto convergente la creación de la clave Morse y el descubrimiento del telégrafo eléctrico. Integra además los cuadros del pintor romántico puertorriqueño José Campeche. Para desarrollar el tema, presenta fragmentos de las siguientes lecturas: las estampas escritas en verso *Un casamiento jíbaro* y *Aguinaldos*, que aparecen en la antología *El Gíbaro* (1849) de Manuel Alonso; los poemas *A Puerto Rico* y *¿Por qué no tenemos patria?* de José Gautier Benítez (1848- 1880); el poema *Autógrafo* de Lola Rodríguez de Tió (1843- 1924); los ensayos *En la tumba de Segundo Ruiz Belvis*, *La educación científica de la mujer* y *Las doctrinas y los hombres* de Eugenio María de Hostos (1839- 1903); y la obra de teatro *La cuarterona* de Alejandro Tapia y Rivera (1826- 1882). Estas lecturas sirven además para estudiar en contexto, los temas gramaticales, de redacción y de oralidad: analogías, la raya y el paréntesis, la subordinada de relativo en función adjetiva, el artículo de opinión, y el panel.

El capítulo 12 del mismo texto, se titula "La sociedad puertorriqueña del siglo XIX", páginas 336- 363, y trata el Realismo y el Naturalismo en Puerto Rico. Como punto convergente integra a Darwin y el origen de las especies. Resalta la pintura realista del

Capítulo 10. Propuesta académica para Español

puertorriqueño Francisco Oller. Desarrolla el tema con las lecturas: el ensayo *La campesina* de Salvador Brau (1842- 1912); el cuento *El convite del compadre Baltasar* de Matías González García (1866- 1938); y un fragmento de la novela *La charca* de Manuel Zeno Gandía (1855- 1930). Se aprovecha las lecturas para trabajar con la coherencia; la coma y el punto y coma; la subordinación adverbial; el blog; y el foro.

El texto Español 10 de Ediciones SM (2015) llega hasta el Neoclasicismo, en su último capítulo, que es el 12. El Romanticismo comienza en el texto de Español 11. Esto es así porque la mayoría de los colegios privados ha preferido dedicar más tiempo a los clásicos de la literatura hispana, y en grado 11, dedicar más tiempo también a la literatura romántica. La situación es una preferencial que no ha causado controversia hasta ahora.

La edición anterior de Ediciones SM, para décimo grado, publicada en el 2008, sí incluye el Romanticismo, el Realismo y el Naturalismo de España, Hispanoamérica y Puerto Rico. Por eso continúa usándose como referencia para la mayoría de los profesores que así lo prefieren. En esta edición el capítulo 8 se titula "El ser humano y su entorno" y enriquece el mismo con la integración de valores, en este caso los sentimientos. Trata el Romanticismo español y a sus autores y obras más importantes, como José de Espronceda, Gustavo Adolfo Bécquer, el duque de Rivas y José Zorrilla. Luego en el capítulo 9 trata el Romanticismo hispanoamericano, con textos y autores como José María Heredia, Domingo Faustino Sarmiento, José Hernández, Esteban Echevarría y Jorge Isaacs.

El capítulo 10 llega al Romanticismo en Puerto Rico, integrando el valor de la educación, con las lecturas y autores: *El Gíbaro* de Manuel Alonso; *La cuarterona* de Alejandro Tapia; el ensayo *Moral social* de Eugenio María de Hostos; el poema *A Cuba* de Lola Rodríguez de Tió y el poema *A Puerto Rico* de Gautier Benítez. Se trabaja la gramática en contexto a las lecturas, para destacar los temas lingüísticos: los arcaísmos y neologismos; los hiperónimos y los hipónimos; la referencia; la oración simple; los usos correctos de la y, y la ll; y la redacción de un manual.

El capítulo 11 trata el Realismo y Naturalismo español, destacando las figuras y obras de Benito Pérez Galdós; Clarín; y Emilia Pardo Bazán. No llega hasta el Realismo y el Naturalismo hispanoamericano, porque sus editores prefieren que sea el tema de

Capítulo 10. Propuesta académica para Teatro

comienzo en Español 11. Cierra el texto con el capítulo 12 destinado al Realismo y Naturalismo en Puerto Rico. Para resaltar los temas integrando los valores, destaca en sus lecturas cómo la autoevaluación permite identificar las fortalezas y las debilidades. Incluye a los autores y obras: *La campesina* de Salvador Brau; *Después del baile* de Matías González; y *La charca* de Manuel Zeno Gandía. Aprovecha las lecturas para el estudio lingüístico del lenguaje figurado; la precisión de las palabras; la síntesis de la información; la subordinada sustantiva, adjetiva y adverbial; el uso correcto de la h; y la redacción del cartel.

El texto *Sueños y palabras 10*, de Editorial Norma (2015) llega en su capítulo 12 hasta el Barroco, específicamente con la lectura y análisis del Quijote. En su texto de Español 11 llega hasta el Neoclásico, y prefiere estudiar desde el Romanticismo hasta la literatura actual, con los estudiantes más grandes, más maduros. Esta organización de los temas no ha gozado de la preferencia de la mayoría de los educadores de Lengua y Literatura en Puerto Rico; no obstante, algunos pocos colegios privados es la que han preferido.

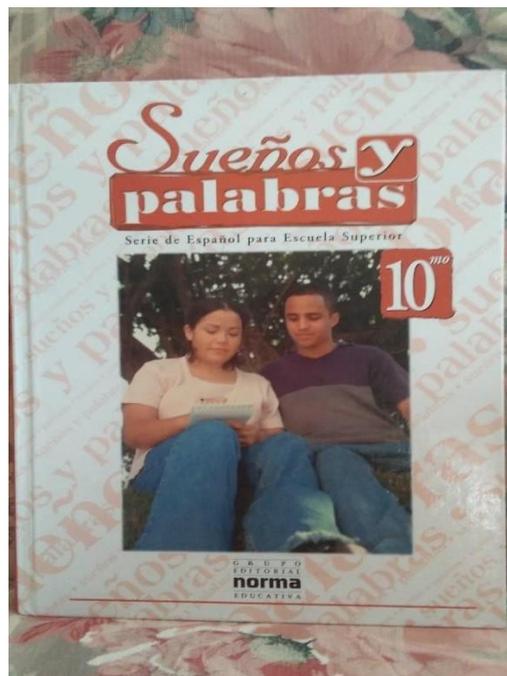


Figura 10-1 Portada de *Sueños y palabras 10*, Editorial Norma

Capítulo 10. Propuesta académica para Español

La información nos revela que en general se estudian básicamente las mismas lecturas y autores en la mayoría de las escuelas. La única pieza de teatro romántico que estudian los jóvenes puertorriqueños es *La cuarterona* de Tapia. Luego, en el Realismo y Naturalismo, de finales del siglo XIX y principios del XX, no estudian ninguna pieza teatral puertorriqueña en décimo grado. Se observa claramente una pobreza teatral en los textos, que se escriben teniendo en cuenta los currículos del DE. No se debe olvidar que no todas las escuelas ofrecen la clase de Teatro. Esta tesis recomienda añadir las piezas de teatro que se escribieron en el siglo XIX y a principios del siglo XX, que son precisamente las escritas por los dramaturgos Eleuterio Derkes, Manuel Alonso Pizarro y José Ramos Brans. Esta propuesta intenta enfocarse en la acción proactiva de integración de estos autores y sus obras a las programaciones de enseñanza superior. Para integrarlas alineadas perfectamente al trasfondo histórico, se recomienda estudiar a Eleuterio Derkes y al menos dos de sus piezas, en el décimo grado: *Ernesto Lefevre* y *Tío Fele*. La lectura se enfocaría en la comprensión lectora y todas las destrezas que implica, tales como detalles de la época, inferencias, vocabulario en contexto, secuencia de eventos, análisis de los títulos, asunto, idea central, temas, personajes, ambiente, técnicas narrativas propias de Teatro, tales como actos, escenas, cuadros, acotaciones, apartes, y la redacción del guion; puntos de vista narrativos, estilo del autor y reflexiones de las lecturas. Se aprovecharía los textos para reforzar las destrezas de expresión oral y corporal, al interpretar las piezas. Se aprovecharía además para la producción de adaptaciones teatrales de las piezas, ensayos expositivos y argumentativos, redacción de reseñas y de análisis crítico. Se podría integrar el valor del trabajo y el esfuerzo, como actitudes positivas para alcanzar la realización personal y el bienestar de la sociedad. Para los personajes de las obras del teatro obrero, el trabajo es el valor que dignifica al hombre y a la mujer, siendo el medio por el cual el ser humano alcanza la justicia social y el progreso, sin distinción de razas, preferencia sexual, creencias, posición social o económica.

Capítulo 10. Propuesta académica para Español



Figura 10-2 Portadas de la serie Español 10, 11 y 12 de Editorial Santillana

Para asegurar que el estudiante puertorriqueño domine las destrezas literarias, lingüísticas, orales y de redacción, que contemplan los estándares y expectativas de Español 10, del DE, se sugiere el siguiente silabario, que añade tres piezas del teatro de Eleuterio Derkes:

Silabario sugerido para Español 10

Descripción general del curso: Lectura y análisis de diferentes textos representativos de los géneros de la literatura española, desde el Medioevo español, el Renacimiento, el Siglo de Oro, el Barroco, el Neoclásico, y el Romanticismo, para reforzar las destrezas literarias y lingüísticas que deben dominar los alumnos a ser promovidos al undécimo grado. Reacción oral y escrita a los textos analizados en clases. Manejo adecuado de las estructuras gramaticales complejas, y dominio del vocabulario, tanto en la oralidad como en la escritura, y de acuerdo con la edad biológica del alumno. Expresión escrita con corrección ortográfica.

Objetivos generales:

El estudiante comprenderá y analizará las lecturas, al dominar las destrezas de: observar detalles; conectar datos; secuenciar eventos; definir palabras por el contexto; inferir información; sintetizar información relevante; identificar la idea central; evaluar acciones de los personajes; evaluar situaciones de los personajes; integrar conocimientos de historia, geografía, ciencias, matemáticas, salud, entre otros; llegar a conclusiones acertadas; reaccionar por medio de la redacción correcta y la oratoria;

Capítulo 10. Propuesta académica para Español

presentar de manera oral y escrita, reseñas, críticas y puntos de vista, sustentados con información comprobable; investigar eventos pasados y actuales de manera formal; uso y manejo de los diferentes estilos de investigación; uso adecuado de la tecnología en los procesos de redacción, investigación y en las presentaciones orales. Todas estas experiencias persiguen la meta de que el alumno domine el vernáculo, de acuerdo a su edad biológica, para que pueda conocerse mejor a sí mismo, compartir sus ideas y sentimientos con los demás, y de esta manera, aportar lo mejor de sí a la sociedad. El estudiante gustará de la lectura y de la escritura, ya que se dará cuenta de que ambas actividades le abren las puertas al maravilloso mundo del conocimiento y de la vida.

Materiales necesarios:

- 1- Texto y cuaderno de trabajo asignado
- 2- Diccionario didáctico avanzado del español (nueva edición)
- 3- *Cantar de Mío Cid*
- 4- *Lazarillo de Tormes; Don Quijote de la Mancha; La vida es sueño; La cuarterona; Ernesto Lefevre; Tío Fele*
- 5- Carpeta (portafolio) de media pulgada de grosor
- 6- Papeles de argolla y con líneas
- 7- Micas transparentes
- 8- Libreta individual
- 9- 3 bolígrafos azules y 3 lápices #2
- 10- lápices para colorear o creyones
- 11- tijeras
- 12- pegamento escolar
- 13- memoria portátil compacta (USB, pen drive) de 2 gb mínimo

Contenido:

Primer semestre (agosto- diciembre)

Breve recuento del origen y evolución de la lengua española

El Cantar de Mío Cid

Poemas de Gonzalo de Berceo; fragmentos de *El libro de buen amor* del Arcipreste de Hita; cuentos de don Juan Manuel; Coplas de Jorge Manrique; fragmentos de *La Celestina*

Capítulo 10. Propuesta académica para Español

*Primer taller para la prueba de College Board (admisión universitaria)

Sonetos de Garcilaso; *Lazarillo de Tormes*

Fragmentos de *Fuenteovejuna*; y de *El burlador de Sevilla*

*Segundo taller para la prueba College Board

*Proyecto monográfico: La historia de nuestra lengua

Las funciones del lenguaje; la precisión de las palabras; la concordancia; las referencias; la coherencia y la cohesión

Los tipos de razonamiento; la estructura de las palabras; las palabras primitivas y las derivadas; las palabras prefijadas; los campos semánticos y los asociativos; las palabras compuestas y las parasintéticas

El sustantivo y el adjetivo; el artículo y el pronombre personal; los demostrativos y los posesivos; los cuantificadores, los relativos, los interrogativos y los exclamativos; el verbo

Uso correcto de las mayúsculas; los signos de puntuación; las reglas de acentuación; la tilde diacrítica

Segundo semestre (enero- mayo)

El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha

La Mística- Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Santa Teresa de Jesús

Poemas de Góngora, Quevedo y de Sor Juana Inés de la Cruz

*Tercer taller para la prueba College Board

Fragmentos de *La vida es sueño*

Fragmentos de *El sí de la niñas*; fábulas de Samaniego y de Tomás de Iriarte

Teatro romántico puertorriqueño: *La cuarterona*; *Ernesto Lefevre*; *Tío Fele*

Capítulo 10. Propuesta académica para Español

Las etimologías; los latinismos y los extranjerismos; los préstamos y los calcos semánticos; los arcaísmos y los neologismos; la síntesis de la información; el lenguaje figurado

Los sinónimos y los antónimos; los homónimos y los parónimos; los hiperónimos y los hipónimos; las claves del contexto; los conectores lógicos; las analogías

La preposición y la conjunción; el adverbio y la interjección; el sujeto y el predicado; el enunciado y la oración; los tipos de oración; los complementos del verbo; las oraciones coordinadas y las subordinadas; Uso de las letras s, c, z, x, cc, y, ll, b, v, j, g, h, r Criterios de evaluación:

Participación diaria; talleres de redacción; exámenes de comprobación de lectura; exámenes de análisis literario donde se integran las destrezas de gramática y redacción; actividades de portafolio; presentaciones orales con el uso de la tecnología; presentaciones teatrales; paneles y debates; trabajos de investigación; creación de rúbricas; creación de mapas conceptuales; asignaciones para realizar en la libreta o en los cuadernos de trabajo; talleres de arte y teatro integrados a la clase de español.

10.3. Undécimo grado

Los temas literarios e históricos en los que se enfocan los mapas curriculares de undécimo grado, comienzan con el Romanticismo (siglo XIX) y finalizan con el boom hispanoamericano (siglo XX). En este caso, se observan los primeros capítulos de los textos. La propuesta de *Español 10* (2013) de la editorial Santillana, comienza con el Modernismo en Hispanoamérica, lo que obliga a los profesores, repasar con sus alumnos, el Romanticismo, el Naturalismo y el Realismo, para establecer la conexión. El capítulo 1 titulado "La renovación de las formas", entre las páginas 8 y 36, contiene los poemas de Rubén Darío *Yo persigo una forma* y *El cisne*; un fragmento del poema *La métrica en la poesía*, del puertorriqueño José de Diego; un fragmento de *De sobremesa* de José Asunción Silva; el poema *A Kempis* de Amado Nervo; los capítulos 1 y 3 de *Amistad funesta* de José Martí; y un fragmento de *Ariel* de José Enrique Rodó. Se aprovechan las lecturas, para en adición al análisis literario y las características del Modernismo, estudiar los conectores discursivos; las reglas generales de acentuación;

Capítulo 10. Propuesta académica para Teatro

las partes gramaticales de la oración; la autobiografía; la precisión léxica en la descripción oral; y como puntos convergentes las obras musicales de Wagner y la arquitectura modernista de Gaudí.

El texto *Español 11* (2016) de la serie *Aprender juntos* de Ediciones SM se ciñe fielmente a los estándares y expectativas del currículo de Español 11 del DE, y titula al primer capítulo "Con mucho sentimiento", página 6, para introducir el contexto literario del Romanticismo. Incluye las lecturas: *El mendigo* de José de Espronceda; *Dicen que no hablan las plantas* de Rosalía de Castro; *Rima XLI* de Gustavo Adolfo Bécquer; *Don Álvaro o la fuerza del sino* del Duque de Rivas; y *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla. Integra los temas: el diccionario y sus usos; los prefijos y los sufijos; la fonología y la fonética; las letras mayúsculas y las minúsculas; la oración tesis; y resalta el valor de la manifestación de los sentimientos.

El segundo capítulo titulado "El sentir de América", página 32, contiene las lecturas: *Al Popocatepetl* de José María Heredia; fragmento de *Martín Fierro* de José Hernández; de *Facundo* de Domingo Faustino Sarmiento; de *El matadero* de Esteban Echevarría; de *María* de Jorge Isaacs; de *La cuarterona* de Alejandro Tapia; los poemas *El puertorriqueño* de Manuel Alonso, *Mi libro de Cuba* de Lola Rodríguez de Tió, y *A Puerto Rico* de José Gautier Benítez. Incluye los temas: los registros de la lengua; los gentilicios; la morfología; las reglas generales de acentuación; los recursos retóricos y el valor del autoconocimiento y la identidad.

El tercer capítulo se titula "La vida, tal cual", página 62, y contiene lecturas representativas del Realismo y el Naturalismo: fragmentos de *Trafalgar* de Benito Pérez Galdós; *Los Pazos de Ulloa* de Emilia Pardo Bazán; *Redentores* del puertorriqueño Manuel Zeno Gandía; y *Yuyo* del también puertorriqueño Miguel Meléndez Muñoz. Integra los temas: la precisión léxica; las familias de palabras; el verbo; la tilde diacrítica; el párrafo expositivo y el valor de la autocrítica para identificar las áreas en que podemos mejorar.

La edición de *Español 11* de Ediciones SM, publicada en el 2008, continúa sirviendo de referencia y consulta a los profesores. El primer capítulo fue titulado "Nuevas sendas estéticas en América", página 4, y comenzaba con el Modernismo.

Capítulo 10. Propuesta académica para Español

La carencia de obras de teatro puertorriqueño romántico, naturalista y realista, en los textos académicos es evidente, lo que obliga a los profesores buscar alternativas fuera de los libros asignados a los estudiantes.

Silabario sugerido para Español 11

Descripción general del curso: Lectura y análisis de diferentes textos representativos de los géneros de la literatura española, desde el Romanticismo español, hispanoamericano y puertorriqueño; El Realismo y el Naturalismo español, hispanoamericano y puertorriqueño; el Modernismo en Hispanoamérica y Puerto Rico; la generación del 98; la Pre vanguardia; la Vanguardia; la generación del 27; la posguerra española; la generación del 30 en Puerto Rico; la generación del 45 en Puerto Rico; y el boom hispanoamericano, para reforzar las destrezas literarias y lingüísticas que deben dominar los alumnos a ser promovidos al duodécimo grado. Reacción oral y escrita a los textos analizados en clases. Manejo adecuado de las estructuras gramaticales complejas, y dominio del vocabulario, tanto en la oralidad como en la escritura, y de acuerdo con la edad biológica del alumno. Expresión escrita con corrección ortográfica.

Objetivos generales:

El estudiante comprenderá y analizará las lecturas, al dominar las destrezas de: observar detalles; conectar datos; secuenciar eventos; definir palabras por el contexto; inferir información; sintetizar información relevante; identificar la idea central; evaluar acciones de los personajes; evaluar situaciones de los personajes; integrar conocimientos de historia, geografía, ciencias, matemáticas, salud, entre otros; llegar a conclusiones acertadas; reaccionar por medio de la redacción correcta y la oratoria; presentar de manera oral y escrita, reseñas, críticas y puntos de vista, sustentados con información comprobable; investigar eventos pasados y actuales de manera formal; uso y manejo de los diferentes estilos de investigación; uso adecuado de la tecnología en los procesos de redacción, investigación y en las presentaciones orales.

Todas estas experiencias persiguen la meta de que el alumno domine el vernáculo, según su edad biológica, para que pueda conocerse mejor a sí mismo, compartir

Capítulo 10. Propuesta académica para Español

sus ideas y sentimientos con los demás, y de esta manera, aportar lo mejor de sí a la sociedad. El estudiante gustará de la lectura y de la escritura, ya que se dará cuenta de que ambas actividades le abren las puertas al maravilloso mundo del conocimiento y de la vida.

Materiales necesarios:

- 1- Texto y cuaderno de trabajo asignado
 - 2- Diccionario didáctico avanzado del español (nueva edición)
 - 3- Teatro romántico puertorriqueño: *Me saqué la lotería*; *El hijo de la verdulera*
 - 4- *Doña Bárbara*
 - 5- *La casa de Bernarda Alba*
 - 6- *Tiempo muerto*
 - 7- *La carreta*
 - 8- *Cien años de soledad*
 - 9- Carpeta (portafolio) de media pulgada de grosor
- Capítulo 8. Propuesta académica para Español

- 10- Papeles de argolla y con líneas
- 11- Micas transparentes
- 12- Libreta individual
- 13- 3 bolígrafos azules y 3 lápices #2
- 14- lápices para colorear o creyones
- 15- tijeras
- 16- pegamento escolar
- 17- memoria portátil compacta (USB, pen drive) de 2 gb mínimo

Contenido:

Primer semestre (agosto- diciembre)

El Romanticismo español, hispanoamericano y puertorriqueño

Me saqué la lotería; *El hijo de la verdulera*, ambas piezas teatrales de Manuel Alonso Pizarro

El Realismo y el Naturalismo español, hispanoamericano y puertorriqueño

La charca (novela) de Manuel Zeno Gandía

*Primer taller para la prueba de College Board (admisión universitaria)

El Modernismo en Hispanoamérica y Puerto Rico

Capítulo 10. Propuesta académica para Español

La generación del 98

Luces de bohemia, esperpento de Valle Inclán (teatro)

*Segundo taller para la prueba College Board

El diccionario y sus tipos; prefijos y sufijos; fonología y fonética; letras mayúsculas y minúsculas; la oración tesis; los gentilicios; la morfología; las reglas de acentuación; los recursos retóricos; la precisión léxica; las familias de palabras; el verbo; la tilde diacrítica; el párrafo expositivo; el lenguaje figurado; series de palabras y campos semánticos; el párrafo argumentativo; el eufemismo y el oxímoron; palabras monosémicas y polisémicas; los grupos sintácticos; el párrafo narrativo; las figuras retóricas; sinónimos y antónimos; la oración y los complementos del verbo; los signos de puntuación; y las crónicas de viajes.

Segundo semestre (enero- mayo)

Las Vanguardias

Doña Bárbara, novela de Rómulo Gallegos

*Proyecto monográfico: El arte abstracto surrealista y la literatura de vanguardia

La generación del 27

La casa de Bernarda Alba de Federico García Lorca (teatro)

La posguerra española

La generación del 30 en Puerto Rico

Tiempo muerto de Manuel Méndez Ballester (teatro puertorriqueño)

La generación del 45 en Puerto Rico

La carreta de René Marqués (teatro puertorriqueño)

El boom hispanoamericano

Capítulo 10. Propuesta académica para Español

Las imágenes sensoriales; homónimos, homófonos y parónimos; la clasificación de las oraciones; el atributo; el comentario de un texto; el refranero popular; definición de palabras por contexto; oraciones activas y pasivas; oraciones impersonales; el poema; la concordancia; los conectores lógicos; la oración compuesta; uso correcto de la s, c, z y x; la biografía; la referencia; puertorriqueñismos; oraciones subordinadas; subordinadas sustantivas; uso correcto de la ll y la y; propuesta de investigación; la coherencia y la anfibología; la jerga y el argot; subordinadas adjetivas o de relativo; el bosquejo; la síntesis; analogías; el resumen.

Criterios de evaluación:

Participación diaria; talleres de redacción; exámenes de comprobación de lectura; exámenes de análisis literario donde se integran las destrezas de gramática y redacción; actividades de portafolio; presentaciones orales con el uso de la tecnología; presentaciones teatrales; paneles y debates; trabajos de investigación; creación de rúbricas; creación de mapas conceptuales; asignaciones para realizar en la libreta o en los cuadernos de trabajo; talleres de arte y teatro integrados a la clase de Español.

10.4. Duodécimo grado

Las programaciones académicas del DE y los mapas curriculares de Español 12 se enmarcan desde el boom y las novelas del lenguaje, hasta la literatura actual del siglo XXI. La serie *Sueños y palabras 12* (2001) del grupo editorial Norma, trata el teatro del siglo XX y el teatro puertorriqueño en los capítulos 7, 8 y 9, entre las páginas 219 y 287. Ofrece una interesante introducción a la teoría literaria teatral de principios del siglo XX, destacando las figuras del italiano Luigi Pirandello (1867- 1936); el alemán Bertold Brecht (1898- 1956); el irlandés Samuel Beckett (1906- 1989); Eugene O' Neill (1888- 1953); Arthur Miller (1915) y Tennessee Williams (1911- 1983). Luego expone a destacadas figuras del teatro español, como Ramón del Valle Inclán (1866- 1936); Federico García Lorca (1898- 1936); Alejandro Casona (1903- 1965) y Antonio Buero Vallejo (1916). Destaca a los dramaturgos hispanoamericanos Florencio Sánchez (1875- 1910); Agustín Cuzzani (1924- 1987); Osvaldo Dragún (1929); Rodolfo Usigli (1905- 1979); Xavier Villaurrutia (1903- 1950) y Virgilio Piñera Llera (1912- 1979). Es la

Capítulo 10. Propuesta académica para Español

única serie de textos de Español en Puerto Rico, que incluye capítulos destinados a la teoría literaria sobre las nuevas manifestaciones teatrales, dando énfasis a las características del esperpento de Valle Inclán; al teatro existencial y al teatro del absurdo de Samuel Beckett; al teatro experimental del italiano Darío Fo, y el puertorriqueño Luis Rafael Sánchez con su pieza *Quíntuples*; el teatro épico de Bertolt Brecht y sus características; y el teatro del humor o teatro del género chico.

La propuesta de la editorial Santillana, en el texto Español 12 (2013) sigue al pie de la letra los estándares y expectativas del DE y sus mapas curriculares para Español 12. Sus 414 páginas contienen desde la narrativa hispanoamericana del boom en su primer capítulo, hasta la literatura puertorriqueña emergente, en el capítulo 12, que es el último. El capítulo 9 titulado "El teatro puertorriqueño contemporáneo", presenta una foto a doble página, de una de las representaciones de *La pasión según Antígona Pérez* (1985) del dramaturgo puertorriqueño Luis Rafael Sánchez. Contiene un fragmento de la pieza *Tierra firme* (2003) de Raiza Vidal y otro fragmento de *IM-PUL-SOS* (2012) de Joel Morales Rolón. Incluye un fragmento de *Prólogo: una comedia de amor y de libertad* del español Joaquín Leguina.

Ediciones SM, en su texto Español 12 (2012) de la serie *Ser y saber*, respeta los mapas curriculares y los estándares y expectativas del DE para Español 12, y comienza su primer capítulo en la página 6, con el boom y las novelas del lenguaje y finaliza en la página 367 con la literatura actual puertorriqueña. El capítulo 7, en la página 176, se titula "El ensayo y el teatro del 70". Esta edición también muestra fotos de una puesta en escena y un fragmento de *La pasión según Antígona Pérez* (1985), de Luis Rafael Sánchez. Contiene el texto híbrido entre ensayo y teatro *La crianza: con la boca es un mamey*, del argentino-puertorriqueño Kalman Barys; y un fragmento de la pieza *Eran tres y ahora son cuatro*, de Myrna Casas.

Los textos para estudiantes y maestros puertorriqueños, para el duodécimo grado, ofrecen riqueza teatral en sus contenidos, a diferencia de la pobreza dramática para los grados décimo y undécimo. Se sugiere incluir la pieza *El tirano de su anhelo* del teatro obrero de José Ramos y Brans, para realizar un ejercicio de adaptación a la realidad actual. Los dramaturgos puertorriqueños de la promoción actual escriben impulsados por la realidad social del momento. Muchos autores continúan la trayectoria

Capítulo 10. Propuesta académica para Español

de los grandes maestros de la dramaturgia puertorriqueña, como René Marqués y Luis Rafael Sánchez. Lo hacen al recrear el tema de la identidad nacional, recurrente desde finales del siglo XIX.

Asimismo, entre los temas que se presentan hoy en las obras de teatro se puede incluir: la situación de los marginados y la de los indocumentados; la corrupción social, y la revisión de la historia a través de una ficcionalidad que le provee al escritor la libertad para acercarse al hecho histórico desde diferentes ángulos. Además, usan diversos espacios como teatros, parques, plazas, canchas y centros comunales para presentar sus piezas.

El drama puertorriqueño de las últimas décadas ha abierto sus puertas al exterior, un mundo globalizado, multirracial y multicultural, con el fin de ofrecer una visión más clara de la Isla.

Silabario sugerido para Español 12

Descripción general del curso: Lectura y análisis de diferentes textos representativos de los géneros de la literatura española, desde el boom y las novelas del lenguaje; la literatura española de 1960-70; la literatura española de 1980-2000; la literatura hispanoamericana post-boom (1980- 2000); la literatura puertorriqueña de la década de 1960; la literatura puertorriqueña de la década de 1970 (narrativa y poesía); la literatura puertorriqueña del 70 (ensayo y teatro); la poesía puertorriqueña de fin de siglo (1980- 2000); la narrativa puertorriqueña de fin de siglo (1980- 2000); la ensayística puertorriqueña de fin de siglo (1980- 2000); la literatura actual de España y de Hispanoamérica (2001- 2011); la literatura actual de Puerto Rico (2001- 2011) para reforzar las destrezas literarias y lingüísticas que deben dominar los alumnos a ser promovidos al duodécimo grado. Reacción oral y escrita a los textos analizados en clases. Manejo adecuado de las estructuras gramaticales complejas, y dominio del vocabulario, tanto en la oralidad como en la escritura, y de acuerdo con la edad biológica del alumno. Expresión escrita con corrección ortográfica.

Objetivos generales:

El estudiante comprenderá y analizará las lecturas, al dominar las destrezas de:

Capítulo 10. Propuesta académica para Español

observar detalles; conectar datos; secuenciar eventos; definir palabras por el contexto; inferir información; sintetizar información relevante; identificar la idea central; evaluar acciones de los personajes; evaluar situaciones de los personajes; integrar conocimientos de historia, geografía, ciencias, matemáticas, salud, entre otros; llegar a conclusiones acertadas; reaccionar por medio de la redacción correcta y la oratoria; presentar de manera oral y escrita, reseñas, críticas y puntos de vista, sustentados con información comprobable; investigar eventos pasados y actuales de manera formal; uso y manejo de los diferentes estilos de investigación; uso adecuado de la tecnología en los procesos de redacción, investigación y en las presentaciones orales.

Todas estas experiencias persiguen la meta de que el alumno domine el vernáculo, de acuerdo a su edad biológica, para que pueda conocerse mejor a sí mismo, compartir sus ideas y sentimientos con los demás, y de esta manera, aportar lo mejor de sí a la sociedad.

El estudiante gustará de la lectura y de la escritura, ya que se dará cuenta de que ambas actividades le abren las puertas al maravilloso mundo del conocimiento y de la vida.

Materiales necesarios:

- 1- Texto y cuaderno de trabajo asignado
- 2- Diccionario didáctico avanzado del español (nueva edición)
- 3- Teatro obrero puertorriqueño: *El tirano de su anhelo*, de José Ramos y Brans
- 4- *La pasión según Antígona Pérez*, teatro de Luis Rafael Sánchez
- 5- *El corazón de Voltaire*, novela-ensayo (híbrida) de Luis López Nieves
- 6- *La catedral del mar*, novela de Ildefonso Falcones
- 7- carpeta (portafolio) de media pulgada de grosor
- 8- papeles de argolla y con líneas
- 9- micas transparentes
- 10- libreta individual
- 11- 3 bolígrafos azules y 3 lápices #2
- 12- lápices para colorear o creyones
- 13- tijeras
- 14- pegamento escolar
- 15- memoria portátil compacta (USB, pen drive) de 2 gb mínimo

Contenido:

Primer semestre (agosto- diciembre)

El boom y las novelas del lenguaje

La literatura española de 1960-70

La literatura española de 1980- 2000

Taller para prueba del College Board

La literatura hispanoamericana post- boom (1980- 2000)

La literatura puertorriqueña de la década de 1960

La literatura puertorriqueña de la década de 1970 (narrativa y poesía)

Taller para prueba del College Board

El lenguaje literario: ritmo, pausas y acento; los signos verbales y no verbales; el español de América y el dialecto puertorriqueño; los signos de puntuación; el párrafo expositivo; el lenguaje comercial; las siglas, los acrónimos y la onomatopeya; los verbos irregulares; el punto de vista; el diálogo informal; las formas no personales del verbo; el estilo; el diálogo formal; el orden de las palabras en la oración; las perífrasis verbales; acentuación; el retrato; el orden de las oraciones en el párrafo; la modalidad; la tilde diacrítica; el ensayo; el orden de los párrafos en la composición.

Segundo semestre (enero- mayo)

La literatura puertorriqueña del 70 (ensayo y teatro)

El tirano de su anhelo, teatro obrero de José Ramos y Brans

La pasión según Antígona Pérez, teatro de Luis Rafael Sánchez

La poesía puertorriqueña de fin de siglo (1980- 2000)

La narrativa puertorriqueña de fin de siglo (1980- 2000)

Capítulo 10. Propuesta académica para Español

La ensayística puertorriqueña de fin de siglo (1980- 2000)

La literatura actual de España y de Hispanoamérica

La catedral del mar, novela española de Ildefonso Falcones

La literatura actual de Puerto Rico

El corazón de Voltaire, novela del puertorriqueño Luis López Nieves

Los grupos sintácticos; las gráficas; la narración oral; las muletillas en la lengua oral; la estructura argumental; las abreviaturas y los símbolos alfabetizables; el texto técnico; la descripción oral; sinónimos y antónimos; otros argumentos del verbo; homófonos de ortografía dudosa; uso del verbo haber; el anuncio comercial; la Internet; los gentilicios; los adjuntos y los complementos circunstanciales; el atributo y el complemento predicativo; uso correcto de la g y la j; el informe; el editorial; los gentilicios puertorriqueños; la coordinación y la subordinación; uso correcto de la b y la v; los prefijos; el artículo periodístico; el debate; la redundancia; las construcciones; uso correcto de la h y la x; la monografía; la entrevista de empleo; el tesoro lexicográfico del español de Puerto Rico; el resumé.

Criterios de evaluación:

Participación diaria; talleres de redacción; exámenes de comprobación de lectura; exámenes de análisis literario donde se integran las destrezas de gramática y redacción; actividades de portafolio; presentaciones orales con el uso de la tecnología; presentaciones teatrales; paneles y debates; trabajos de investigación; creación de rúbricas; creación de mapas conceptuales; asignaciones para realizar en la libreta o en los cuadernos de trabajo; talleres de arte y teatro integrados a la clase de Español.

CUARTA PARTE: CONCLUSIONES Y PERSPECTIVAS DE LA INVESTIGACIÓN

En cualquier escuela por pequeña que sea, se encuentra siempre un grupo de estudiantes que desean participar en una representación teatral y que tienen verdadero entusiasmo por el teatro.

Leopoldo Santiago Lavandero (1942)

Capítulo 11.
CONCLUSIONES GENERALES

CAPÍTULO 11. CONCLUSIONES GENERALES

Si el teatro nace de forma natural con las emociones humanas, en Puerto Rico se practicó, de algún modo, desde los areitos arahuacos realizados por los aborígenes. Con el tiempo, el teatro representó lo que se convirtió en el ícono de lo puertorriqueño: el jíbaro o campesino de las montañas, con fuerte herencia canaria. Otra figura integral del linaje cultural puertorriqueño, que se presenta en el teatro es el negro, en obras como *La cuarterona*, de Alejandro Tapia, producida a finales del siglo XIX. Pero *La cuarterona* no es la única pieza representativa, cuyo personaje central es de origen negro africano. Existen otras obras teatrales, que además de mostrar a negros puertorriqueños como personajes principales, también fueron escritas y dirigidas por negros, y actuadas por mulatos y jíbaros obreros. Son las piezas escritas por negros puertorriqueños, iniciadas a finales de siglo XIX y principios de XX, por tres dramaturgos: Eleuterio Derkes, Manuel Alonso Pizarro y José Ramos Brans.

Actualmente, el teatro en Puerto Rico es valioso y en él existe una gran comunidad de teatreros y entusiastas. Es por eso que figuras como Roberto Ramos Perea insisten en su valor como foro de ideas, denuncias, cuestionamientos, así como exponente de la cultura puertorriqueña. Precisamente, en *Panorama histórico del Teatro Puertorriqueño* (Ramos Perea, 2005, p. 54), el dramaturgo afirma: “[...] el teatro no es algo que se inventa, sino que nace natural, con las mismas emociones humanas, como una necesidad espiritual. La necesidad de contar una historia impone que esta deba representarse -palabra que pueda significar volver a presentarse- bien con gestos, narraciones o plegarias que muestren aquello de lo que se habla”.

La manera idónea para dar a conocer a las obras y autores creadores del teatro obrero puertorriqueño, entre finales del siglo XIX y principios del XX, es a través de la educación formal, como ha sucedido con los conocidos clásicos del teatro puertorriqueño. Es por eso, que la lectura y dramatización de estas piezas, debe estar acompañada de un análisis literario serio. Tanto los currículos académicos de Español y de Teatro, para la Escuela Superior, deben incluir los ejemplares de las piezas y los autores del origen del teatro obrero puertorriqueño. Los actuales y futuros profesores de Lengua y Literatura, y de Teatro, deberían leer las piezas y conocer a sus autores, además de estudiar sus trasfondos histórico-sociales, así como las técnicas teatrales de los siglos XIX y de principios del XX, europeas e hispanoamericanas, que influyeron en su creación.

Capítulo 11: Conclusiones generales

De esta manera, los profesores poseerán las herramientas para enseñarlas y motivar a que los estudiantes las dramaticen, adapten y actualicen, como ejercicios de redacción creativa, y resaltando la pertinencia con la realidad actual.

Los profesores encuestados, participantes de la investigación, desconocían a los autores y las obras representativas de los orígenes del teatro obrero puertorriqueño, a finales del siglo XIX. Coincidieron en que la razón por que el mismo no se haya incluido nunca en la enseñanza escolar ni universitaria, se ha debido a la discriminación racial y de clase. Pocos profesores lo conocen al día de hoy, y pocos son los que han vivido la experiencia de compartir la enseñanza del mismo en las clases de Español y Teatro. La experiencia didáctica del dramaturgo y profesor Roberto Ramos Perea, y sus colegas profesores en el Ateneo Puertorriqueño, al enseñar y montar estas obras con estudiantes en dicha institución, ha servido de inspiración a otros profesores, para leer, investigar y continuar la tarea pedagógica del teatro obrero boricua. Ese es el caso de la profesora Brenda Ortiz Nevárez, que ha dedicado los últimos diez años a leer e investigar a los tres autores y sus obras, a niveles de estudios de maestría y doctorado. Durante todo ese tiempo (2011-2021) también se ha dedicado a la enseñanza del teatro obrero puertorriqueño en diferentes cursos de Lengua, Literatura y Teatro, en varias escuelas superiores y universidades, y en talleres y adiestramientos a maestros, como parte de los proyectos de Transformación Escolar del Departamento de Educación de Puerto Rico. Las puestas en escena con estudiantes, y sus logros académicos, son pruebas evidentes de la manera como este teatro enriquece el currículo académico de las clases de Lengua, Literatura y Teatro, el desarrollo profesional de los maestros, y lo más importante, la superación académica de los estudiantes. Esas actividades han sido presentadas y evidenciadas en esta investigación.

Es importante resaltar el parecer de los estudiantes que han tenido la experiencia de conocer a los autores y las obras que son objeto de esta investigación, a través de la lectura, análisis y representación de las piezas. La muestra de diecisiete estudiantes, oriundos de diferentes municipios y regiones de toda la Isla, que participaron en la encuesta, luego de haber leído, analizado y representado tres obras de los tres autores, como parte del curso SPAN 2020, ofrecido de manera sincrónica y virtual (debido a la pandemia del Covid) por la Universidad Politécnica de

Capítulo 11: Conclusiones generales

Puerto Rico, entre el 16 de noviembre de 2020 al 10 de marzo de 2021, evidencia que el 100% de los estudiantes desconocían al teatro obrero, sus autores y obras, hasta que tomaron el curso recientemente. La experiencia positiva, queda expresada en los resultados de la encuesta, en cada una de las preguntas y especialmente en los ensayos que ellos mismos redactaron, teniendo como premisa la propuesta de inclusión del teatro obrero puertorriqueño en los currículos de las clases de Español y Teatro en las escuelas superiores de la Isla. (ver capítulo 8 de esta investigación y los anejos)

Debido al entusiasmo de los estudiantes que han experimentado con el teatro obrero, esta investigación marca los tres puntos de su hipótesis y sus cuatro objetivos. La experiencia didáctica ha demostrado que estos estudiantes practicaron y desarrollaron las destrezas académicas que contemplan los estándares que el Departamento de Educación. Es por eso que esta tesis incluye una propuesta curricular de Español y Teatro para Escuela Superior, en la que se contempla el estudio del teatro obrero puertorriqueño, sus autores y obras, de manera detallada, con objetivos, contenidos, actividades y evaluaciones.

El hecho de que la mayoría de los puertorriqueños, hermanos hispanoamericanos y españoles, no conozcan a los autores y las obras, que son eje central de esta investigación, obliga a todo profundo pensador, más que indagar en las razones históricas y sociales que los han ignorado por más de un siglo; a leer y representar las piezas; conocer las historias de sus autores; analizarlas debidamente y ubicarlas en tiempo y espacio; estudiar las influencias y tendencias teatrales de Europa e Hispanoamérica que evidencian sus contenidos; y sobre todo, valorar los sentimientos de justicia social, lucha, y amor al trabajo digno, que evocan al espectador y al lector.

El Ateneo Puertorriqueño cuenta con copias de las piezas originales, además de que ya están disponibles al público general a través de la antología y comentarios de análisis literario, escritos por Roberto Ramos Perea. Las piezas recomendadas en esta investigación, para ser incluidas en las programaciones de Teatro y Español Superior, podrían aparecer en los libros de textos que se usan en las escuelas. Es por eso, que parte del contenido de esta tesis, incluye el estudio detallado del trasfondo histórico de las piezas, biografías de sus autores y las tendencias de las técnicas teatrales europeas e hispanoamericanas presentes en ellas.

Capítulo 11: Conclusiones generales

Cabe destacar, que del total de profesores especialistas de Lengua y Literatura, o de Teatro, que participaron en las encuestas, solo el 1% tiene conocimiento de los tres dramaturgos creadores del teatro obrero puertorriqueño y de sus obras. Las encuestas fueron realizadas entre los años 2011 y 2018, lo que implica, que a pesar de los esfuerzos del Ateneo Puertorriqueño y del Centro de Estudios Avanzados del Caribe, al incluirlos en sus programaciones de estudio, y de representar las piezas con sus estudiantes, el desconocimiento general de la población al respecto es evidente.

Todos los especialistas que participaron en las encuestas mostraron interés en conocer la literatura dramática de los tres autores que dieron origen al teatro obrero puertorriqueño y de tener la posibilidad de enseñarla a través de las programaciones académicas de Español Superior y de Teatro. También todos coincidieron en las posibles causas del desconocimiento general, entre ellas, la discriminación racial, cultural y socioeconómica que existía en el siglo XIX y que aún se observa.

Ante la necesidad expresada por los expertos puertorriqueños de Lengua, Literatura y Teatro, esta investigación propone la inclusión de la literatura dramática del origen del teatro obrero puertorriqueño, en las programaciones académicas de Español Superior y de Teatro, a través de silabarios para los grados décimo, undécimo y duodécimo (Bachiller), que contienen las obras más representativas de los tres autores, repartidas según el contenido histórico-literario que se estudia en las asignaturas de Español y de Teatro, en los mencionados cursos.

Sin duda, la acción de las casas editoriales juega un papel esencial, ya que son las que facilitan las lecturas y actividades académicas a los profesores y a los estudiantes. Si el interés solo lo tienen los maestros, resultará muy difícil la propagación de las obras, porque el gasto económico en fotocopias sería abusivo para los maestros. Lo que supone el acercamiento a los directivos de las casas editoriales, para que se motiven a incluirlas.

El DE también juega un papel primordial, ya que es el ente que redacta los mapas curriculares, que son los documentos que incluyen los contenidos específicos que se trabajarán en las unidades temáticas de las diferentes asignaturas.

Capítulo 11: Conclusiones generales

Esta investigación ha realizado un cuidadoso estudio del material didáctico que ofrecen los textos de Español que se usan en las escuelas superiores puertorriqueñas públicas y privadas, y el mismo arrojó el pobre contenido de literatura dramática en todos los periodos y estilos, desde el Medioevo hasta la actualidad. Es otra razón que justifica la inclusión de la literatura dramática del origen del teatro obrero puertorriqueño, que se ubica entre finales del siglo XIX y principios del XX, y que se enmarca entre el Romanticismo, el Naturalismo, Realismo, el Naturalismo, y en las teorías sociales de la época. La intención de la inclusión de la literatura dramática del origen del teatro obrero puertorriqueño a las programaciones académicas de Español y de Teatro en la Escuela Superior, no es otra que la de fortalecer la justicia social y cultural mediante el conocimiento de esta literatura, y la riqueza de la vivencia teatral que puede significar para los estudiantes, según lo han experimentado los alumnos del Ateneo.

Hoy más que nunca, se observan avances de progreso social, cultural y de inclusión. Por ejemplo, el aumento de hispanoamericanos en el Congreso de los Estados Unidos, así como gobernadores y alcaldes en diferentes jurisdicciones estadounidenses son evidencias marcadas de inclusión social y cultural que hace años era imposible ni imaginar. La inmensa cantidad de profesionales, académicos, técnicos, deportistas y artistas latinos y afroamericanos que gozan de importancia en la sociedad estadounidense es una realidad hoy. Igualmente, los logros alcanzados por las mujeres a niveles mundiales. Inglaterra ha tenido una primera ministra. De igual manera Chile, Panamá, Argentina, Brasil y Nicaragua. Puerto Rico ya tuvo una primera gobernadora, en la figura de Sila María Calderón. Estados Unidos tuvo un presidente afroamericano en la figura de Barack Obama. El mundo se mueve a la inclusión y se va despojando de los prejuicios tradicionales que tanto daño han hecho a la humanidad, pero falta mucho aún para lograr la total justicia social. No se alcanza de la noche a la mañana, sino paso a paso, abriendo caminos reales de participación democrática a todos.

Capítulo 11: Conclusiones generales

Las mejores economías del mundo y los países que hoy gozan de mejor calidad de vida, son aquellos que han apostado a una mejor educación, inclusión y oportunidades. Las cartas de derechos humanos resultan vacías si lo que contienen no se practica. El conocimiento de los productos artísticos e intelectuales de los dramaturgos que originaron el teatro obrero puertorriqueño, apoyarían el fortalecimiento de la inclusión social y cultural en Puerto Rico. Podrían convertirse en puntas de lanza contra la discriminación racial y cultural que atrasa al país, porque mientras existan más personas habilidosas, mejor capacitado estará el país para resolver sus problemas. Porque si más personas dominan destrezas, mejor serán las economías de todos. Por lo tanto, la clave para alcanzar la justicia social es la educación.

El Instituto de Estadísticas de Puerto Rico, realizó el estudio titulado "Informe de desarrollo humano de Puerto Rico" (2016), y no ha sido hasta el 10 de junio de 2018, que ha salido publicado, a manera de suplemento, en el periódico El Nuevo Día, por el grupo timón compuesto por Marazzi, M. Rivera, Ethiel Ríos y Manuel Torres Márquez. El mismo define desarrollo humano como el acceso a las oportunidades reales, desde que nace el individuo hasta que fallece.

El estudio aclara que cualquier sociedad alcanza un grado mayor de desarrollo humano en la medida que las oportunidades estén distribuidas equitativamente y en mejores condiciones para utilizarlas, para el mayor número de población posible. Especifica dichas oportunidades:

- 1- acceso a servicios de salud
- 2- educación
- 3- vivienda
- 4- agua potable y sistemas energéticos
- 5- vivir en comunidades seguras
- 6- acceso a procesos de formación y capacitación para el mundo del trabajo
- 7- empleos estables y remunerados
- 8- estado de derecho y del respeto a los derechos humanos
- 9- participación ciudadana en la toma de decisiones

Capítulo 11: Conclusiones generales

El estudio se viene realizando desde el 1990 por el Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo, y el mismo ha servido para calibrar el estado de desarrollo en el planeta. Puerto Rico, por no pertenecer al Sistema de Naciones Unidas, no había tenido la posibilidad de compararse con otras naciones. A insistencias de académicos locales vinculados a las universidades y centros de investigación de Puerto Rico, en el 2003 se creó el Instituto de Estadísticas de Puerto Rico. Esta entidad comenzó el estudio en el 2014, usando la misma metodología del Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo.

Las conclusiones del estudio son alarmantes. Los cinco países con mayor desigualdad económica son África del Sur, Zambia, Honduras, Lesoto, y Puerto Rico ocupa el quinto lugar. Destaca que Puerto Rico tiene un serio problema de desigualdades que necesita atenderse con políticas específicas diseñadas para revertirlo. Recalca que el trabajo disminuye la probabilidad de ser pobre, pero no es vacuna contra la pobreza. El 21% de las personas empleadas en Puerto Rico son pobres, cifra que es tres veces mayor que en Estados Unidos. La pobreza en Puerto Rico tiende a perpetuarse, ya que cada 8 de los 15 municipios más pobres se han mantenido con mayor pobreza por 30 años.

En el renglón de la política pública de transferencias, el estudio revela que las transferencias a individuos han servido como amortiguador de la desigualdad. Sin embargo, no se han traducido en formas efectivas de creación de empleos o de autosuficiencia económica que ayuden a sacar a las personas de la pobreza. Debido a la recesión, todos los estratos sociales sufrieron disminuciones en sus ingresos reales. Pero la reducción fue grave en el sector más pobre de la población (30%). La clase media fue la que menos impacto sufrió (8%).

El informe concluye con veinte mensajes principales (Ver informe completo en la sección de Anejos), de los cuales esta investigación destaca cinco de ellos, por estar estrechamente vinculados a los propósitos de esta tesis:

- 1- Los estereotipos, la estigmatización y la discriminación constituyen la base de las continuas violaciones a los derechos humanos y van en detrimento del pleno desarrollo de los puertorriqueños.

Capítulo 11: Conclusiones generales

- 2- La profunda y complejidad de los problemas económicos y sociales de Puerto Rico requieren de un cambio paradigmático. La estrategia de buscar mecanismos del Congreso de Estados Unidos que ofrezcan beneficios al capital estadounidense no ha generado desarrollo. Se precisan soluciones que aprovechen los recursos humanos que tenemos.
- 3- Puerto Rico es de los países más desiguales en el mundo y el sector más pobre se deteriora cada vez más, en comparación con los demás grupos. En el año 2000 el ingreso del 10% más rico era 25 veces el ingreso del 10% más pobre. Para 2012 había aumentado a 33 veces. En ese periodo de recesión, los sectores más pobres perdieron el 30% del valor real de sus ingresos, mientras que en los otros sectores la pérdida fluctuó entre 8% y 9%.
- 4- Lo más preocupante en el tema de desarrollo humano en Puerto Rico hoy es el estado de la infancia y la adolescencia. Un 83% de estos viven en zonas de alta pobreza, y en el 60% de los casos sus padres y madres no tienen un empleo seguro. Cerca del 80% de los puntos de droga que operan en Puerto Rico incorporan a menores de 18 años en tareas remuneradas, incluidas el sicariato.
- 5- El Sistema de Naciones Unidas ha reconocido a la cultura como un cuarto pilar de desarrollo sostenible, junto con el económico, social y ambiental. Puerto Rico puede usar su enorme riqueza cultural para ampliar las posibilidades del sector como motor de desarrollo. Para ello hay que fortalecer el sector, ampliar sus mercados y promover sinergia con otros sectores económicos.

Finalmente, las recomendaciones que emite las Naciones Unidas, tras el estudio realizado por el Instituto de Estadísticas de Puerto Rico, coinciden con las justificaciones de esta tesis doctoral, con el desarrollo del tema y con las recomendaciones. La historia, demuestra que ante toda crisis experimentada, la cultura sobrevive y se renueva. La cultura debe llegar a todos a través de la educación formal, en alianzas con empresas públicas y privadas. Los sectores más vulnerables necesitan empoderarse de sus comunidades, mediante la educación y con modelos de superación. Necesitan mirarse al espejo para recordar a Derkes, a Alonso Pizarro, a Ramos y Brans, porque los conocen, porque los han estudiado, porque los han leído, porque han representado y actualizado sus obras teatrales; porque pueden ser capaces de crear y liberarse como lo hicieron ellos, a través de la educación y el Teatro. Solo la cultura redimirá a Puerto Rico, como ha sucedido en crisis anteriores. Solo la cultura.

Capítulo 12.

BIBLIOGRAFÍA

CAPÍTULO 12. BIBLIOGRAFÍA

12.1. Bibliografía proveniente de textos

12.1.1. Sobre la situación social, económica y política de Puerto Rico

GONZÁLEZ, P. (1994). *Estados Unidos de América: La búsqueda de la libertad.*

Guaynabo, Puerto Rico: Ediciones Santillana, Inc.

QUINTERO, A. (1986). *Conflictos de clase y política en Puerto Rico.* San Juan, Puerto

Rico: Ediciones Huracán.

SÁNCHEZ, A. (194). *Nuevo enfoque sobre el desarrollo de Puerto Rico. La Política*

y la crisis. San Juan, Puerto Rico: Editorial Ogún de los Hierros.

12.1.2. Sobre la Historia de Puerto Rico durante el siglo XIX

BARALT, G. (1990). *El machete de Ogún.* San Juan, Puerto Rico: CAREP.

GIL DE RUBIO, V. (1983). *Historia y tradición de Puerto Rico.* San Juan, Puerto

Rico: Editorial Cultural Puertorriqueña Inc.

INSTITUTO DE CULTURA PUERTORRIQUEÑA. (1990). *Fiestas y costumbres de*

Puerto Rico. Barcelona, España: Editorial Gráficas M. Pareja.

PICÓ, F. (1991). *Puerto Rico tierra adentro y mar afuera.* San Juan, Puerto Rico:

Ediciones Huracán.

SCARANO, F. (2008). *Puerto Rico, cinco siglos de historia.* Nueva York: Mc Graw

Hill.

12.1.3. Sobre la Historia de Puerto Rico durante el siglo XX

CANALES, N. (2000). *Paliques*. Barcelona, España: Ediciones Artual, S.L.

PEDREIRA, A. (1979). *Insularismo*. Barcelona, España: Editorial Vosgos.

RODRÍGUEZ, J. (1984). *Las tribulaciones de Jonás*. San Juan, Puerto Rico:

Ediciones Huracán.

12.1.4. Sobre la Crítica Teatral del siglo XIX en Puerto Rico

MORFI, A. (1993). *Historia crítica de un siglo de teatro puertorriqueño*. San Juan,

Puerto Rico: Editorial del Instituto de Cultura Puertorriqueña.

SÁEZ, A. (1972). *El teatro en Puerto Rico*. San Juan, Puerto Rico: Editorial UPR.

12.1.5. Sobre la Crítica Teatral del siglo XX en Puerto Rico

GIRÓN, S. (1982). *El tema del negro en la literatura puertorriqueña*. San Juan,

Puerto Rico: Editorial Atenea.

RAMOS, R. (2003). *Teatro puertorriqueño contemporáneo*. San Juan, Puerto Rico:

Publicaciones Gaviota.

ROSA, C. (1960). *Historia panorámica de la literatura puertorriqueña*. San Juan,

Puerto Rico: Editorial Campos.

Capítulo 12. Bibliografía

12.1.6. Sobre las funciones y logros del Ateneo Puertorriqueño

RODRÍGUEZ, E. (2008). *Función del Ateneo en el proceso histórico de Puerto Rico*. San Juan, Puerto Rico: Editorial del Ateneo Puertorriqueño.

12.1.7. Sobre la Historia del Teatro Moderno

FERNÁNDEZ, A. (1987). *Historia del Arte*. Barcelona, España: Editorial Vicens-Vives.

Historia de la Literatura Española. (1985). Barcelona, España: Editorial Vicens-Vives.

12.1.8. Sobre la Historia del Teatro Contemporáneo

BLANCO, C., RODRÍGUEZ, J., ZAVALA, I. (2000). *Historia social de la literatura española Vol. 1 y 2*. Madrid, España: Ediciones Akal, S.A.

ADRADOS R.F. (1999). *Del teatro griego al teatro de hoy*. Madrid: Alianza Editorial.

FLEMING, W. (1990). *Arte, música e ideas*. Méjico: Editorial Interamericana.

HUERTA CALVO, J. (2003). *Historia del teatro español*. Madrid: Gredos, vol.2.

ROMERA CASTILLO, J. (2013). *Teatro español: siglos XVIII-XXI*. Madrid. Uned.

12.1.9. Sobre la Historia de las Teorías Teatrales

ALONSO DE SANTOS, J. (2007). *Manual de teoría y práctica teatral*. Madrid, España: Editorial Castalia Universidad.

ARTAUD, A. (2006). *Mensajes revolucionarios*. México: Los poetas de la Barca Eriza.

BARBA, E. (1998). *Teatro. Soledad, oficio, rebeldía*. México: Escenología.

Capítulo 12. Bibliografía

BENJAMÍN, W. (1998). *Tentativas sobre Brech, prólogo y selección de Jesús Aguirre*. Madrid: Santillana.

BERENGUER, A. (1991). *Teoría y crítica del teatro. Estudios sobre teoría y crítica teatral*. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones.

BETTETINI, G. (1997). *Producción significativa y puesta en escena*. Barcelona: Gili.

BOAL, A. (2009). *Teatro del oprimido. Teoría y práctica*. Barcelona: Alba.

_____ (2004). *Técnicas latinoamericanas de teatro popular*. México: Nueva Imagen.

BOBES NAVES, M. (1988). *Estudios de semiología del teatro*. Valladolid: Aceña La Avispa.

BRECHT, B. (2006). *Teatro completo*. España: Alianza Editorial.

DE TORO, F. (1987). *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Galerna.

ECO, U. (1980). *Tratado de semiótica*. México: Nueva Imagen.

GROTOWSKY, J. (1981). *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XXI.

ORTIZ BULLÉ, A. (2011). "Teatrología versus Filología", en *El hipogrifo teatral. Cuadernos de investigación de la AMIT*, números 1-2, junio.

PADÍN, W. (1995). *Manual de Teatro*. San Juan, Puerto Rico: Editorial UPR.

PISCATOR, E. (2001). *El teatro político y otros materiales*, trad. Del alemán de Salvador Vila, prólogo, edición y apéndices de César de Vicente Hernández. Madrid: Guipuzcoa.

SPANG, K. (1991). *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*. Pamplona: Universidad de Navarra.

Capítulo 12. Bibliografía

12.1.10. Sobre piezas dramáticas específicas

ARRIVÍ, F. (1970). *Vejigantes*. San Juan, Puerto Rico: Editorial Cultural.

SCRIBE, E. (1835). *Partir a tiempo*. Madrid, España: Repullés.

TAPIA, A. (1867). *La cuarterona*. San Juan, Puerto Rico: Publicaciones Gaviota.

12.1.11. Sobre manifiestos teatrales

HUGO, V. (1827). *Cromwell*. Prefacio. España: Cervantes Virtual.

(1830). *Hernani*. Prefacio. España: Cervantes Virtual.

STRINDBERG, A. (1888). *La señorita Julia*. Prólogo. España: Cervantes Virtual.

ZOLA, E. (1879). *El naturalismo en el teatro*. España: Cervantes Virtual.

12.1.12. Sobre sociología relacionada

COLÓN, E. (1997). *Antología de Literatura Caribeña. Siglos XIX y XX*. San Juan, Puerto Rico: Editorial Plaza Mayor.

MEMMI, A. (1966). *Retrato del colonizado*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones De La Flor.

PALÉS, L. (1979). *Tun tun de pasa y grifería*. Barcelona, España: Icaria Editorial, S.A.

SOL, L. (2002). *Eternidades*. Prólogo de Lolita Lebrón. San Juan, Puerto Rico: First Book Publishing.

Capítulo 12. Bibliografía

12.1.13. Sobre textos de enseñanza de Español Superior en Puerto Rico

EDICIONES SM (2012). *Español 10 Serie Ser y Saber*. Puerto Rico

(2016). *Español 11 Serie Aprender juntos*. Puerto Rico

(2017). *Español 12 Serie Aprender juntos*. Puerto Rico

GRUPO EDITORIAL NORMA (2007). *Sueños y palabras 10*. Puerto Rico

(2007). *Sueños y palabras 12*. Puerto Rico

SANTILLANA (2013). *En Español 10*. Puerto Rico

(2013). *En Español 11*. Puerto Rico

(2013). *En Español 12*. Puerto Rico

12.2. Bibliografía proveniente de artículos periodísticos y revistas puertorriqueñas

12.2.1. Sobre estudios sociológicos

"Informe de desarrollo humano de Puerto Rico" (10 de junio de 2018). Suplemento

publicado en el periódico El Nuevo Día.

12.2.2. Sobre anuncios de las puestas en escena en el siglo XIX

El tirano de su anhelo (6 de octubre de 1888). Periódico El clamor del país. Mayagüez,

Puerto Rico.

Capítulo 12. Bibliografía

12.2.3. Sobre reseñas y críticas a las puestas en escena en el siglo XIX

BAUTISTA PAGÁN, J. (1957). "Dionisos, ensayos sobre el teatro". Biblioteca de Autores Puertorriqueños, p.124.

"Don Nuño Tiburcio de Pereira"(1887). Sección Bibliográfica Nuevas Publicaciones.

Periódico El Buscapié. 6 de mayo de 1877.

"Ernesto Lefevre". (1872). Folleto de 49 páginas. Imprenta de Salinas y Sánchez.

FIGUEROA SOTERO (1888). "Ernesto Lefevre- Ensayo Biográfico". Ponce, Puerto Rico.

Tipografía El Vapor, p. 257.

GÉIGEL Y ZENÓN. (1934). "Bibliografía puertorriqueña, 1842-1894". Barcelona, Ed.

Araluce, p.113.

RAMOS, R. (2009). "Diccionario de la Literatura Dramática Puertorriqueña del siglo

XIX". Lectura Dramatizada. Conservatorio de Arte Dramático del Ateneo

Puertorriqueño.

TORRES Y GELPÍ, F. (1871). "Ernesto Lefevre". Periódico La Razón. 30 de junio de 1871.

Mayagüez, Puerto Rico.

Gacetillas. "Ernesto Lefevre". Periódico El Progreso. 21 de mayo de 1872. San Juan,

Puerto Rico.

12.2.4. Sobre documentos del Departamento de Educación de Puerto Rico

Carta circular núm. 19_2016_2017. *Política pública sobre la organización y la oferta curricular del programa de Bellas Artes- Teatro en los niveles primarios y secundarios de las escuelas públicas de Puerto Rico.*

"Cincuenta años de Teatro Escolar". Revista Oficial de la Asociación de Maestros de Puerto Rico. Año 53. 2012.

ESPINOSA, V. (1990). El Departamento de Drama como gestor de nuestro teatro nacional. *Diálogo*. Agosto, 1990, p. 24

Estándares de Contenido y Expectativas de Grado-Bellas Artes. Departamento de Educación de Puerto Rico. (2008).

GREENE, M. (1965- 2007). *Public schools and private Vision: A search for American in education and literature*. New York, NY: New Press.

Marco curricular del Programa de Bellas Artes-Teatro. Departamento de Educación de Puerto Rico. (2016).

Programa de Bellas Artes- Teatro. Departamento de Educación de Puerto Rico. (2016).

Programa de Preparación de Maestros de Teatro Escolar. Universidad de Puerto Rico. (2016-17).

QUINTERO, A. (2017). Historia de la educación en Puerto Rico. *Enciclopedia de Puerto Rico*. Fundación Puertorriqueña de las Humanidades

Capítulo 12. Bibliografía

ROBLES, G. (2016). *Breve trasfondo histórico del teatro educativo en Puerto Rico*.

Facultad Eugenio María de Hostos. Universidad de Puerto Rico.

RUIZ, G. "El programa de teatro escolar de Puerto Rico", *Revista Ollantay*, 1995.

SANTIAGO, L. (1996). "El programa de Teatro Escolar: sus propósitos, actividades y planes". *Revista Educación* (18), 72-80.

12.3 Bibliografía proveniente de registros demográficos o de actas parroquiales en las municipalidades de Guayama y Mayagüez, Puerto Rico

Archivo Nacional de Teatro y Cine del Ateneo Puertorriqueño (ANTCAPR)

Archivo Parroquial (AParr) de Guayama y Mayagüez

Registro Demográfico (RD) de Guayama y Mayagüez

Biblioteca del Ateneo Puertorriqueño

12.4. Referencias bibliográficas por orden alfabético

ADRADOS, F. (1999). *Del teatro griego al teatro de hoy*. Madrid: Alianza Editorial.

ALONSO DE SANTOS, J. (2007). *Manual de teoría y práctica teatral*. Madrid, España: Editorial Castalia Universidad.

ARRIVÍ, F. (1970). *Vejigantes*. San Juan, Puerto Rico: Editorial Cultural.

ARTAUD, A. (2006). *Mensajes revolucionarios*. México: Los poetas de la Banca Eriza.

BARALT, G. (1990). *El machete de Ogún*. San Juan, Puerto Rico: CAREP.

Capítulo 12. Bibliografía

- BARBA, E. (1998). *Teatro. Soledad, oficio, rebeldía*. México: Escenología.
- BAUTISTA PAGÁN, J. (1957). "Dionisos, ensayos sobre el teatro". Biblioteca de Autores Puertorriqueños, p.124.
- BENJAMÍN, W. (1998). *Tentativas sobre Brech, prólogo y selección de Jesús Aguirre*. Madrid: Santillana.
- BERENGUER, A. (1991). *Teoría y crítica del teatro. Estudios sobre teoría y crítica teatral*. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones.
- BETTETINI, G. (1997). *Producción significativa y puesta en escena*. Barcelona: Gili.
- BLANCO, C., RODRÍGUEZ, J., ZAVALA, I. (2000). *Historia social de la literatura española Vol. 1 y 2*. Madrid, España: Ediciones Akal, S.A.
- BOAL, A. (2009). *Teatro del oprimido. Teoría y práctica*. Barcelona: Alba.
- _____ (2004). *Técnicas latinoamericanas de teatro popular*. México: Nueva Imagen.
- BOBES NAVES, M. (1988). *Estudios de semiología del teatro*. Valladolid: Adeña-La Avispa.
- BRECHT, B. (2006). *Teatro completo*. España: Alianza Editorial.
- CANALES, N. (2000). *Paliques*. Barcelona, España: Ediciones Artual, S.L.
- Carta circular núm. 19_2016_2017. *Política pública sobre la organización y la oferta curricular del programa de Bellas Artes- Teatro en los niveles primarios y secundarios de las escuelas públicas de Puerto Rico*.

Capítulo 12. Bibliografía

- "Cincuenta años de Teatro Escolar". Revista Oficial de la Asociación de Maestros de Puerto Rico. Año 53. 2012.
- COLÓN, E. (1997). *Antología de Literatura Caribeña. Siglos XIX y XX*. San Juan, Puerto Rico: Editorial Plaza Mayor.
- DE TORO, F. (1987). *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Galerma.
- "Don Nuño Tiburcio de Pereira"(1887). Sección Bibliográfica Nuevas Publicaciones. Periódico El Buscapié. 6 de mayo de 1877.
- ECO, U. (1980). *Tratado de semiótica*. México: Nueva Imagen.
- El tirano de su anhelo* (6 de octubre de 1888). Periódico El clamor del país. Mayagüez, Puerto Rico.
- Ediciones SM (2012). *Español 10 Serie Ser y Saber*. Puerto Rico.
- (2016). *Español 11 Serie Aprender juntos*. Puerto Rico.
- (2017). *Español 12 Serie Aprender juntos*. Puerto Rico.
- Ernesto Lefevre*. (1872). Folleto de 49 páginas. Imprenta de Salinas y Sánchez.
- ESPINOSA, V. (1990). El Departamento de Drama como gestor de nuestro teatro nacional. *Diálogo*. Agosto, 1990, p. 24
- Estándares de Contenido y Expectativas de Grado-Bellas Artes*. Departamento de Educación de Puerto Rico. (2008).
- FERNÁNDEZ, A. (1987). *Historia del Arte*. Barcelona, España: Editorial Vicens-Vives.

GROTOWSKY, J. (1981). *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XXI.

Historia de la Literatura Española. (1985). Barcelona, España: Editorial Vicens-Vives.

FIGUEROA SOTERO (1888). "Ernesto Lefevre- Ensayo Biográfico". Ponce, Puerto Rico.

Tipografía El Vapor, p. 257.

FLEMING, W. (1990). *Arte, música e ideas*. Méjico: Editorial Interamericana.

Gacetillas. "Ernesto Lefevre". Periódico El Progreso. 21 de mayo de 1872. San Juan,

Puerto Rico.

GÉIGEL Y ZENÓN. (1934). "Bibliografía puertorriqueña, 1842-1894". Barcelona, Ed.

Araluce, p.113.

GIL DE RUBIO, V. (1983). *Historia y tradición de Puerto Rico*. San Juan, Puerto Rico:

Editorial Cultural Puertorriqueña Inc.

GIRÓN, S. (1982). *El tema del negro en la literatura puertorriqueña*. San Juan, Puerto

Rico: Editorial Atenea.

GONZÁLEZ, P. (1994). *Estados Unidos de América: La búsqueda de la libertad*.

Guaynabo, Puerto Rico: Ediciones Santillana, Inc.

GREENE, M. (1965- 2007). *Public schools and private Vision: A search for American in*

education and literature. New York, NY: New Press. Grupo Editorial Norma (2007).

Capítulo 12. Bibliografía

HUERTA CALVO, J. (2003). *Historia del teatro español*. Madrid: Gredos, vol.2.

HUGO, V. (1827). *Cromwell*. Prefacio. España: Cervantes Virtual.

(1830). *Hernani*. Prefacio. España: Cervantes Virtual.

"Informe de desarrollo humano de Puerto Rico" (10 de junio de 2018). Suplemento publicado en el periódico El Nuevo Día.

INSTITUTO DE CULTURA PUERTORRIQUEÑA. (1990). *Fiestas y costumbres de Puerto Rico*. Barcelona, España: Editorial Gráficas M. Pareja.

Marco curricular del Programa de Bellas Artes-Teatro. Departamento de Educación de Puerto Rico. (2016).

MEMMI, A. (1966). *Retrato del colonizado*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones De La Flor.

MORFI, A. (1993). *Historia crítica de un siglo de teatro puertorriqueño*. San Juan, Puerto Rico: Editorial del Instituto de Cultura Puertorriqueña.

ORTIZ BULLÉ, A. (2011). "*Teatrología versus Filología*", en *El hipogrifo teatral, Cuadernos de investigación de la AMIT*, números 1-2, junio.

PADÍN, W. (1995). *Manual de Teatro*. San Juan, Puerto Rico: Editorial UPR.

PALÉS, L. (1979). *Tun tun de pasa y grifería*. Barcelona, España: Icaria Editorial, S.A.

PEDREIRA, A. (1979). *Insularismo*. Barcelona, España: Editorial Vosgos.

PICÓ, F. (1991). *Puerto Rico tierra adentro y mar afuera*. San Juan, Puerto Rico: Ediciones Huracán.

Capítulo 12. Bibliografía

PISCATOR, E. (2001). *El teatro político y otros materiales*, trad. Del alemán de Salvador Vila, prólogo, edición y apéndices de César de Vicente Hernández. Madrid: Guipuzcoa.

Programa de Teatro. Departamento de Educación de Puerto Rico. (2016).

Programa de Preparación de Maestros de Teatro Escolar. Universidad de Puerto Rico. (2016-17).

QUINTERO, A. (1986). *Conflictos de clase y política en Puerto Rico*. San Juan, Puerto Rico: Ediciones Huracán.

QUINTERO, A. (2017). *Historia de la educación en Puerto Rico*. Enciclopedia de Puerto Rico. Fundación Puertorriqueña de las Humanidades y el National Endowment for the Humanities.

RAMOS, R. (2009). "Diccionario de la Literatura Dramática Puertorriqueña del siglo XIX". *Lectura Dramatizada*. Conservatorio de Arte Dramático del Ateneo Puertorriqueño.

RAMOS, R. (2003). *Teatro puertorriqueño contemporáneo*. San Juan, Puerto Rico: Publicaciones Gaviota.

ROBLES, G. (2016). *Breve trasfondo histórico del teatro educativo en Puerto Rico*. Facultad Eugenio María de Hostos. Universidad de Puerto Rico.

RODRÍGUEZ, E. (2008). *Función del Ateneo en el proceso histórico de Puerto Rico*. San Juan, Puerto Rico: Editorial del Ateneo Puertorriqueño.

Capítulo 12. Bibliografía

RODRÍGUEZ, J. (1984). *Las tribulaciones de Jonás*. San Juan, Puerto Rico:

Ediciones Huracán.

ROMERA CASTILLO, J. (2013). *Teatro español: siglos XVIII-XXI*. Madrid: Uned.

ROSA, C. (1960). *Historia panorámica de la literatura puertorriqueña*. San Juan,

Puerto Rico: Editorial Campos.

RUIZ, G. "El programa de teatro escolar de Puerto Rico", *Revista Ollantay*, 1995.

SÁEZ, A. (1972). *El teatro en Puerto Rico*. San Juan, Puerto Rico: Editorial UPR.

SÁNCHEZ, A. (1984). *Nuevo enfoque sobre el desarrollo de Puerto Rico. La*

Política y la crisis. San Juan, Puerto Rico: Editorial Ogún de los Hierros.

SANTIAGO, L. (1996). "El programa de Teatro Escolar: sus propósitos, actividades

y planes". *Revista Educación* (18), 72-80.

SANTILLANA (2013). *En Español 10*. Puerto Rico.

(2013). *En Español 11*. Puerto Rico.

(2013). *En Español 12*. Puerto Rico.

SCARANO, F. (2008). *Puerto Rico, cinco siglos de historia*. Nueva York: Mc Graw

Hill.

SCRIBE, E. (1835). *Partir a tiempo*. Madrid, España: Repullés.

SOL, L. (2002). *Eternidades*. Prólogo de Lolita Lebrón. San Juan, Puerto Rico:

First Book Publishing.

Capítulo 12. Bibliografía

SPANG, K. (1991). *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*. Pamplona: Universidad de Navarra.

STRINDBERG, A. (1888). *La señorita Julia*. Prólogo. España: Cervantes Virtual.

TAPIA, A. (1867). *La cuarterona*. San Juan, Puerto Rico: Publicaciones Gaviota.

TORRES Y GELPÍ, F. (1871). "Ernesto Lefevre". Periódico La Razón. 30 de junio de 1871. Mayagüez, Puerto Rico.

ZOLA, E. (1879). *El naturalismo en el teatro*. España: Cervantes Virtual.

ANEXOS

Anexo 1: Portada de Revista La Ilustración (año 1892)



CIENCIAS.—LITERATURA.—ARTES.

OFICINAS: Calle del Mol, Número 91.	SAN JUAN DE PUERTO-RICO, 10 DE NOVIEMBRE DE 1892.	PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN. Un mes 50 cts. Un año 5 pesos.
--	--	---



ELEUTERIO DERKES.

Anexo 2: Portadas de las piezas de Eleuterio Derkes (años 1871, 1872, 1877 y 1883)

POESIAS
POR
ELEUTERIO DERKES.



PUERTO-RICO.
IMPRESA DEL COMERCIO.
1871.

ERNESTO LEFEVRE

EL TRIUNFO DEL TALENTO,
DRAMA EN CUATRO ACTOS Y EN PROSA.

POR
ELEUTERIO DERKES.

ESTRENADO EN EL TEATRO DE GUAYAMA EN LA NOCHE
DEL 25 DE MARZO DE 1871.

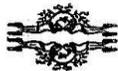


ARROYO
Imprenta de Salinas y Sánchez.
1872

DON NUÑO TIBURCIO
DE PEREIRA.

PIEZA COMICA EN UN ACTO
Y EN VERSO

POR
ELEUTERIO DERKES.



ARROYO,
Imp. de Cayetano Sanchez y Vengas.
1877.

TIO FELE

COMEDIA EN UN ACTO.

POR
ELEUTERIO DERKES



IMPRESA DE MOREL
SOL, 17, PONCE
1883.

Anexo 3: Portadas de las piezas de Manuel Alonso Pizarro (años 1887, 1892 y 1894)

ME SAQUÍ LA LOTERÍA.

Juguete cómico-jibaro

EN UN ACTO Y EN VERSO

POR

MANUEL ALONSO PILIRRO.

expresamente para la Sociedad de Artesanos

de Ponce, P. R. de la cual se dio a conocer el programa en el número 10 del Boletín de la Sociedad de Artesanos de Ponce, P. R. de 1886. Fue estrenado el 10 de Octubre de 1886.

IMPRESA DE JIMENEZ
ZAYAGÜEZ. 1887.

COSAS

JUGUETE CÓMICO

EN UN ACTO Y EN VERSO

POR

Manuel Filonio Ez, apto



PONCE, P. R. de la cual se dio a conocer el programa en el número 10 del Boletín de la Sociedad de Artesanos de Ponce, P. R. de 1886. Fue estrenado el 10 de Octubre de 1886.

L 892

FERNANDO MARÍA

DIÁLOGO

EN UN ACTO Y EN
VERSO

POR

Manuel Alonso Pizarro



PONCE, PYO.'RICO

Tipografía 1893

LOS AMANTES DESGRACIADOS



ENSAYO DRAMÁTICO

EN UN ACTO Y EN PROSA

POE

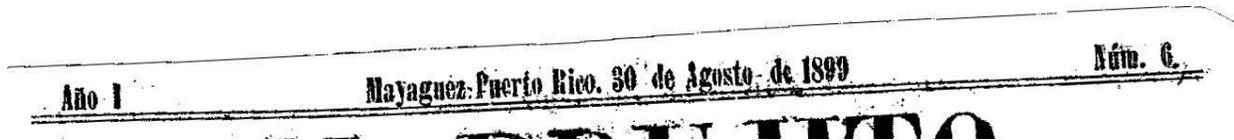
Manuel Pizarro

ESTABLECIMIENTO TIPOGRÁFICO
"EL TELÉGRAFO"
PONCE, SOL 3

Anexo 4: Cabezote de la Revista Obrera (año 1893)

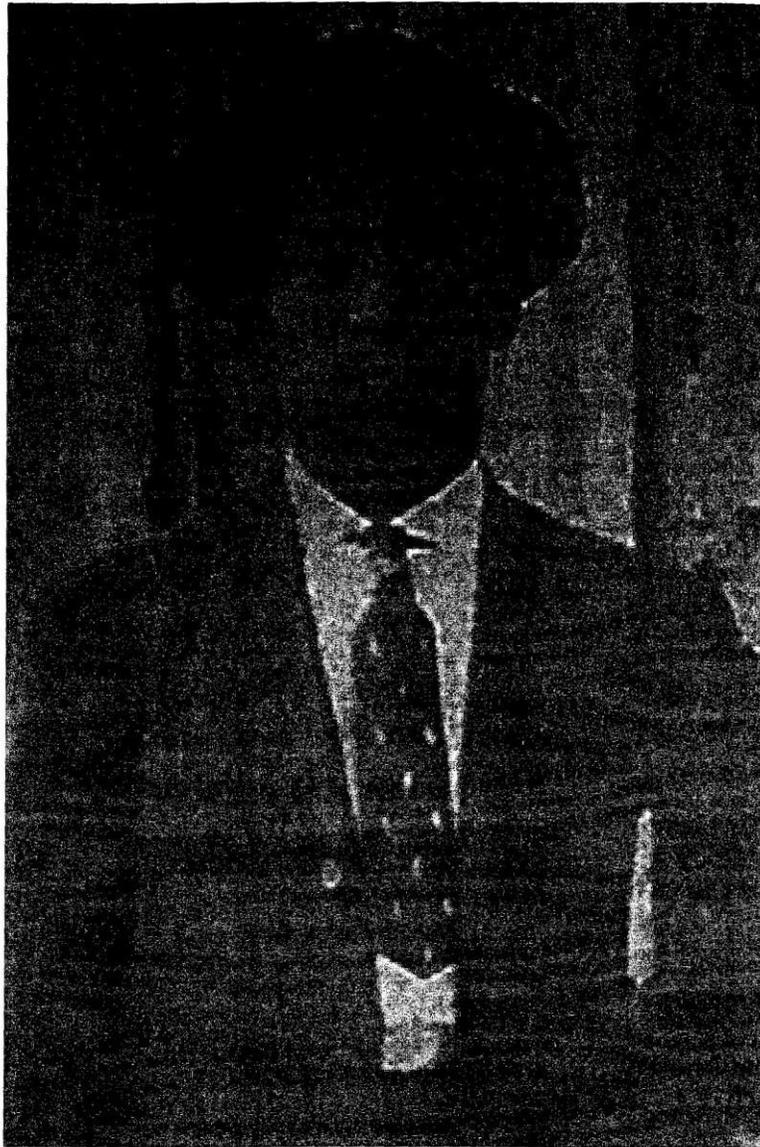


Anexo 5: Cabezote del periódico El Brujito (año 1889)



EL BRUJITO

Anexo 6: Foto de Manuel Alonso Pizarro



Manuel Alonso Pizarro

Anexo 7: Portada de la pieza El tirano de su anhelo de Alonso Pizarro (año 1889)

BIBLIOTECA DEL CIRCULO DE AMIGOS

EL TIRANO DE SU ANHELO.

BIBLIOTECA DEL CIRCULO DE AMIGOS.

ENSAYO

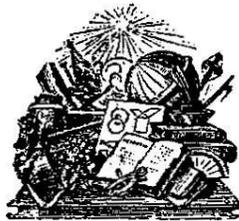
DRAMATICO EN DOS ACTOS

V. EN VERSO.

Josi RAMOS Y BRANS.

[ARGUMENTO DE IBO ALFARO.]

Extrenado en la Sociedad "Circulo de Amigos" de Mayaguez, en la noche del 6 de Octubre de 1888.



IMP. de ARECCO, HIJO.

MAYAGÜEZ, P. R. 1889.

José Ramos y Ramos
Margarita febrero 7 1889

Anexo 8: Cartel de publicidad de la obra Cosas del día de Manuel Alonso Pizarro (año 2014)

ARTIFICIUM PRESENTA

TEATRO DE
MANUEL ALONSO PIZARRO
DEL ZAPATERO Y DRAMATURGO



COSAS DEL DIA

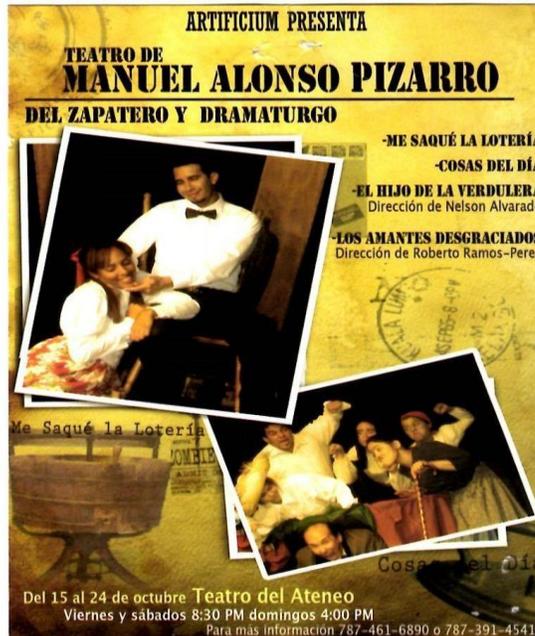
10 DE OCT. 8PM

CELEBRATE PUERTO RICO
FUNCIONES ESTUDIANTILES
8,9,10 DE OCTUBRE

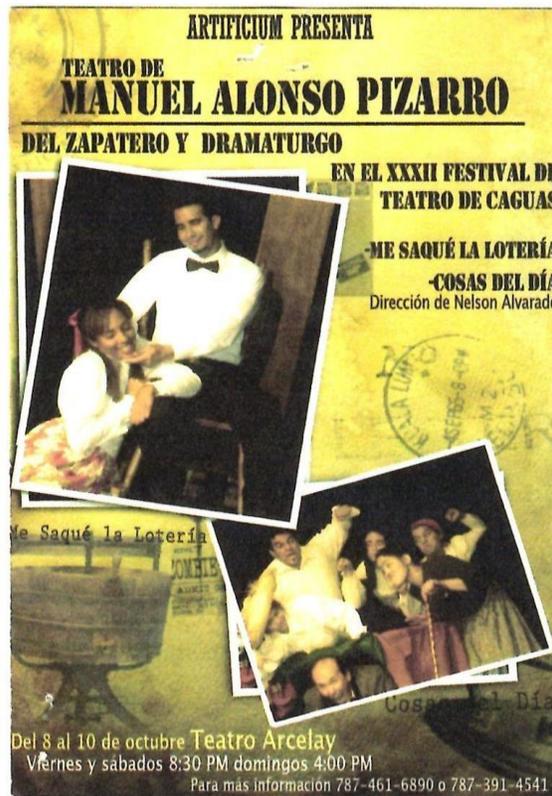
787-461-6890 787-391-4541

tendremos conversatorio con los actores
luego de la presentación la entrada
incluye un dulce típico
viejo san juan

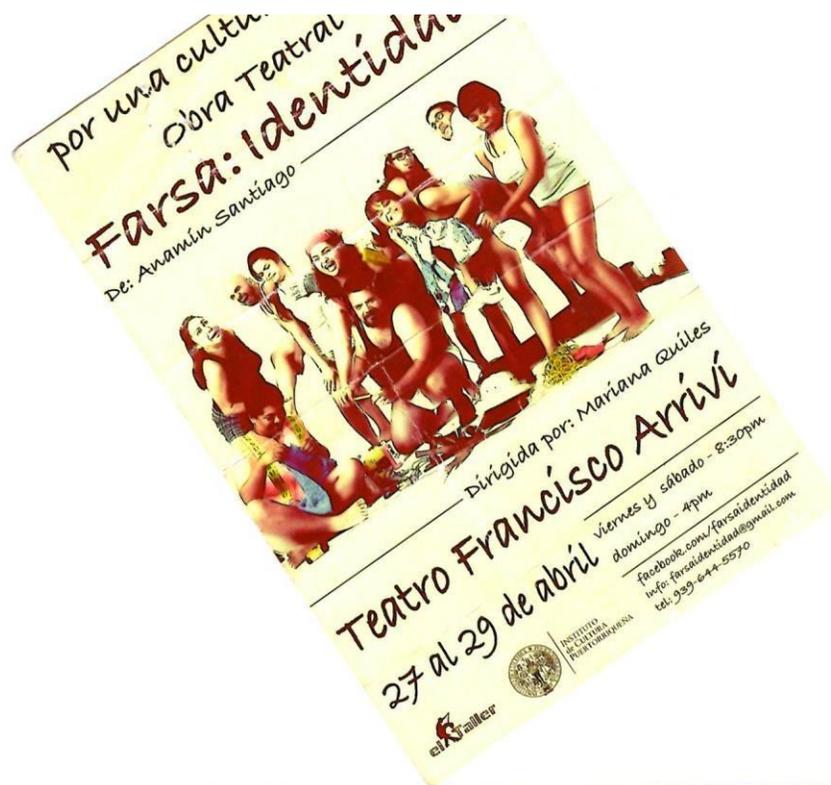
Anexo 9: Cartel de publicidad, obras de Manuel Alonso Pizarro (Teatro del Ateneo, año 2014)



Anexo 10: Cartel de publicidad, XXXII Festival de Teatro de Caguas (año 2014)



Anexo 11: Cartel de publicidad y boleto de entrada de Farsa: Identidad (año 2012)



Anexo 12: Instrumentos de investigación- Cuestionarios (años 2011 y 2018)

Universidad de Alcalá de Henares
Programa Graduado- Historia del Drama

Instrumento de investigación de tesis: Cuestionario

Título de tesis: El desconocido génesis del teatro popular puertorriqueño escrito por negros: análisis de piezas y las posibles causas de su censura académica

Proponente: Brenda Ortiz Nevárez, estudiante

Descripción: Este cuestionario persigue indagar el conocimiento que tienen los especialistas en literatura puertorriqueña y personas dedicadas al mundo del teatro puertorriqueño, con relación a las piezas de teatro escritas por negros puertorriqueños, a finales del siglo XIX, recién descubiertas y expuestas por el Profesor Roberto Ramos Perea. Intenta además, conocer la opinión que merecen estos especialistas con relación a las posibles causas de la ausencia de esta literatura, en los textos y currículos escolares y universitarios de Puerto Rico.

1- nombre y apellidos ROBERTO RAMOS PEREA

2- especialidad académica y profesión TEATRO PUERTORRIQUEÑO DEL SIGLO XIX, DIRECTOR GENERAL DEL ARCHIVO NACIONAL DE TEATRO Y CINE DEL ATENEO, RECTOR DEL CONSERVATORIO DE ARTE DRAMATICO DEL ATENEO, DRAMATURGO PUERTORRIQUEÑO

3- ¿Ha leído las piezas teatrales de Eleuterio Derkes, Manuel Alonso Pizarro y José Ramos Brans?
POR SUPUESTO.

4- Si la respuesta es afirmativa, mencione algunas obras y descríbalas.

LA REMITO A MI LIBRO LITERATURA PUERTORRIQUEÑA NEGRA DEL SIGLO XIX ESCRITA POR NEGROS, PUBLICADO POR EL ARCHIVO NACIONAL DE TEATRO Y CINE Y LA EDITORIAL LEA DEL ATENEO PUERTORRIQUEÑO.

5- ¿Tomó algún curso universitario de literatura puertorriqueña o teatro puertorriqueño, donde se leyeron y estudiaron las obras de estos autores?

TOMÉ "HISTORIA DEL TEATRO PUERTORRIQUEÑO" E "HISTORIA DE LA LITERATURA PUERTORRIQUEÑA" (UN AÑO) EN LA UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO, CON LA DRA. MYRNA CASAS EL PRIMERO Y CON EL DR. JOSE EMILIO GONZALEZ Y EL DR. JOSE JUAN BEAUCHAMP EL SEGUNDO. NUNCA SE MENCIONÓ A NINGUNO DE ESTOS AUTORES PARA NADA.

6- ¿Ha visto algún texto de literatura puertorriqueña o de español que mencione a estos autores y sus obras?

Sí, pero las menciones son muy breves, bibliográficas o denotativas, pero ninguna crítica, ni mucho menos se hace alusión en ellos al color de la piel de sus autores.

7- Si la respuesta es afirmativa, escriba el/los nombres de los textos y la casa editorial de los mismos.

EI TEATRO EN PR de Antonio Sáez. Texto de 1939, publicado por la UPR.
HISTORIA CRITICA DE UN SIGLO DE TEATRO EN PR de Angelia Morfi. ICPR.

1980.

8- Explique las razones que a su juicio serían la causa del desconocimiento general de la literatura dramática escrita por negros puertorriqueños en el siglo XIX y la ausencia de ella en los textos escolares y universitarios del país, así como en los currículos de las escuelas y las universidades.

1. La censura crítica de la generación del 30, hispanofobia y blanca.
2. La mayoría de estos autores era socialista libertaria o espiritista. Así que la censura religiosa jugó un interesante factor de marginación.
3. El factor más importante habrá de ser el color de piel de sus autores. Esta censura comienza su genealogía en el mismo siglo XIX con Manuel Fernández Juncos (El buscapié) y los críticos literarios de la prensa decimonónica que si conocían el color de la piel de los autores y por tanto la marginación y el prejuicio se llevaba a cabo con conocimiento de causa.
4. Estos prejuicios son heredados por los "hijos" de Fernández Juncos, como Antonio S. Pedrería y de allí llega a nuestros días.
5. Finalmente, "los negros no piensan ni escriben, solo sirven para trabajar la tierra", refrán del siglo XIX.

Fecha: 20 de mayo de 2011

Firma: Firmado

ROBERTO RAMOS-PEREA

Universidad de Alcalá de Henares
Programa Graduado- Historia del Drama

Instrumento de investigación de tesis: Cuestionario

Título de tesis: El desconocido génesis del teatro popular puertorriqueño y escrito por negros: análisis de piezas y las posibles causas de su censura académica

Proponente: Brenda Ortiz Nevárez, estudiante

Descripción: Este cuestionario persigue indagar el conocimiento que tienen los especialistas en literatura puertorriqueña y personas dedicadas al mundo del teatro puertorriqueño. Intenta además, conocer la opinión que merecen estos especialistas con relación a las posibles causas de la ausencia de la literatura dramática escrita por negros puertorriqueños a finales del siglo XIX y principios del XX, en los textos y currículos escolares y universitarios de Puerto Rico.

1- nombre y apellidos Grisselle Merced Hernández

2- especialidad académica y profesión: Estudiante doctoral en Literatura. Profesora de Español en el nivel secundario.

3- ¿Ha leído las piezas teatrales de Eleuterio Derkes, Manuel Alonso Pizarro y José Ramos Brans?

NO

4- Si la respuesta es afirmativa, mencione algunas obras y descríbalas.

5- ¿Tomó algún curso universitario de literatura puertorriqueña o teatro puertorriqueño, donde se leyeron y estudiaron las obras de estos autores?

NO

6- ¿Ha visto algún texto de literatura puertorriqueña o de español que mencione a estos autores y sus obras?

NO

7- Si la respuesta es afirmativa, escriba el/los nombres de los textos y la casa editorial de los mismos.

8- Explique las razones que a su juicio serían la causa del desconocimiento general de la literatura dramática escrita por negros puertorriqueños en el siglo XIX y la ausencia de ella en los textos escolares y universitarios del país, así como en los currículos de las escuelas y las universidades.

He escuchado sobre estos autores, pero no los he leído. Hay una compañera en el Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe que está presentando una propuesta de investigación doctoral sobre Eleuterio Derkes. La razón primordial para que no se hayan dado a conocer estos textos dramáticos, si existen publicaciones en el Ateneo Puertorriqueño, a mi mejor entender, se debe a que el canon literario del país seleccionaba lo que debería publicarse. Por otro lado, pesa mucho la calidad literaria del texto, la cual no conozco. Realmente, pienso que el tema racial es otro de los componentes, como elemento marginal, así como la escritura realizada por mujeres, pero no lo considero el principal motivo. Digo esto, porque existen muchos trabajos excelentes de escritores puertorriqueños blancos o criollos y tampoco se conocen. De nuestra literatura todavía hay mucho que escribir. Pienso que, tal vez, la visión hispanófila de la élite literaria provocó la inclusión algunos textos y por eso no se enfocaron en dar a conocer estas obras.

Fecha: 22 de abril de 2011

Firma: *Grisselle Merced Hernández*

Universidad de Alcalá de Henares
Programa Graduado- Historia del Drama

Instrumento de investigación de tesis: Cuestionario

Título de tesis: El desconocido Génesis del teatro popular puertorriqueño y escrito por ne ros: análisis de piezas las posibles causas de su censura académica

Proponente: Brenda Ortiz Nevárez, estudiante

Descripción: Este cuestionario persigue indagar el conocimiento que tienen los especialistas en literatura puertorriqueña y personas dedicadas al mundo del teatro puertorriqueño, con relación a las piezas de teatro escritas por negros puertorriqueños, a finales del siglo XIX, recién descubiertas y expuestas por el Profesor Roberto Ramos Perea. Intenta además, conocer la opinión que merecen estos especialistas con relación a las posibles causas de la ausencia de esta literatura, en los textos y currículos escolares y universitarios de Puerto Rico.

1- nombre y apellidos: Carmen S. González García

2- especialidad académica y profesión: bachillerato en educación elemental maestría en administración y supervisión educativa, 36 créditos de bachillerato especialidad en es añoI secundaria 46 créditos doctorales en educación

3- ¿Ha leído las piezas teatrales de Eleuterio Derkes, Manuel Alonso Pizarro y José Ramos Brans?

No.

4- Si la respuesta es afirmativa, mencione algunas obras y descríbalas.

5- ¿Tomó algún curso universitario de literatura puertorriqueña o teatro puertorriqueño, donde se leyeron y estudiaron las obras de estos autores?

Tomé un curso de literatura puertorriqueña en el que no se leyó a estos autores.

6- ¿Ha visto algún texto de literatura puertorriqueña o de español que mencione a estos autores y sus obras?

Sí

7- Si la respuesta es afirmativa, escriba el/los nombres de los textos y la casa editorial de los mismos.

El libro de Roberto Ramos Perea que trata sobre la Literatura Negra del Siglo XIX escrita por negros. No recuerdo el nombre de José Ramos Brans en ese texto.

8- Explique las razones que a su juicio serían la causa del desconocimiento general de la literatura dramática escrita por negros puertorriqueños en el siglo XIX y la ausencia de ella en los textos escolares y universitarios del país, así como en los currículos de las escuelas y las universidades.

Supongo que la mayoría de los profesores universitarios ignoran la existencia de estos autores, porque cuando ellos vivían y después de muertos sus obras no se propagaron por el racismo contra la raza negra que existía entonces y que aún existe

Fecha: 6 de mayo de 2011 Firma: *Carmen González*

Universidad de Alcalá de Henares
Programa Graduado- Historia del Drama

Instrumento de investigación de tesis: Cuestionario

Título de tesis: El desconocido génesis del teatro popular puertorriqueño y escrito por negros: análisis de piezas y las posibles causas de su censura académica

Proponente: Brenda Ortiz Nevárez, estudiante

Descripción: Este cuestionario persigue indagar el conocimiento que tienen los especialistas en literatura puertorriqueña y personas dedicadas al mundo del teatro puertorriqueño, con relación a las piezas de teatro escritas por negros puertorriqueños, a finales del siglo XIX, recién descubiertas y expuestas por el Profesor Roberto Ramos Perea. Intenta además, conocer la opinión que merecen estos especialistas con relación a las posibles causas de la ausencia de esta literatura, en los textos y currículos escolares y universitarios de Puerto Rico.

1- nombre y apellidos: Jossie Enid Cepero Ramírez

2- especialidad académica y profesión: Bachillerato Artes- Español escuela secundaria; Maestría en educación con concentración en museos; Maestra de español secundario

3- ¿Ha leído las piezas teatrales de Eleuterio Derkes, Manuel Alonso Pizarro y José Ramos Brans?
No.

4- Si la respuesta es afirmativa, mencione algunas obras y descríbalas.

5- ¿Tomó algún curso universitario de literatura puertorriqueña o teatro puertorriqueño? No, ninguno.

6- ¿Ha visto algún texto de literatura puertorriqueña o de español que mencione a estos autores y sus obras?

No, ninguno

7- Si la respuesta es afirmativa, escriba el/los nombres de los textos y la casa editorial de los mismos.

8- Explique las razones que a su juicio serían la causa del desconocimiento general de la literatura dramática escrita por negros puertorriqueños en el siglo XIX y la ausencia de ella en los textos escolares y universitarios del país, así como en los currículos de las escuelas y las universidades.

Aunque no se quiera aceptar, en Puerto Rico hay un racismo muy sofisticado que ha logrado evitar que la producción literaria de los negros sea parte del canon literario. Además, se exalta lo hispano (de España) y lo local es secundario; si es negro, entonces resulta invisible.

En contraste, la figura del negro sí resulta muy factible, por ejemplo, para un retrato folklórico y casi de circo como la negritud que se destaca en *Tun tún de pasa y grifería* (poesía).

Fecha: 10 de mayo de 2011

Firma: Jossie E. Cepero

Instrumento de investigación de tesis: Cuestionario

Título de tesis: El desconocido génesis del teatro popular puertorriqueño y escrito por negros: análisis de piezas y las posibles causas de su censura académica

Proponente: Brenda Ortiz Nevárez, estudiante

Descripción: Este cuestionario persigue indagar el conocimiento que tienen los especialistas en literatura puertorriqueña y personas dedicadas al mundo del teatro puertorriqueño. Intenta además, conocer la opinión que merecen estos especialistas con relación a las posibles causas de la ausencia de la literatura dramática escrita por negros puertorriqueños a finales del siglo XIX y principios del XX, en los textos y currículos escolares y universitarios de Puerto Rico.

1- nombre y apellidos :Liliana Brugueras Laborde

2- especialidad académica y profesión Español secundaria

3- ¿Ha leído las piezas teatrales de Eleuterio Derkes, Manuel Alonso Pizarro y José Ramos Brans?

No

4- Si la respuesta es afirmativa, mencione algunas obras y descríbalas.

NIA

5- ¿Tomó algún curso universitario de literatura puertorriqueña o teatro puertorriqueño, donde se leyeron y estudiaron las obras de estos autores?

No

6- ¿Ha visto algún texto de literatura puertorriqueña o de español que mencione a estos autores y sus obras?

No

Si la respuesta es afirmativa, escriba el/los nombres de los textos y la casa editorial de los mismos.

8- Explique las razones que a su juicio serían la causa del desconocimiento general de la literatura dramática escrita por negros puertorriqueños en el siglo XIX y la ausencia de ella en los textos escolares y universitarios del país, así como en los currículos de las escuelas y las universidades.

Me imagino que la causa principal es el prejuicio racial

Fecha: 4 de mayo de 2011 Firma: _Liliana Brugueras

Instrumento de investigación de tesis: Cuestionario

Título de tesis: El desconocido génesis del teatro popular puertorriqueño y escrito por negros: análisis de piezas y las posibles causas de su censura académica

Proponente: Brenda Ortiz Nevárez, estudiante

Descripción: Este cuestionario persigue indagar el conocimiento que tienen los especialistas en literatura puertorriqueña y personas dedicadas al mundo del teatro puertorriqueño. Intenta además, conocer la opinión que merecen estos especialistas con relación a las posibles causas de la ausencia de la literatura dramática escrita por negros puertorriqueños a finales del siglo XIX y principios del XX, en los textos y currículos escolares y universitarios de Puerto Rico.

1- nombre y apellidos: Zulma R. Navedo Marrero

2- especialidad académica y profesión: maestra de español (esc. intermedia)

3- ¿Ha leído las piezas teatrales de Eleuterio Derkes, Manuel Alonso Pizarro y José Ramos Brans?

_____no_____

4- Si la respuesta es afirmativa, mencione algunas obras y descríbalas.

5- ¿Tomó algún curso universitario de literatura puertorriqueña o teatro puertorriqueño, donde se leyeron y estudiaron las obras de estos autores?

_____ jamás _____

6- ¿Ha visto algún texto de literatura puertorriqueña o de español que mencione a estos autores y sus obras?

no _____

7- Si la respuesta es afirmativa, escriba el/los nombres de los textos y la casa editorial de los mismos.

8- Explique las razones que a su juicio serían la causa del desconocimiento general de la literatura dramática escrita por negros puertorriqueños en el siglo XIX y la ausencia de ella en los textos escolares y universitarios del país, así como en los currículos de las escuelas y las universidades.

Mi opinión es que se ha subestimado este tipo de literatura por una cuestión de índole racial y por prejuicios. Lamentablemente, en muchos casos, se juzga la capacidad creativa o intelectual de un grupo o raza por la visión que tienen otros de "supremacía"

Fecha: 26 de abril de 2011

Firma: Zulma R. Navedo Marrero

Universidad de Alcalá de Henares

Programa Graduado- Historia del Drama

Instrumento de investigación de tesis: Cuestionario

Título de tesis: El desconocido génesis del teatro popular puertorriqueño y negros: análisis de piezas y las posibles causas de su censura académica

Proponente: Brenda Ortiz Nevárez, estudiante

Descripción: Este cuestionario persigue indagar el conocimiento que tienen los especialistas en literatura puertorriqueña y personas dedicadas al mundo del teatro puertorriqueño. Intenta además, conocer la opinión que merecen estos especialistas con relación a las posibles causas de la ausencia de la literatura dramática escrita por negros puertorriqueños a finales del siglo XIX y principios del XX. en los textos y currículos escolares y universitarios de Puerto Rico

1- nombre y apellidos Elba D. Valentín Román

2- especialidad académica y profesión Bachillerato en Artes en Educación Secundaria en Español.

1- nombre y apellidos

3- ¿Ha leído las piezas teatrales de Eleuterio Derkes, Manuel Alonso Pizarro y José Ramos Brans?

No

4- Si la respuesta es afirmativa, mencione algunas obras y descríbalas.

5- ¿Tomó algún curso universitario de literatura puertorriqueña o teatro puertorriqueño; donde se leyeron y estudiaron las obras de estos autores?

No

6- ¿Ha visto algún texto de literatura puertorriqueña o de español que mencione a estos autores y sus obras?

No

7- Si la respuesta es afirmativa, escriba el/los nombres de los textos y la casa editorial de los mismos,

N/A

8- Explique las razones que a su juicio serían la causa del desconocimiento general de la literatura dramática escrita por negros puertorriqueños en el siglo XIX y la ausencia de ella en los textos escolares y universitarios del país, así como en los currículos de las escuelas y las universidades.

Fecha: 25 de abril de 2011 Sr. Elkin J. Caliente

Universidad de Alcalá de Henares

Programa Graduado- Historia del Drama

Instrumento de investigación de tesis: Cuestionario

Título de tesis: El desconocido génesis del teatro popular puertorriqueño escrito por negros: análisis de piezas v las posibles causas de su censura académica

Proponente: Brenda Ortiz Nevárez, estudiante

Descripción: Este cuestionario persigue indagar el conocimiento que tienen los especialistas en literatura puertorriqueña y personas dedicadas al mundo del teatro puertorriqueño, con relación a las piezas de teatro escritas por negros puertorriqueños, a finales del siglo XIX, recién descubiertas y expuestas por el Profesor Roberto Ramos Perea. Intenta además, conocer la opinión que merecen estos especialistas con relación a las posibles causas de la ausencia de esta literatura, en los textos y currículos escolares, universitarios de Puerto Rico.

1- nombre y apellidos 2

Anira Orillasca

2- especialidad académica y profesión

Secundaria Español

Maestra

3- ¿Ha leído las piezas teatrales de Eleuterio Derkes, Manuel Alonso Pizarro (No es el autor de "El jíbaro".) y José Ramos Brans?

No

4- Si la respuesta es afirmativa, mencione algunas obras y descríbalas.

5- ¿Tomó algún curso universitario de literatura puertorriqueña o teatro puertorriqueño, donde se leyeron y estudiaron las obras de estos autores?

00

6- ¿Ha visto algún texto de literatura puertorriqueña o de español que mencione a estos autores y sus obras? -LE curdo.

7- Si la respuesta es afirmativa, escriba el/los nombres de los textos y la casa editorial de los mismos.

8- Explique las razones que a su juicio serían la causa del desconocimiento general de la literatura dramática escrita por negros puertorriqueños en el siglo XIX y la ausencia de ella en los textos escolares y universitarios del país, así como en los currículos de

~~las escuelas y las universidades.~~

Lo único que se toma por relevante de los negros puertorriqueños es la poesía negroides de Luis Pales Matos. Ni siquiera es un texto obligatorio en el currículo de intermedio. Yo lo trabajé en el tema de la poesía y lo recomiendo para la Semana del ~~Estado~~ la Puertorriqueñidad.

Se deberían dar cursos obligatorios, yo me gradué hace 9 años y no existen

Fecha: 23-mayo-11 Firma: Y. Grid-

Universidad de Alcalá de Henares

Programa Graduado- Historia del Drama

Instrumento de investigación de tesis: Cuestionario

Título de tesis: El desconocido génesis del teatro popular puertorriqueño escrito por negros: análisis de piezas y las posibles causas de su censura académica

Proponente: Brenda Ortiz Nevárez, estudiante

Descripción: Este cuestionario persigue indagar el conocimiento que tienen los especialistas en literatura puertorriqueña y personas dedicadas al mundo del teatro puertorriqueño, con relación a las piezas de teatro escritas por negros puertorriqueños, a finales del siglo XIX, recién descubiertas y expuestas por el Profesor Roberto Ramos Perea. Intenta además, conocer la opinión que merecen estos especialistas con relación a las posibles causas de la ausencia de esta literatura, en los textos y currículos escolares y universitarios de Puerto Rico.

1- nombre y apellidos Giovanna Maraver
2- especialidad académica y profesión Educación 4to 6to (Certificación)
Adiestradora, M.A UPR Río Piedras, Ciencias Sociales

1- nombre y apellidos

2- especialidad académica y profesión

3- ¿Ha leído las piezas teatrales de Eleuterio Derkes, Manuel Alonso Pizarro (No es el autor de 'El jíbaro'.) y José Ramos Brans?

no

4- Si la respuesta es afirmativa, mencione algunas obras y descríbalas.

5- ¿Tomó algún curso universitario de literatura puertorriqueña o teatro puertorriqueño, donde se leyeron y estudiaron las obras de estos autores?

no

6- ¿Ha visto algún texto de literatura puertorriqueña o de español que mencione a estos autores y sus obras? C)tb--

7- Si la respuesta es afirmativa, escriba el/los nombres de los textos y la casa editorial de los mismos.

8- Explique las razones que a su juicio serían la causa del desconocimiento general de la literatura dramática escrita por negros puertorriqueños en el siglo XIX y la ausencia de ella en los textos escolares y universitarios del país, así como en los currículos de

las escuelas y las universidades.

Las razones a mi juicio podría ser por aceptación y discriminación racial. El teatro es uno de los artes que presenta la total realidad que vive una sociedad y el rechazo así como el rechazo podría ser tener trabajos en estos libros los cuales enfrentan la censura por todos los problemas sociales de la época.

Fecha: 1 de junio 2011

Firma: Phary

Universidad de Alcalá de Henares

Programa Graduado- Historia del Drama

Instrumento de investigación de tesis: Cuestionario

Título de tesis: El desconocido génesis del teatro popular puertorriqueño escrito por negros: análisis de piezas y las posibles causas de su censura académica

Proponente: Brenda Ortiz Nevárez, estudiante

Descripción: Este cuestionario persigue indagar el conocimiento que tienen los especialistas en literatura puertorriqueña y personas dedicadas al mundo del teatro puertorriqueño, con relación a las piezas de teatro escritas por negros puertorriqueños, a finales del siglo XIX, recién descubiertas y expuestas por el Profesor Roberto Ramos Perea. Intenta además, conocer la opinión que merecen estos especialistas con relación a las posibles causas de ta ausencia de esta literatura, en los textos y currículos escolares y universitarios de Puerto Rico.

1- ¿Ha leído las piezas teatrales de Eleuterio Derkes, Manuel Alonso Pizarro (No es el autor de "El jíbaro".) y José Ramos Brans?

No.

2- Si la respuesta es afirmativa, mencione algunas obras y descríbalas.

5- ¿Tomó algún curso universitario de literatura puertorriqueña o teatro puertorriqueño, donde se leyeron y estudiaron las obras de estos autores?

Ño

6- ¿Ha visto algún texto de literatura puertorriqueña o de español que mencione a estos autores y sus obras?

Ño

7- Si la respuesta es afirmativa, escriba el/los nombres de los textos y la casa editorial de los mismos.

8- Explique las razones que a su juicio serían la causa del desconocimiento general de la literatura dramática escrita por negros puertorriqueños en el siglo XIX y la ausencia de ella en los textos escolares y universitarios del país, así como en los currículos de las escuelas y las universidades.

A pesar de que vivimos en un país donde nos caracteriza la mezcla de razas, el racismo siempre ha estado presente en nuestra sociedad y continúa estando allí. Podemos verlo de muchas maneras: al observar a las personas que ocupan los altos puestos en nuestro gobierno y empresas privadas, al ver los concursos de belleza, al prestar atención a la reacción de las personas al ver a un negro alto y robusto que camina hacia ellas, entre otras tantas. Como bien dijo Luis Rafael Sánchez, hasta a Rafael Hernández, en su descripción del puertorriqueño, olvidó mencionar al negro.

Firma: 

Universidad de Alcalá de Henares

Programa de Doctorado en Estudios Lingüísticos, Literarios y Teatrales

Instrumento de investigación de Esis: Cuestionario

Título de tesis: Inclusión de los orígenes del teatro obrero puertorriqueño a las programaciones académicas de enseñanza de Español y de Teatro escolar superior (Bachiller) en Puerto Rico

Proponente: Brenda Ortiz Nevárez, doctorando

Descripción: Este cuestionario persigue indagar el conocimiento que tienen los especialistas en enseñanza de literatura puertorriqueña y del teatro, con relación a las piezas de teatro escritas por negros puertorriqueños, a finales del siglo XIX, recién destacadas y expuestas por el profesor Roberto Ramos Perea. Intenta además, conocer la opinión que merecen estos especialistas con relación a las posibles causas de la ausencia de esta literatura, en los textos y currículos escolares de Puerto Rico.

- 1- nombre y apellidos: Rafael Vélez y Cajigas
- 2- especialidad académica y profesión:
- Educador en lenguas (inglés, francés, italiano)
- Actor
- 3- ¿Ha leído las piezas teatrales de Eleuterio Derkes, Manuel Alonso Pizarro (No es el autor de "El jíbaro".) y José Ramos Brans?
- 4- Si la respuesta es afirmativa, mencione algunas obras y descríbalas:
- 5- ¿Tomó algún curso universitario de literatura puertorriqueña o teatro puertorriqueño, donde se leyeron y estudiaron las obras de estos autores?
- 6- ¿Ha visto algún texto de literatura puertorriqueña o de español que mencione a estos autores y sus obras? Si la respuesta es afirmativa, escriba el/los nombres de los textos, autores y la casa genes del teatro obrero editorial de los mismos.

7- Explique las razones que a su juicio son las causas del desconocimiento general de la literatura dramática escrita por negros puertorriqueños en el siglo (IX) y la ausencia de ella en los textos escolares y universitarios del país, así como en los currículos de las escuelas y las universidades.

A mi juicio ~~es el~~ racismo que existe hoy solapado pero real, que permea la sociedad puertorriqueña en todas las estratas sociales que sigue obstaculizando el acceso a la literatura y obras que dieron inicio al teatro obrero puertorriqueño.

8- Los currículos de enseñanza de Español y de Teatro de nuestras escuelas superiores, ¿deben incluir el estudio y análisis de las obras y autores de los orígenes del teatro obrero puertorriqueño? Exponga sus razones.

↳ supuesto que sí ya que:

la obra literaria de un pueblo no se puede considerar completa cuando le falta un componente entero tan representativa de la sociedad actual. en la actualidad las sociedades se mueven hacia la inclusión y la diversidad que enriquece a todos, pues entonces faltando este componente nuestra sociedad se mueve en la dirección opuesta.

22/02/18

Rafael Villegas y Cajigas

Universidad de Alcalá de Henares

Programa de Doctorado en Estudios Lingüísticos, Literarios y Teatrales

Instrumento de investigación de tesis: Cuestionario

Título de tesis: Inclusión de los orígenes del teatro obrero puertorriqueño a las programaciones académicas de enseñanza de Español y de Teatro escolar superior (Bachiller) en Puerto Rico

Proponente: Brenda Ortiz Nevárez, doctorando

Descripción: Este cuestionario persigue indagar el conocimiento que tienen los especialistas en enseñanza de literatura puertorriqueña y del teatro, con relación a las piezas de teatro escritas por negros puertorriqueños, a finales del siglo XIX, recién destacadas y expuestas por el profesor Roberto Ramos Perea. Intenta además, conocer la opinión que merecen estos especialistas con relación a las posibles causas de la ausencia de esta literatura, en los textos y currículos escolares de Puerto Rico.

1- nombre y apellidos:

LI na	Sofo Sierro-
-------	--------------

2- especialidad académica y profesión: *Maestra de educación teatral*
Educación Especial

3- ¿Ha leído las piezas teatrales de Eleuterio Derkes, Manuel Alonso Pizarro (No es el autor de "El jíbaro".) y José Ramos Brans? *Al momento no he leído. nunca obra de autores antes.*

4- Si la respuesta es afirmativa, mencione algunas obras y descríbalas: AJ IA

5- ¿Tomó algún curso universitario de literatura puertorriqueña o teatro puertorriqueño, donde se leyeron y estudiaron las obras de estos autores?

6- ¿Ha visto algún texto de literatura puertorriqueña o de español que mencione a estos autores y sus obras? Si la respuesta es afirmativa, escriba el/los nombres de los textos, autores y la casa genes del teatro obrero editorial de los mismos. Explique las razones que a su juicio son las causas del desconocimiento general de la literatura dramática escrita por negros puertorriqueños en el siglo XIX y la ausencia de ella en los textos escolares y universitarios del país, así como en los currículos de las escuelas y las universidades.

8- Los currículos de enseñanza de Español y de Teatro de nuestras escuelas superiores, ¿deben incluir el estudio y análisis de las obras y autores de los orígenes del teatro obrero puertorriqueño? Exponga sus razones.

A mi entender, estos textos deben ser incluidos como parte del currículo escolar. Estos textos facilitarían conocimiento de la época; expondrían la realidad del movimiento obrero-patronal, las necesidades de la clase pobre, pero a su vez también expondría el poder, conocimiento y capacidad que tienen las masas y el pueblo para crear cambios y mejorar las condiciones

Fecha: 14 de febrero de 2018

Firma: 

Instrumento de investigación de tesis: Cuestionario

Título de tesis: Inclusión de los orígenes del teatro obrero puertorriqueño a las programaciones académicas de enseñanza de Español y de Teatro escolar superior (Bachiller) en Puerto Rico

Proponente: Brenda Ortiz Nevárez, doctorando

Descripción: Este cuestionario persigue indagar el conocimiento que tienen los especialistas en enseñanza de literatura puertorriqueña y del teatro, con relación a las piezas de teatro escritas por negros puertorriqueños, a finales del siglo XIX, recién destacadas y expuestas por el profesor Roberto Ramos Perea. Intenta además, conocer la opinión que merecen estos especialistas con relación a las posibles causas de la ausencia de esta literatura, en los textos y currículos escolares de Puerto Rico.

1- nombre y apellidos: *Johanna* // especialidad académica y
profesión:
B.A.

2- ¿Ha leído las piezas teatrales de Eleuterio Derkes, Manuel Alonso Pizarro (No es el autor de "El jíbaro".) y José Ramo Br ns? la

3- Si la respuesta es afirmativa, mencione algunas obras y descríbalas:

4- ¿Tomó algún curso universitario de literatura puertorriqueña o teatro puertorriqueño, donde se leyeron y estudiaron las obras de estos autores?

5- ¿Ha visto algún texto de literatura puertorriqueña o de español que mencione a estos autores y sus obras? Si la respuesta es afirmativa, escriba el/los nombres de los textos, autores y la casa genes del teatro obrero editorial de los mismos.

No

7- Explique las razones que a su juicio son las causas del desconocimiento general de la literatura dramática escrita por negros puertorriqueños en el siglo XIX y la ausencia de ella en los textos escolares y universitarios del país, así como en los currículos de las escuelas y las universidades.

La discriminación racial, de igualdad y la falta de conocimiento sobre temas diversos a parte de la situación que se vivía en ese momento (división de clases sociales)

escuelas y las universidades-

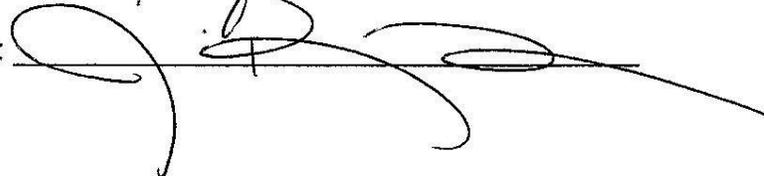
las

8- Los currículos de enseñanza de Español y de Teatro de nuestras escuelas superiores, ¿deben incluir el estudio y análisis de las obras y autores de los orígenes del teatro obrero puertorriqueño? Exponga sus razones.

Por supuesto. La mayoría de los estudiantes del sistema público de enseñanza desconocen el teatro puertorriqueño, autores y la historia de esos años. Muchas veces no han sido expuestos.

puertorriqueño? Exponga sus razones.

Fecha: 26 de febrero 2018

Firma: 

Instrumento de investigación de tesis: Cuestionario

Título de tesis: Inclusión de los orígenes del teatro obrero puertorriqueño a las programaciones académicas de enseñanza de Español y. de Teatro escolar superior (Bachiller) en Puerto Rico

Proponente: Brenda Ortiz Nevárez, doctorando

Descripción: Este cuestionario persigue indagar el conocimiento que tienen los especialistas en enseñanza de literatura puertorriqueña y del teatro, con relación a las piezas de teatro escritas por negros puertorriqueños, a finales del siglo XIX, recién destacadas y expuestas por el profesor Roberto Ramos Perea. Intenta además, conocer la opinión que merecen estos especialistas con relación a las posibles causas de la ausencia de esta literatura, en los textos y currículos escolares de Puerto Rico.

1- nombre y apellidos:

2- especialidad académica y profesión-

3- ¿Ha leído las piezas teatrales de Eleuterio Derkes, Manuel Alonso Pizarro (No es el autor de "El jíbaro".) y José Ramos Brans? -

4- Si la respuesta es afirmativa, mencione algunas obras y descríbalas:

5- ¿Tomó algún curso universitario de literatura puertorriqueña o teatro puertorriqueño, donde se leyeron y estudiaron las obras de estos autores?

6- ¿Ha visto algún texto de literatura puertorriqueña o de español que mencione a estos autores y sus obras? Si la respuesta es afirmativa, escriba el/los nombres de los textos, autores y la casa genes del teatro obrero editorial de los mismos.

7- Explique las razones que a su juicio son las causas del desconocimiento general de la literatura dramática escrita por negros puertorriqueños en el siglo XIX y la ausencia de ella en los textos escolares y universitarios del país, así

las escuelas y las universidades.

Entiendo que por discriminación, pues se estudia literatura negra pero escrita por blancos

como en los currículos de las escuelas y las universidades.

8- Los currículos de enseñanza de Español y de Teatro de nuestras escuelas superiores, ¿deben incluir el estudio y análisis de las obras y autores de los orígenes del

teatro obrero puertorriqueño? Exponga sus razones. Sí, los currículos

de escuela superior trabajan autores como Alejandro Tapia,

Manuel Méndez Ballester entre otros. Pero no autores de teatro obrero puertorriqueño.

teatro obrero puertorriqueño? Exponga sus razones. 5

Fecha: 23 febrero 2018

Nombre: [Firma]

Instrumento de investigación de tesis: Cuestionario

Título de tesis: Inclusión de los orígenes del teatro obrero puertorriqueño a las programaciones académicas de enseñanza de Español V de Teatro escolar superior (Bachiller) en Puerto Rico

Proponente: Brenda Ortiz Nevárez, doctorando

Descripción: Este cuestionario persigue indagar el conocimiento que tienen los especialistas en enseñanza de literatura puertorriqueña y del teatro, con relación a las piezas de teatro escritas por negros puertorriqueños, a finales del siglo XIX, recién destacadas y expuestas por el profesor Roberto Ramos Perea. Intenta además, conocer la opinión que merecen estos especialistas con relación a las posibles causas de la ausencia de esta literatura, en los textos y currículos escolares de Puerto Rico.

1- nombre y apellidos: Zaida.

2- especialidad académica y profesión:

3- ¿Ha leído las piezas teatrales de Eleuterio Derkes, Manuel Alonso Pizarro (No es el autor de 'El jíbaro'.) y José Ramos Brans?

Nunca.

4- Si la respuesta es afirmativa, mencione algunas obras y descríbalas:

5- ¿Tomó algún curso universitario de literatura puertorriqueña o teatro puertorriqueño, donde se leyeron y estudiaron las obras de estos autores?

6- ¿Ha visto algún texto de literatura puertorriqueña o de español que mencione a estos autores y sus obras? Si la respuesta es afirmativa, escriba el/los nombres de los textos, autores y la casa genes del teatro obrero editorial de los mismos.

ningún

Explique las razones que a su juicio son las causas del desconocimiento general de la literatura dramática escrita por negros puertorriqueños en el siglo XIX y la ausencia de ella en los textos escolares y universitarios del país, así como en los currículos de las escuelas y las universidades.

7- Los currículos de enseñanza de Español y de Teatro de nuestras escuelas superiores, ¿deben incluir el estudio y análisis de las obras y autores de los orígenes del teatro obrero puertorriqueño? Exponga sus razones.

Instrumento de investigación de tesis: Cuestionario

Título de tesis: Inclusión de los orígenes del teatro obrero puertorriqueño a las programaciones académicas de enseñanza de Español y de Teatro escolar superior (Bachiller) en Puerto Rico

Proponente: Brenda Ortiz Nevárez, doctorando

Descripción: Este cuestionario persigue indagar el conocimiento que tienen los especialistas en enseñanza de literatura puertorriqueña y del teatro, con relación a las piezas de teatro escritas por negros puertorriqueños, a finales del siglo XIX, recién destacadas y expuestas por el profesor Roberto Ramos Perea. Intenta además, conocer la opinión que merecen estos especialistas con relación a las posibles causas de la ausencia de esta literatura, en los textos y currículos escolares de Puerto Rico.

1- nombre y apellidos:

2- especialidad académica profesión:

3- ¿Ha leído las piezas teatrales de Eleuterio Derkes, Manuel Alonso Pizarro (No es el autor de "El No.

jíbaro".) y José Ramos Brans?

4- Si la respuesta es afirmativa, mencione algunas obras y descríbalas:

5- ¿Tomó algún curso universitario de literatura puertorriqueña o teatro puertorriqueño, donde se leyeron y estudiaron las obras de estos autores?

6- ¿Ha visto algún texto de literatura puertorriqueña o de español que mencione a estos autores y sus obras? Si la respuesta es afirmativa, escriba el/los nombres de los textos, autores y la casa genes del teatro obrero editorial de los mismos.

7- Explique las razones que a su juicio son las causas del desconocimiento general de la literatura dramática escrita por negros puertorriqueños en el siglo XIX y la ausencia de ella en los textos escolares y universitarios del país, así como en los currículos de las escuelas y las universidades.

ser por causa del racismo y/o de (complej) reconocer nuestra ascendencia negra.

8- Los currículos de enseñanza de Español y de Teatro de nuestras escuelas superiores, ¿deben incluir el estudio y análisis de las obras y autores de los orígenes del teatro obrero puertorriqueño? Exponga sus razones.

Desde luego, La literatura negra a la que he tenido acceso es de autores blancos

Fecha:

27/febrero/18

Firma:

J.C. [Signature]

Los orígenes del teatro obrero puertorriqueño cuentan una historia de esperanza y superación del pobre jíbaro del ayer. Por muchos años, la Academia le dio la espalda al teatro obrero, el mismo tuvo que darse a conocer a través de los mismos puertorriqueños. Sin embargo, muchos puertorriqueños no cuentan con el conocimiento de los orígenes del teatro obrero. Dramaturgos y educadores continúan enseñando estas obras, con la esperanza de que el sector educativo ayude a impulsar este movimiento.

En mi opinión, la inclusión de los dramaturgos y obras del teatro obrero en los currículos académicos de las escuelas superiores es de suma importancia para el conocimiento colectivo de las próximas generaciones. Es importante que los jóvenes conozcan y entiendan su propia historia. El teatro obrero nos da la oportunidad de ver cómo era la vida en el antiguo Puerto Rico. Además, muestra las adversidades e injusticias con las que los puertorriqueños tenían que lidiar. Por otra parte, ya que el teatro es un método de entretenimiento, los jóvenes pudieran tomar interés hasta en recrear y “montar” estas obras.

Gracias a que algunos profesores incluyen estas obras en su currículo, muchos estudiantes universitarios han podido aprender sobre las mismas. Sin embargo, hasta que el Departamento de Educación añada estas obras a sus currículos, muchos jóvenes puertorriqueños pudieran perder la oportunidad de educarse en estos temas. Personalmente, disfruté el estudio de los orígenes del teatro obrero, ya que pude expandir mi conocimiento sobre nuestra propia historia teatral. Además, al leer estas piezas, pude “transportarme” a esa época y

entender lo que estos dramaturgos querían expresar. Exhortaría a cualquier estudiante, o individuo, a que estudie las obras de Derkes, Alonso Pizarro y Ramos y Brans.

Universidad de Alcalá
Madrid, España

Tesis doctoral: Inclusión de los orígenes del teatro obrero puertorriqueño en los currículos de enseñanza superior

Doctorando: Brenda Ortiz Nevárez
enero, 2021

Encuesta 2

Parecer de los estudiantes que leyeron, analizaron y representaron las piezas: “Me saqué la lotería” de Manuel Alonso Pizarro; “El tirano de su anhelo” de José Ramos y Brans; “Don Nuño Tiburcio de Pereira” de Eleuterio Drekes

nombre y apellidos del estudiante: Anthony Rivera Rodriguez _____

Firma del estudiante:  _____

Escuela Superior: Escuela Superior Padre Aníbal Reyes Belén _____

Localidad: Hatillo _____, Puerto Rico.

1- ¿Qué conoces de la vida de los dramaturgos:

a) Eleuterio Derkes

Nació en Guayama, PR, (1836 – 1883), hijo de esclavos libertos y de orígenes humildes. Maestro Rafael Castro de origen venezolano estimuló su interés en la literatura. Aparte, domino los idiomas de español, inglés y francés, traduciendo novelas del Francés al Español y vice versa. Fue maestro por varios años y se destacó por su amor periodístico que desarrollo a través de varios periódicos y en la que (como en el resto de sus obras) se observa su preocupación por el futuro del país.

b) Manuel Alonso Pizarro

Nació en Guayama, PR, (1859 – 1906), hijo de esclavos libertos, fue educado como zapatero y estrenó un nuevo tipo de teatro siendo uno de los artesanos (Teatro de los Artesanos). En la mitad del Siglo 19, los artesanos no tenían una voz que los representasen en el teatro y hablara de sus ideales, problemas y protestas. Fue el teatro de Manuel Alonso Pizarro que cumplió este acto con sus 5 obras.

c) José Ramos y Brans?

Fue un dramaturgo puertorriqueño, un tipógrafo de la clase obrera. Escribió la obra “El Tirano De Su Anhelo”. Fue también uno de los Padres del Teatro Obrero Puertorriqueño.

- 2- ¿Habías escuchado de ellos anterior a este curso?
Antes de tomar este curso, estos dramaturgos del siglo 19 eran desconocidas para mí. Desconocía que existía un Teatro Obrero en Puerto Rico y su importante contribución al Teatro puertorriqueño.
- 3- ¿Cómo la vida de ellos y quienes eran, te ayuda como joven actual del siglo XXI?
Me enseñan que no hay ningún tipo de impedimento para superarse uno mismo, y dar voz, ser valiente para las personas sin una voz o minoría. Si ellos pudieron lograr tantas metas y dejar una huella en la sociedad por encima de todo, pues yo puedo también.
- 4- Identifica las características del teatro obrero presentes en las piezas:
- a) “Me saqué la lotería”
La obra se desarrolla en una hacienda de café
La vestimenta era típica del Jibaro
Género: Comedia
Forma de hablar: Típica del Jibaro
Tema: Conflictos clasistas de la sociedad puertorriqueña, Materialismo, Alcoholismo en la mujer.
- b) “El tirano de su anhelo”
Tema: Machismo, Dominio de los padres sobre sus hijos, Opresión a los sirvientes.
Escenografía: Casa de la Alta Sociedad
Género: Tragedia, Melodrama
Ensayo Dramático
- c) “Don Nuño Tiburcio de Pereira”
Tema: Discriminación
- 5- Identifica las técnicas teatrales presentes en las piezas:
- a) “Me saqué la lotería”
Diferencia del lenguaje jibaro y el lenguaje culto de la clase alta
Escrita en verso
Uso de ironía y sarcasmo
Género: Cómico
- b) “El tirano de su anhelo”
Escrita en verso
Género: Trágico
Vocabulario: Culto, refinado
- c) “Don Nuño Tiburcio de Pereira”
Vocabulario: Jibaro
Género: Cómico
Escrita en verso

-
- 6- Explica por qué crees, que la academia ignoró, por más de ocho décadas, a los dramaturgos de los orígenes del teatro obrero puertorriqueño de finales del siglo XIX y sus obras. Pienso que la academia ignora estos dramaturgos por la razón que eran negros, hijos de esclavos; ya que para esa fecha todavía el racismo estaba muy fuerte. En sus obras describen las ideas y protestas en contra las clases altas y los que en ese momento estaban en la academia solamente eran lo de la sociedad alta. Pienso que los ignoraron simplemente por ignorancia y racismo.
- 7- Elabora un breve ensayo (tres párrafos) en el que expresas la necesidad de la inclusión de los dramaturgos y las obras, de los orígenes del teatro obrero puertorriqueños, en los currículos académicos de las escuelas superiores, para beneficio del estudiantado y de la sociedad en general.

La gran mayoría de la población educada a través de los medios educativos comunes han sido instruidos con información incompleta sobre los orígenes del Teatro de Puerto Rico. Ni siquiera en los exámenes de entrada a la Universidad (CEEB) en el área de Español y / o Literatura se incluyen preguntas que evalúen conocimiento del estudiante sobre los orígenes del Teatro Obrero como parte de la historia de los comienzos del Teatro en Puerto Rico y autores destacados. Simplemente porque no se enseña, no es parte del currículo. Entiendo que es una gran falla de las instituciones educativas que deberían corregir para que no se propicien lagunas en su aprendizaje.

Se señala al dramaturgo Alejandro Tapia y Rivera como el padre o quien dio inicio al Teatro puertorriqueño. Aunque este es de origen puertorriqueño de acuerdo a su biografía vivió la mayor parte de su vida fuera de la isla, cursó estudios en España, etc. No obstante, dramaturgos artesanos negros que convivieron en la misma época vivían en el área sur, dieron origen al Teatro Obrero. Estos dramaturgos por el hecho que eran negros, hijos de esclavos y de clase obrera, no se le dio la oportunidad de sus vidas, sus obras estar registradas en la Literatura cuando ellos aportaron bastante levantando el movimiento de obreros en Puerto Rico. No tan solo eso, sino nos enseña el momento donde el puertorriqueño empezó a desarrollar una identidad propia, fuera de amos y dueños. Una identidad donde fueron capaces de expresar sus preocupaciones, ideales, problemas y protestas a través de representaciones teatrales.

Por ignorancia de la clase alta, (no tan solo en Puerto Rico) y el racismo, muchos datos y eventos históricos están perdidos o no investigados. Siendo una pérdida para el conocimiento, curiosidad o inspiración de un estudiante. Sin restarle mérito o importancia a dramaturgos como Alejandro Tapia y Rivera, es imprescindible que se incluya los autores del Teatro Obrero como parte de la historia de la Literatura puertorriqueña en los currículos escolares.

Universidad de Alcalá
Madrid, España

Tesis doctoral: Inclusión de los orígenes del teatro obrero puertorriqueño en los currículos de enseñanza superior

Doctorando: Brenda Ortiz Nevárez
enero, 2021

Encuesta 2

Parecer de los estudiantes que leyeron, analizaron y representaron las piezas: “Me saqué la lotería” de Manuel Alonso Pizarro; “El tirano de su anhelo” de José Ramos y Brans; “Don Nuño Tiburcio de Pereira” de Eleuterio Drekes

nombre y apellidos del estudiante: Cristina Muñiz La Torre

Firma del estudiante: 

Escuela Superior: Wesleyan Academy

Localidad: Guaynabo, Puerto Rico.

8- ¿Qué conoces de la vida de los dramaturgos:

- d) Eleuterio Derkes
 - a. Nació en 1836
 - b. Poeta y periodista
 - c. Puertorriqueño de Guayama
 - d. Hijo de esclavos liberados
 - e. Autor de la pieza *Don Nuño Tiburcio de Pereira*
 - f. Murió en 1883
- e) Manuel Alonso Pizarro
 - a. Nació con una discapacidad en las piernas que le hacía parecer un enano en el 1859
 - b. Puertorriqueño de Guayama
 - c. Sus padres eran descendientes de esclavos liberados
 - d. Autor e la pieza *Me saque la lotería*
 - e. Murió en el 1906
- f) José Ramos y Brans
 - a. Autor de la pieza *El tirano de su anhelo*
 - b. Trabajaba como un artesano tipógrafo.

9- ¿Habías escuchado de ellos anterior a este curso?

- a. Personalmente, no había escuchado de estos autores antes de haber tomado este curso.

10- ¿Cómo la vida de ellos y quienes eran, te ayuda como joven actual del siglo XXI?

- a. Me ayuda a apreciar más la historia puertorriqueña.

11- Identifica las características del teatro obrero presentes en las piezas:

- d) “Me saqué la lotería”
 - a. Durante el drama se nota el dominio de los ricos sobre aquellos en la clase baja.
 - b. Expone como los puertorriqueños de la obra adquirieron más ganancias.
 - c. Demuestra la imagen de la mujer en los tiempos de la obra y como combatían la discriminación hacia ellas.

-
- e) "El tirano de su anhelo"
 - a. Como muchos teatros obreros, el dominio de los ricos sobre la clase baja es evidente en esta pieza.
 - b. El autor era un obrero que trabajaba como artesano tipógrafo.
 - c. A través del autor en la obra (Alfredo), se utiliza la sátira para revelar lo superficial que pueden ser los ricos.
 - d. Demuestra los estereotipos y discriminaciones bajo cuales la mujer estaba sometida.
 - f) "Don Nuño Tiburcio de Pereira"
 - a. Presenta como los personajes de la obra logran adquirir más ganancias.
 - b. Se revela la verdadera importancia de la vida, uno cual no es basado en lo superficial ni monetario.

12- Identifica las técnicas teatrales presentes en las piezas:

- d) "Me saqué la lotería"
 - a. Se utiliza la sátira e ironía, cual ayuda a la pieza tener características del género de comedia.
 - b. Uso de lenguaje coloquial y culto para diferenciar donde se localizan, su nivel de educación o su nivel en la sociedad.
- e) "El tirano de su anhelo"
 - a. Posee características del género de tragedia ya que vemos como el héroe de la historia decae; finalmente, resultando en su muerte.
- f) "Don Nuño Tiburcio de Pereira"
 - a. Es escrito en verso.

13- Explica por qué crees, que la academia ignoró, por más de ocho décadas, a los dramaturgos de los orígenes del teatro obrero puertorriqueño de finales del siglo XIX y sus obras.

- a. Pienso que la academia los ignoró porque desafortunadamente se enfocan más en los escritores famosos de otros lugares que nos colonizaron en el pasado como por ejemplo España.

14- Elabora un breve ensayo (tres párrafos) en el que expresas la necesidad de la inclusión de los dramaturgos y las obras, de los orígenes del teatro obrero puertorriqueños, en los currículos académicos de las escuelas superiores, para beneficio del estudiantado y de la sociedad en general.

- a. Cuando experimentamos obras literarias escritas por autores que provienen del mismo origen o, en este caso, de la misma pequeña isla ignorada que nosotros, se renueva un sentido de esperanza. Leer palabras pequeñas en una hoja de papel que fueron escritas por alguien que se parece a ti o que viene del mismo lugar que tú, es inspirador. La falta de este vínculo y la reconexión con la cultura es, en última instancia, perjudicial para el sentido de sí mismo. Además, ¿cómo puedes luchar por esa pequeña isla ignorada para que pueda ser escuchada y pueda elevarse por encima de aquellos que la han reprimido cuando nosotros mismos reprimimos nuestra cultura y a nuestra propia gente?

Mas allá, es importante educarse en las diferentes adversidades cuales nuestros ancestros fueron sometidos a sea por la división de clases o aspectos superficiales. De eso se trata el teatro obrero puertorriqueño, algo que fuera más comúnmente entendido y apreciado si fuera incluido en nuestro programa de educación en las academias. Sin embargo, a sido eclipsado por otros trabajos literarios que se enfocan en una cultura cual fingimos ser parte de.

Pienso que el negarnos tener una conexión con nuestra cultura y nuestro pasado debería ser un crimen. Muchos beneficios derivan de saber de dónde vienes y como tus ancestros vivían. El conocimiento de las pruebas y enemigos cuales se enfrentaban y como lograron combatirlos abre puertas a inspiraciones y esperanza que podamos hacer lo mismo. Igualmente, la sociedad se beneficiaría de este conocimiento propio. Ya que no estaríamos tan condenados a repetir el pasado una y otra vez.

Universidad de Alcalá
Madrid, España

Tesis doctoral: Inclusión de los orígenes del teatro obrero puertorriqueño en los currículos de enseñanza superior

Doctorando: Brenda Ortiz Nevárez
enero, 2021

Encuesta 2

Parecer de los estudiantes que leyeron, analizaron y representaron las piezas: “Me saqué la lotería” de Manuel Alonso Pizarro; “El tirano de su anhelo” de José Ramos y Brans; “Don Nuño Tiburcio de Pereira” de Eleuterio Drekes

nombre y apellidos del estudiante: Alejandro Feliciano Costas

Firma del estudiante: Alejandro Feliciano Costas

Escuela Superior: St. Mary's School

Localidad: San Juan, Puerto Rico.

15- ¿Qué conoces de la vida de los dramaturgos:

g) Eleuterio Derkes

Eleuterio Derkes fue un periodista puertorriqueño, dramaturgo, poeta y era hijo de esclavo. Eleuterio nació en Guayama en 1863. Sus obras evidencian preocupación por la situación política y socia de Puerto Rico. Obras como Don Nuño y Tío Felé. Eleuterio murió en Ponce en el 1883.

h) Manuel Alonso Pizarro

Manuel Alonso Pizarro nació en Guayama el 1859 y murió en el 1906. Fue educado como zapatero. Publico unas cuantas obras tal como Me saque la lotería.

i) José Ramos y Brans?

Nació en el 1965. Escribió la obra “El tirano de su anhelo”. No se puede encontrar mucha información concreta de él además de esos datos

16- ¿Habías escuchado de ellos anterior a este curso?

No

17- ¿Cómo la vida de ellos y quienes eran, te ayuda como joven actual del siglo XXI?

Podemos ver que los problemas de los cuales ellos escribían ya sean políticos o sociales, todavía no se han resuelto y todavía hay una brecha entre las clases sociales. Todavía se pelea por la achicar esa brecha.

18- Identifica las características del teatro obrero presentes en las piezas:

g) “Me saqué la lotería”

En español pobre tuvo que casarse con una mujer nativa adinerada para poder tener dinero y no por amor a ella.

Las mujeres, para desprenderse de la realidad y de su mundo, fumaban mucho.

h) “El tirano de su anhelo”

El machismo es un tema que se toca en esta obra. Podemos ver que las mujeres no pueden tomar casi ninguna decisión si alguna.

Podemos ver, también, la opresión y el abuso de poder de la clase alta hacia la clase baja.

i) “Don Nuño Tiburcio de Pereira”

Un tema que se toca es la transformación del jibaro a un obrero con mejor economía.

19- Identifica las técnicas teatrales presentes en las piezas:

g) “Me saqué la lotería”

Esta escrita en versos. También tenemos el elemento de comedia, sarcasmo, y la ironía al hablar. Diferencia entre la clase alta y la baja.

h) “El tirano de su anhelo”

Esta escrita en versos. Esta obra es una tragedia y por eso el elemento de tragedia se cierne sobre la obra. Una técnica teatral que no vemos en las demás obras es la despedida de los actores hacia el público.

i) “Don Nuño Tiburcio de Pereira”

Esta escrita en versos. Tiene un elemento cómico como el lenguaje jibaro y el acento andaluz.

20- Explica por qué crees, que la academia ignoró, por más de ocho décadas, a los dramaturgos de los orígenes del teatro obrero puertorriqueño de finales del siglo XIX y sus obras.

Una razón es que los tres autores eran esclavos y el racismo era muy y sigue siendo prominente. Otra razón por la cual la academia ignora a estos dramaturgos es porque sus ideales eran radicales y no eran a favor de la clase alta. Otra razón por la cual yo creo que fueron ignorados es porque son puertorriqueños. En los años de vida de estos dramaturgos en Puerto Rico hubo una campaña para desacreditar lo puertorriqueño y elevar todo lo estadounidense, al punto que estaban forzando a enseñar inglés como primer lenguaje y no enseñaban el español por lo cual mucho de los artistas puertorriqueños eran ignorados y omitidos de la academia.

- 21- Elabora un breve ensayo (tres párrafos) en el que expresas la necesidad de la inclusión de los dramaturgos y las obras, de los orígenes del teatro obrero puertorriqueños, en los currículos académicos de las escuelas superiores, para beneficio del estudiantado y de la sociedad en general.

La escuela superior moldea a muchos de nuestros estudiantes. Si partimos de esta premisa sabemos que lo que los estudiantes lean y aprendan en la escuela es lo que pensarán y actuarán de acuerdo a, cuando crezcan. Por esta razón debemos darles todos los puntos de vista, escritos por diferentes autores de diferentes lugares. Si no hacemos esto le estamos haciendo un deservicio a los estudiantes y a la sociedad.

Por estas razones debemos darle todas las herramientas para que los estudiantes puedan crear sus propias opiniones con la mayor cantidad de datos obtenibles. Estas historias reflejan la vida de la mayoría de las personas. También pueden crear compasión por otras personas en diferentes situaciones a la de los estudiantes. Estas historias también son partes de la historia y cultura de Puerto Rico. Hay cosas que no es opción enseñar si no el deber del sistema educativo ya que son parte de nuestra historia.

Puerto Rico es un país con mucha historia y desafortunadamente no se enseña al nivel necesario. En otros países de Latinoamérica los niños de superior se saben muy bien su historia, mientras que por lo menos en mi escuela realmente no creo haber aprendido historia de Puerto Rico hasta mi último año. Es el deber del país de educar a sus estudiantes y creo que añadir estas obras y sus dramaturgos harían un gran paso hacia mejor enseñar la cultura y la historia de Puerto Rico a nuestros estudiantes de escuela superior.

Universidad de Alcalá
Madrid, España

Tesis doctoral: Inclusión de los orígenes del teatro obrero puertorriqueño en los currículos de enseñanza superior

Doctorando: Brenda Ortiz Nevárez
enero, 2021

Encuesta 2

Parecer de los estudiantes que leyeron, analizaron y representaron las piezas: “Me saqué la lotería” de Manuel Alonso Pizarro; “El tirano de su anhelo” de José Ramos y Brans; “Don Nuño Tiburcio de Pereira” de Eleuterio Drekes

nombre y apellidos del estudiante: Reinaldo Falcón Negrón

Firma del estudiante: *Reinaldo Falcón Negrón*

Escuela Superior: Juana Colon

Localidad: Comerío, Puerto Rico.

22- ¿Qué conoces de la vida de los dramaturgos:

j) Eleuterio Derkes

Fue un periodista y poeta puertorriqueño hijo de esclavos libertos nacido en Guayama en el 1836. Conocido como “El maestro” sus obras se basaban en obreros y con lo que tiene que lidiar.

k) Manuel Alonso Pizarro

Nacido en Guayama en el 1859, era un dramaturgo, anarquista y zapatero.

l) José Ramos y Brans?

Era un artesano tipográfico y dramaturgo hijo de esclavos libertos.

23- ¿Habías escuchado de ellos con anterioridad a este curso?
No había escuchado de ninguno de ellos anteriormente.

24- ¿Cómo la vida de ellos y quienes eran, te ayuda como joven actual del siglo XXI?

Me sirven como tipo de inspiración ya que en su época debido a su color y pasado tenían todo en contra y aun así lograron educarse por si solos y convertirse en personas cultas que impactan nuestras vidas en pleno siglo 21 de alguna manera.

25- Identifica las características del teatro obrero presentes en las piezas:

j) “Me saqué la lotería”

-Las mujeres bebían y fumaban
-interés

- k) "El tirano de su anhelo"
 - Abuso del poder hacia los obreros
 - Mala comunicación
 - Sirvientes
 - Machismo

- l) "Don Nuño Tiburcio de Pereira"
 - Transformación del jibaro pobre a uno con mejora económica.
 - Mejora la calidad mejora la calidad de vida de los trabajadores.

26- Identifica las técnicas teatrales presentes en las piezas:

- j) "Me saqué la lotería"
 - elemento comedia
 - escrito en versos
 - uso del sarcasmo y la ironía al hablar
- k) "El tirano de su anhelo"
 - elemento tragedia
 - lenguaje culto
 - escrito en versos
 - caída del telón y despedida de los autores
- l) "Don Nuño Tiburcio de Pereira"
 - escrito en verso
 - elemento cómico

27- Explica por qué crees, que la academia ignoró, por más de ocho décadas, a los dramaturgos de los orígenes del teatro obrero puertorriqueño de finales del siglo XIX y sus obras.

La academia ignora durante todo este tiempo a estos grandes dramaturgos y a sus excelentes obras por discriminación racial.

28- Elabora un breve ensayo (tres párrafos) en el que expreses la necesidad de la inclusión de los dramaturgos y las obras, de los orígenes del teatro obrero puertorriqueños, en los currículos académicos de las escuelas superiores, para beneficio del estudiantado y de la sociedad en general.

La historia de nuestra raza es una rica y especial. Esta surge a través de la mezcla de tres razas importantes; español, taino y negro. Así como se ven reflejadas en toda nuestra cultura de diferentes formas, colores y sabores; desde nuestra arquitectura hasta nuestra gramática, hay partes de cada una de ellas. Es increíble como la academia ignora por más de ocho décadas a nuestros dramaturgos de los orígenes del teatro obrero y los dejaron a un lado. Es necesario incluirlos en nuestros currículos de español de las escuelas superiores, ya que tienen un importante trasfondo histórico.

Sus obras tienen grandes enseñanzas de lo que éramos en algún momento y que mejor que aprender con risas a través de la obra “Me saqué la lotería “de Manuel Alonso Pizarro, una que nos muestra el habla y la vida del jibarito puertorriqueño. La historia de los tres dramaturgos es una de superación, ya que no estaba dentro de los parámetros de lo que llamamos normal en pleno siglo XXI, siendo los tres hijos de esclavos libertos. Sus historias de vidas sirven hasta como inspiración. Estamos dejando atrás parte de nuestra historia y eso no lo podemos permitir son obras que se pueden adaptar para llevarlas a escenario, pero con problemas actuales.

Para beneficio de la juventud y generaciones siguientes deberían añadir a estos Grandes exponentes de obras a nuestros estudios, ya que le brindaron un gran aporte a la historia de Puerto Rico. Es necesario hacerlo, en cierto punto se lo debemos por la razón de tenerlos en el olvido durante este tiempo. Estos le darán una buena base a lo que son nuestros comienzos. Por ende, como buenos puertorriqueños debemos estar orgullosos de todas las partes que complementan nuestro origen.

Tesis doctoral: Inclusión de los orígenes del teatro obrero puertorriqueño en los currículos de enseñanza superior

Doctorando: Brenda Ortiz Nevárez
enero, 2021

Encuesta 2

Parecer de los estudiantes que leyeron, analizaron y representaron las piezas: “Me saqué la lotería” de Manuel Alonso Pizarro; “El tirano de su anhelo” de José Ramos y Brans; “Don Nuño Tiburcio de Pereira” de Eleuterio Drekes

nombre y apellidos del estudiante: **Natasha I. Rodríguez Negrón**

Firma del estudiante: *Natasha I. Rodríguez Negrón*

Escuela Superior: Escuela Superior Vocacional Cristina Amanda Martínez Martínez

Localidad: Villalba, Puerto Rico.

Universidad Politécnica de Puerto Rico: SPAN 2010- SEC 07

29- ¿Qué conoces de la vida de los dramaturgos:

m) Eleuterio Derkes

➤ Nació el 1836 en Guayama, P.R. y falleció en 1883 en Puerto Rico. Quien era un dramaturgo negro y periodista que conocía 3 idiomas: español, inglés y francés. Él fue hijo de los esclavos liberados. Además, le llamaban Rafael Castro “El maestro”. Sus obras se basan de las situaciones de los obreros con lo que tienen que lidiar.

n) Manuel Alonso Pizarro

➤ Nació el 1859 en Guayama, P.R. y murió el 1904 en Puerto Rico. Él es un negro zapatero, dramaturgo y anarquista. Se destacó de sus piezas como el vocero de la clase artesana y menos aventajada.

o) José Ramos y Brans?

➤ Es un artesano tipógrafo (artista gráfico), hijo de esclavo (es negro) y dramaturgo. Una de sus obras es “El tirano de su anhelo”. Lamentablemente, no se pudo obtener más información de la persona.

30- ¿Habías escuchado de ellos, anteriormente, a este curso?

➤ En realidad, no. Cursos de español, especialmente en literatura, nunca había escuchado de ellos. Manuel Alonso Pizarro me suena parecido en algún momento, pero no estoy segura y, tal vez, me esté confundiendo de dramaturgo o autor.

31- ¿Cómo era la vida de ellos y quienes eran, te ayuda como joven actual del siglo XXI?

➤ La vida de estos 3 hombres era difícil en su época porque son hijos de esclavos y son negros. Por lo tanto, había un discrimen extremo entre los amos y los obreros por el racismo y por el abuso del poder hacia el pobre (obreros). Por eso, las obras representan el sentir los obreros hacia los amos y es un paso para apoyar el movimiento obrero para hacer justicia y todos por igual para sobrevivir.

➤ Como joven del siglo XXI, me ayuda a informarme del pasado que mucho se tuvo que luchar y lidiar para tener la flexibilidad que tenemos ahora. Nos hace ver que las cosas están mejorando, pero una velocidad demasiado lenta. Debemos seguir luchando por los derechos del trabajador.

32- Identifica las características del teatro obrero presentes en las piezas:

m) "Me saqué la lotería"

- Un español logra casarse con una nativa rica porque en esos momentos los españoles habían quedado pobres. Entonces, resuelven en buscar familias nativas adineradas con buen negocio y terreno para tener el dinero. Sin importar si tienen que estar con alguien que no aman.
- Las mujeres en esa época bebían y fumaban tabaco para ahogar su miseria al estar restringidas en las casas.

n) "El tirano de su anhelo"

- Abuso del poder de la clase alta a los obreros.
- Como Laura y ella se burla de su amo a sus espaldas, porque pedían mucho trabajo con poca paga.
- Expresa machismo dominante
- Mala comunicación puede caer en tragedia

o) "Don Nuño Tiburcio de Pereira"

- Transformación del jibaro pobre a uno con mejora económica.
- Mejora la calidad de vida de los trabajadores
- Valor de la persona es la honestidad y el trabajo, más la educación y cultura.

33- Identifica las técnicas teatrales presentes en las piezas:

m) "Me saqué la lotería"

- Escrita en verso
- Diferencias entre el lenguaje jibaro y el lenguaje culto de la clase dominante (educados y blancos)
- Uso del sarcasmo y la ironía a través de los parlamentos de Antonio.
- Elemento comedia

n) "El tirano de su anhelo"

- Escrita en verso
- Alfredo creó su propio monólogo
- Incluyeron el telón y la despedida de los actores al público
- Lenguaje culto y usa mucho sarcasmo
- Machismo que conllevó a la tragedia
- Condición del sirviente Laura es la víctima del abuso de poder de la clase alta

o) "Don Nuño Tiburcio de Pereira"

- Escrito en verso
- Elemento cómico con el lenguaje jíbaro y el acento andaluz

34- ¿Explica por qué crees, que la academia ignoró, por más de ocho décadas, a los dramaturgos de los orígenes del teatro obrero puertorriqueño de finales del siglo XIX y sus obras?

- Una de ellas, la cual es un poco obvia, por el racismo y por ser clase baja. Para los de la clase alta, pueden ver que no es necesario documentar y publicarlo hacia el público porque “no son importantes”. Por el otro lado, pienso que ocultaron las obras y estos dramaturgos porque podrían alertar o hacer un llamado de apoyo hacia otros obreros para que se unan a las causas del ‘movimiento obrero’; no querían que las demás personas vieran lo que sucedía detrás de las cortinas. Ya sean las burlas, el momento en que los españoles quedaron pobres, y entre otros detalles que no querían compartir.

35- Elabora un breve ensayo (tres párrafos) en el que expresas la necesidad de la inclusión de los dramaturgos y las obras, de los orígenes del teatro obrero puertorriqueños, en los currículos académicos de las escuelas superiores, para beneficio del estudiantado y de la sociedad en general.

- Es necesario enseñar el teatro obrero puertorriqueños de estos dramaturgos y sus obras en los currículos académicos de las escuelas superiores porque son parte de nuestra historia puertorriqueña. Estos tres dramaturgos son los pilares para expresar qué es lo que estaba sucediendo en su época, cómo lo lidiaban e indicaban su lucha para tener mejor calidad de vida y justa. Los tres dramaturgos son parte del “movimiento obrero” para luchar por eso derechos y así hacían de su parte sus obras para exponer la realidad que ocurría. Sus obras cuentan del abuso de poder entre la clase alta con la baja (pobres), la poca paga al obrero y que algunos de los españoles no siempre eran ricos porque quedaron pobres también. Además, el machismo afectaba mucho a las mujeres al punto que fumaban tabaco y bebidas alcohólicas para ahogar su miseria.
- La obra de cada dramaturgo es única y cada mensaje que conlleva es impactante e importante tener en cuenta. La obra “Me gané la lotería” de Manuel Alonso Pizarro es una comedia que se trató de un español, que quedó pobre, que quería casarse con una nativa que tenía dinero; Él le decía todo lo que ella quería escuchar para ganar su corazón y, al final, logra su padre convencer la aprobación del matrimonio. El mensaje es que, en esos tiempos, algunos españoles quedaron pobres y se arriesgaron hacer esa estafa para tener dinero como antes y hay que fijarse de las verdaderas intenciones de la gente.

-
- En la siguiente obra es “El tirano de su anhelo” de José Ramos Brans es una tragedia que se trató de un padre quería que su hija se casara con un hombre rico, pero ella se había enamorado de un hombre; El enamorado se suicidó porque no podía estar con ella de nuevo; Por falta de comunicación, se dieron cuenta después que el hombre que el padre quería casar era el mismo quien ella se enamoró. El mensaje aquí es que el machismo llevó a la mala comunicación y, a consecuencia, lleva a la tragedia. La última obra es “Don Nuño Tiburcio de Pereira” de Eleuterio Derkes es una pieza cómica que se trata de una madre que apoya al machismo y quería que su hija se casara con un jibaro adinerado; El jibaro adinerado se percató que su hija no lo amaba y decidió apoyar la relación de esa chica que ya tenía. El mensaje es que el valor de la persona es la honestidad y el trabajo, más la educación y la cultura.

 - En conclusión, estas obras deberían estar en las escuelas superiores por sus mensajes, la transformación del lenguaje con el tiempo y ver en punto de vista de esos tiempos mientras comparamos el nuestro. Además, los estudiantes serán entretenidos de la forma en que se expresaron en esos tiempos si los actúan en clase. Podría, potencialmente, recibir más atención al actuarlo y comprender nuestra historia del teatro y su propósito a la misma vez.

Universidad de Alcalá
Madrid, España

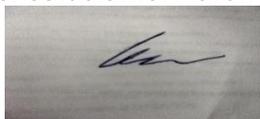
Tesis doctoral: Inclusión de los orígenes del teatro obrero puertorriqueño en los currículos de enseñanza superior

Doctorando: Brenda Ortiz Nevárez
enero, 2021

Encuesta 2

Parecer de los estudiantes que leyeron, analizaron y representaron las piezas: “Me saqué la lotería” de Manuel Alonso Pizarro; “El tirano de su anhelo” de José Ramos y Brans; “Don Nuño Tiburcio de Pereira” de Eleuterio Derkes

nombre y apellidos del estudiante: Aaron Matos Pagán



Firma del estudiante:

Escuela Superior: Luis Llorens Torres

Localidad: Juana Díaz, Puerto Rico.

36- ¿Qué conoces de la vida de los dramaturgos:

p) Eleuterio Derkes

José Eleuterio Derkes Martinó. Conocido como Eleuterio Derkes, fue un poeta, dramaturgo y periodista puertorriqueño nacido en Guayama, cuya obra evidencia gran preocupación por la situación política y social de Puerto Rico.

Sus obras literarias y sus comentarios políticos fueron difundidas mediante libros, folletos y publicaciones periódicas de Puerto Rico. Se destacó por su labor periodística, que desarrolló a través de varios rotativos y en la que, como en el resto de su obra, se evidencia la preocupación por el futuro de su país. Tuvo una exitosa carrera en la dramaturgia. Su contribución al teatro popular puertorriqueño es evidente, no solo en Ernesto Lefebre, El triunfo del talento, estrenada en 1872 en el teatro de Guayama, sino también en La nieta del proscrito, segunda parte de la anterior y en la comedia con la obra Don Nuño Tiburcio de Pereira (1877), pieza ambientada en el Mayagüez de la época, en la que critica la situación política y social del país y trata el tema de las relaciones interraciales. El tratamiento de esta temática llegaría a su máximo esplendor con la comedia costumbrista Tío Fele de 1883, con la que Derkes se alejó del tratamiento tradicional que recibía el negro en el teatro bufo y presentó un alegato sobre la igualdad racial.

De su lírica destaca la variedad temática: el canto a la religión, al amor, a la amistad y a la vida retirada; lo que se evidencia en poemas como "El espíritu del cristianismo", "Meditación", "La rosa marchita" y otros que figuran en su libro Poesías de 1871. Por otra parte, Derkes se interesó por la sátira, tono que adoptó para ridiculizar a José Laureano Sanz y Posse en la composición "La Macabiada" (1883), poema inspirado en la composición épica "La Sataniada" de Alejandro Tapia y Rivera y que, según referencias bibliográficas de la época, aludía al apodo con que vulgarmente se conocía al gobernador de la Isla. Entre su obra en prosa, se destaca el ensayo "La religión" (1871), en el que alaba la religiosidad genuina a la vez que critica el fanatismo.

Finalmente, Eleuterio Derkes permaneció hasta el final de sus días en Ponce, donde murió en 1883.

q) Manuel Alonso Pizarro

Manuel Alonso Pizarro (1859-1906) fue un dramaturgo, que además era zapatero puertorriqueño también de Guayama, quien fue el que estrenó un nuevo tipo de teatro, hasta ahora desconocido en el país, el “teatro de los artesanos”. En la segunda mitad del siglo XIX, se consideraba “artesano”, al obrero que, mediante procesos de manufactura repetida, creaba un producto de uso diario. Se llamaba artesano al zapatero, al panadero, al sastre, al tipógrafo, al sombrerero y al carpintero. Estos gremios no tenían una voz que les representase en el teatro, que hablara de sus ideales, que voceara sus protestas, y fue el teatro del dramaturgo negro Manuel Alonso Pizarro, el que cumplió maravillosamente este cometido con sus 5 obras: Me saqué lo lotería (1887), Cosos del día (1892), Fernando y Moría (1892), Los amontes desgraciados (1894) Y El hijo de lo verdulera (1902).

Me saqué lo lotería fue escrita expresamente para la Sociedad de Artesanos Unión Borinqueña de Mayagüez, en cuyo casino se estrenó el 10 de octubre de 1886. Es decir, es un teatro escrito desde el grupo social de los artesanos y para él. Cobra significación este hecho al encontrar en las obras de Alonso Pizarra una sátira en contra de las clases dominantes y una defensa de los derechos de los desposeídos. Aunque Alonso Pizarra era negro, el tema racial no cobra preponderancia en sus obras, aunque es mencionado esporádicamente. Pesan más en sus obras la procedencia social y la ubicación de los artesanos en los medios de producción, de manera que las mismas estructuran de manera incipiente los conflictos clasistas de la sociedad puertorriqueña. Esto convierte a Alonso Pizarro en precursor del teatro obrero de principios de siglo XX.

r) José Ramos y Brans?

Fue un dramaturgo artesano que era tipógrafo, hijos de esclavos. En sus obras se caracterizan las cualidades del teatro obrero. José Ramos y Brans, era tipógrafo cuya producción teatral va desde la zarzuela hasta el sainete, pasando por el drama del acérrimo romanticismo al estilo de Echegaray.

La única obra que pude encontrar del dramaturgo fue el Tirano de su anhelo.

37- ¿Habías escuchado de ellos anterior a este curso?

Anterior a este curso no había escuchado nada sobre estos dramaturgos. 38-

¿Cómo la vida de ellos y quienes eran, te ayuda como joven actual del siglo XXI?

La vida de ellos me ayuda a reconocer cómo en la sociedad del siglo XXI aún se vé el racismo, la opresión hacía la minoría y el control de las fuentes que han sido manipuladas para silenciar a los diferentes movimientos sociales que han querido difundir.

39- Identifica las características del teatro obrero presentes en las piezas:

p) "Me saqué la lotería"

- Machismo
- Soberbia
- Codicia

q) "El tirano de su anhelo"

- Opresión de clase alta a la clase trabajadora
- Machismo
- Tragedia

r) "Don Nuño Tiburcio de Pereira"

- Cambio para el obrero mal pagado a uno mejor pagado
- Reconocimiento de valores en personas, educación, cultura y trabajo
- Cambio del jíbaro económicamente

40- Identifica las técnicas teatrales presentes en las piezas:

p) "Me saqué la lotería"

- Escrito en verso
- Diferenciación entre el lenguaje culto y coloquial
- Uso de la ironía y sarcasmo
- Comedia presentada

q) "El tirano de su anhelo"

- Escrito en verso
- Lenguaje culto y coloquial
- Lenguaje sarcástico
- Inclusión de la despedida en público y telón
- Machismo que conlleva a la tragedia

r) "Don Nuño Tiburcio de Pereira"

- Escrito en verso
- Comedia presentada
- Uso del lenguaje culto y coloquial
- Se ve el acento de Andaluz

41- ¿Explica por qué crees, que la academia ignoró, por más de ocho décadas, a los dramaturgos de los orígenes del teatro obrero puertorriqueño de finales del siglo XIX y sus obras?

Creo que la academia ignoró, por más de ocho décadas, a los dramaturgos de los orígenes del teatro obrero puertorriqueño de finales del siglo XIX y sus obras debido a que ellos, los escritores, eran personas de la clase obrera y afroamericanos puertorriqueños, criticando a la persona adinerada opresiva, llevando los movimientos como el feminismo he igualdad en sus obras. Una de las variables que pueden ser mencionadas es la abolición de la esclavitud en Puerto Rico que había sucedido el 22 de marzo de 1873, cuando las Cortes españolas aprobaron una ley que dejó en libertad a los 30.000 esclavos que vivían en la isla. Con relación a esto, las personas afroamericanas puertorriqueñas aún seguían siendo marginados por la sociedad en el siglo XIX.

Elabora un breve ensayo (tres párrafos) en el que expreses la necesidad de la inclusión de los dramaturgos y las obras, de los orígenes del teatro obrero puertorriqueños, en los currículos académicos de las escuelas superiores, para beneficio del estudiantado y de la sociedad en general.

A través del tiempo han sido censurados muchos de los dramaturgos en la historia. El racismo, la opresión, el machismo han sido una de las cualidades que han criticado de aquellos que lo promueven. No obstante, en Puerto Rico, hubo mucha crítica social a través de los dramas en el siglo XIX. La clase trabajadora, para aquel entonces, fueron las personas que realizaban esta clase de críticas sociales. Sin embargo, la inclusión de los dramaturgos y las obras, de los orígenes del teatro obrero puertorriqueño, deben ser incluidos en el currículo académico de escuelas superiores.

Los tres exponentes reconocidos en el teatro obrero puertorriqueño son: Eleuterio Derkes, Manuel Alonso Pizarro y José Ramos y Brans. Estos dramaturgos presentaban la crítica social, el racismo y entre otros rasgos que presentaban como tema de conversación entre los obreros de la época. En relación con esto, las personas de hoy día pueden aprender sobre el pasado nunca hablado en las escuelas y en el público. Las peleas que tenían las personas, para ese tiempo, aún se ven hoy día presentadas en la sociedad. Uno de los ejemplos que aún ciega nuestra sociedad es el movimiento machista que se manifiesta en nuestro país, Puerto Rico. En el 2020, estadísticamente, sobre treinta mujeres en la isla fueron asesinadas. Por otra parte, según Noticel, en cuanto a casos por violencia doméstica, Janer, secretario del Departamento de Seguridad Pública (DSP), informó que el Negociado de la Policía ha recibido 4,542 querellas. Noticel. (2020, 29 septiembre)

Inculcar el conocimiento sobre nuestros dramaturgos debe ser mandatorio a la hora de enseñar al estudiante en las escuelas superiores. Ellos aprenderían y asociarían lo escrito y analizado como debe ser visto, acciones que no se pueden repetir, sin mencionar que estos dramaturgos son parte de nuestra historia puertorriqueña. Los movimientos como el feminismo y el señalamiento a la clase trabajadora con menosprecio son cualidades que se mantienen en el presente. Sin embargo, estos temas se han considerado tabúes a la hora de hablarlos, por lo cual digo que nuestra sociedad carece de una enseñanza presentada en estas obras literarias.

Madrid, España

Tesis doctoral: Inclusión de los orígenes del teatro obrero puertorriqueño en los currículos de enseñanza superior

Doctorando: Brenda Ortiz Nevárez
enero, 2021

Encuesta 2

Parecer de los estudiantes que leyeron, analizaron y representaron las piezas: “Me saqué la lotería” de Manuel Alonso Pizarro; “El tirano de su anhelo” de José Ramos y Brans; “Don Nuño Tiburcio de Pereira” de Eleuterio Derkes

Nombre y apellidos del estudiante: Isamar Colón Otero

Firma del estudiante: 

Escuela Superior: José Santos Alegría

Localidad: Dorado, Puerto Rico.

1- ¿Qué conoces de la vida de los dramaturgos:

- a) **Eleuterio Derkes:** José Eleuterio Derkes Martino, fue un poeta, dramaturgo y periodista puertorriqueño. Fue hijo de esclavos y nació en Guayama, Puerto Rico en 1836. Sus obras literarias y comentarios políticos fueron difundidas mediante libros, folletos y publicaciones periódicas de Puerto Rico. Su contribución al teatro popular puertorriqueño fue evidente, no solo en Ernesto Lefebre, El triunfo del talento, estrenada en 1872 en el teatro de Guayama sino también en La nieta del proscrito, segunda parte de la anterior y en la comedia con la obra Don Nuno Tiburcio de Pereira en 1877.
- b) **Manuel Alonso Pizarro:** Manuel Alonso Pizarro, nació en Guayama Puerto Rico. Era negro y fue hijo de padres con ascendencia africana, amerindia y europea. Fue un anarquista y zapatero, pero antes de eso fue estudiante completo de educación literaria con el maestro Fabriciano Cuevas Sotillo. Sus obras más conocidas y destacadas fueron “Me saque la lotería”, “Cosas del día”, “El hijo de la verdulera” y “Los amantes desgraciados”. En 1884 se trasladó a Mayagüez y se unió a la Sociedad de Artesanos Unión Borriquiteña, con quienes pudo presentar su obra “Me saque la lotería” en 1886.
- c) **José Ramos y Brans:** José Ramos y Brans fue un puertorriqueño, hijo de esclavos negros. Además de ser dramaturgo fue tipógrafo, es decir, su oficio era imprimir textos, dibujos, portadas y periódicos a partir de tipos o moldes en relieve que entintados se aplican sobre el papel. Su producción teatral fue desde la zarzuela hasta el sainete, pasando por el drama del acérrimo romanticismo al estilo Echegaray. Una de sus obras más conocida es “El Tirano de su Anhelo”.

2- ¿Habías escuchado de ellos anterior a este curso?

Nunca antes había escuchado de ellos. Desconocía lo que es el “Teatro obrero” y de ellos como dramaturgos puertorriqueños.

3- ¿Cómo la vida de ellos y quienes eran, te ayuda como joven actual del siglo XXI?

La vida de ellos y quienes eran influyen hoy día en nosotros los jóvenes del siglo XXI porque gracias a ellos aquí en Puerto Rico se comenzaron a presentar estas obras satíricas e irónicas que denuncian los abusos de sus amos hacia nosotros los trabajadores. Hoy día sigue presente ese “abuso” de parte de los “amos” (empresas privadas, políticos, etc.) hacia la clase trabajadora. Gracias a ellos hoy día tenemos lo que son las Cooperativas y lo que es el movimiento obrero. Ese movimiento obrero es lo que nos abrió las puertas para que hoy día se realicen huelgas. Ellos me ayudan como joven actual a creer y luchar como mujer por mis derechos, ya que hoy día aún no existe una equidad para la mujer. Por último, a seguir luchando porque nuestro gobierno sea uno totalmente democrático y lo más honesto posible, porque hoy día el gobierno sigue oprimiendo a la clase trabajadora y eso, definitivamente no debe ser.

4- Identifica las características del teatro obrero presentes en las piezas:

a) “Me saqué la lotería”

Algunas de las características del teatro obrero presente en esta obra fueron:

1. El tema principal, donde los ricos pierden dinero y quieren aprovecharse de los pobres.
2. El conflicto de la clases sociales.
3. La acción dramática

b) “El tirano de su anhelo”

Algunas de las características del teatro obrero presente en esta obra fueron:

1. La sirvienta es víctima (representa a la clase trabajadora).
2. Machismo de parte del papa de Adela.
3. El feminismo a finales del siglo XIX. (Siglo 19)

c) “Don Nuño Tiburcio de Pereira”

Algunas de las características del teatro obrero presente en esta obra fueron:

1. Transformación del jibaro pobre a uno con mejora económica (se vuelve prestamista)
2. Mejora la calidad de vida para los trabajadores
3. Valor de la persona es la honestidad y el trabajo, más que la educación y cultura.

5- Identifica las técnicas teatrales presentes en las piezas:

a) “Me saqué la lotería”

Algunas de las técnicas teatrales presentes fueron:

1. Diferencia entre el lenguaje jibaro y el lenguaje culto de la clase dominante (blancos).
2. Uso de sarcasmo y la ironía a través de los parlamentos del personaje de Antonio.
3. Alcohólico en la mujer.
4. Machismo en la sociedad.

b) “El tirano de su anhelo”

Algunas de las técnicas teatrales presentes fueron:

1. Alfredo critica los lujos a la gente que vive de apariencia.
2. La sociedad que se burla.
3. Crítica egoísta de la clase alta.
4. A la clase alta solo le interesa el dinero, no los sentimientos.
5. Que en la ciudad no hay “amor verdadero”.

c) “Don Nuño Tiburcio de Pereira”

Algunas de las técnicas teatrales presentes fueron:

1. Pieza escrita completamente en verso (poesía)
2. Elemento cómico, juego del lenguaje en el personaje principal (jibaro y el acento andaluz)
3. El tono cómico
4. El final feliz

6- Explica por qué crees, que la academia ignoró, por más de ocho décadas, a los dramaturgos de los orígenes del teatro obrero puertorriqueño de finales del siglo XIX y sus obras.

Creo que la academia ignoró por más de ocho décadas a estos dramaturgos puertorriqueños del teatro obrero a finales del siglo XIX y sus obras porque eran piezas cómicas, pero de sátira e ironía escritas por los obreros que denunciaban los abusos del amo (propietario de empresas, gobiernos) hacia los trabajadores (campesinos, agricultores y empleados de las primeras fabricas). Ellos presentaban en la obra lo que ellos vivían por lo que a la clase dominante no le gustaba nada de esto y los rechazaban. Fue un teatro que se hizo muy popular, ya que a la gente le gustaba porque se identificaban con esos personajes. Sus piezas estuvieron ocultas aunque siempre estuvieron en el Ateneo puertorriqueño; cuando llega la Universidad de Puerto Rico y otras universidades en los cursos de español no se mencionaba al teatro obrero ni a estos dramaturgos puertorriqueños quienes fueron los primeros en escribir ese tipo de obras simplemente porque eran negros, hijos de esclavos. Realmente esa es la razón principal, en esa época aun existía mucho el racismo por lo que no los incluyeron en la literatura puertorriqueña. Ha sido durante estos últimos diez años que se ha investigado y dado a conocer sobre estos dramaturgos puertorriqueños en algunas Universidades del país.

7- Elabora un breve ensayo (tres párrafos) en el que expreses la necesidad de la inclusión de los dramaturgos y las obras, de los orígenes del teatro obrero puertorriqueños, en los currículos académicos de las escuelas superiores, para beneficio del estudiantado y de la sociedad en general.

“La humanidad no puede continuar trágicamente atada en la noche sin estrellas del racismo y de la guerra” (Martin Luther King). Es importante que el racismo no tenga lugar en pleno siglo XXI, se debe inculcar a toda la humanidad que todos somos iguales sin importar su etnia o raza. En el siglo XIX llegó el teatro obrero a Hispanoamérica incluyendo Puerto Rico, este teatro comenzó aquí en Puerto Rico gracias a 3 hombres trabajadores y dramaturgos de raza negro. Los dramaturgos puertorriqueños que crearon grandes obras para el teatro obrero fueron Eleuterio Derkes, Manuel Alonso Pizarro y José Ramos y Brans. A continuación, se hablará un poco más a fondo sobre su historia en la literatura puertorriqueña y porque deben ser incluidos en los currículos académicos de las escuelas superiores.

Eleuterio Derkes, Manuel Alonso Pizarro y José Ramos y Brans, fueron excluidos de la historia de la literatura puertorriqueña. Nunca se habló de ellos en las escuelas ni universidades del país simplemente por ser negros. Estos grandes dramaturgos puertorriqueños, escribieron grandes piezas escritas en versos. Eleuterio Derkes, por ejemplo, fue el creador del “Don Nuño Tiburcio de Pereira” pieza cómica que provoca risa con un final feliz y que demuestra la evolución en la calidad de vida de los trabajadores. Manuel Alonso Pizarro, escribió “Me saque la lotería” pieza que representa como la clase dominante (blancos) se aprovechan de los trabajadores (pobres). Esta pieza que hoy día en el siglo XXI se estudia tiene gran peso en nuestra sociedad actual, porque aún se ven esas diferencias entre las clases sociales y como se aprovechan de la clase media. Por último, José Ramos y Brans, escribió “El tirano de su anhelo” pieza que describe el machismo en la sociedad, lo superficial que pueden ser los de la clase dominante y lo que pasa la clase trabajadora ante ellos. Es importante la inclusión de estos dramaturgos porque ellos representan nuestra historia y a nuestra sociedad trabajadora. Es una pena que esto haya ocurrido, fueron dramaturgos excelentes, cada uno con su técnica dominante que estuvo presente en cada una de sus obras.

Para concluir, es importante la inclusión de estos dramaturgos a la literatura puertorriqueña porque tuvieron gran influencia ante nuestra sociedad en aquellos tiempos y dieron lugar a grandes derechos que hoy día tenemos los puertorriqueños. Estos hombres a pesar de ser negros, hijos de esclavos y sin alta educación demostraron tener excelentes valores y habilidades para la literatura. Hoy día son estudiados en algunas de las universidades en Puerto Rico, pero aun en las escuelas superiores no se habla de ellos y es importante que se le dé el reconocimiento que merecen porque sin importar su color de piel fueron grandes talentos de Puerto Rico.

Universidad de Alcalá
Madrid, España

Tesis doctoral: Inclusión de los orígenes del teatro obrero puertorriqueño en los currículos de enseñanza superior

Doctorando: Brenda Ortiz Nevárez
enero, 2021

Encuesta 2

Parecer de los estudiantes que leyeron, analizaron y representaron las piezas: “Me saqué la lotería” de Manuel Alonso Pizarro; “El tirano de su anhelo” de José Ramos y Brans; “Don Nuño Tiburcio de Pereira” de Eleuterio Drekes

nombre y apellidos del estudiante: Jahdiel Pérez Salvá #126873

Firma del estudiante: JPS

Escuela Superior: Academia

Presbiteriana Localidad: Caguas, Puerto Rico.

8- ¿Qué conoces de la vida de los dramaturgos:

d) Eleuterio Derkes:

Nació en Guayama en 1836

Hijo de esclavo

Periodista puertorriqueño

Murió en Ponce en el 1883

e) Manuel Alonso Pizarro

Nació en 1822 en San Juan

Fue médico y escritor

puertorriqueño. Falleció en el 1889.

f) José Ramos y Brans?

Es un artesano tipográfico

Hijo de esclavo (negro)

Obra: El tirano de su anhelo

9- ¿Habías escuchado de ellos anterior a este curso?

- En mi caso nunca había escuchado de estos dramaturgos, ya que no soy una persona de investigar mucho sobre la literatura o el teatro.

10- ¿Cómo la vida de ellos y quienes eran, te ayuda como joven actual del siglo XXI?

- Personalmente no conocía de estos dramaturgos. Pero al tener la oportunidad de estudiar sobre ellos y sus obras me trajo gran orgullo saber que son de origen puertorriqueño y ver como llevaron el teatro puertorriqueño a ser conocido y en parte respetado. También, me ayudado a extender mi conocimiento sobre el teatro y la obra puertorriqueña.

11- Identifica las características del teatro obrero presentes en las piezas:

d) "Me saqué la lotería"

- En la obra se puede ver como un español se casa con una nativa de familia rica ya que en ese momento los españoles se habían quedado sin dinero. Se aprovecha de sus riquezas sin importar si verdaderamente se amaban.
- En esa época para poder pasar sus miserias las mujeres utilizaban el alcohol y el tabaco como medio de desahogo.

e) "El tirano de su anhelo"

- Se puede ver el abuso de poder al exigir mucho trabajo por poca paga.
- Se expresa machismo.

f) "Don Nuño Tiburcio de Pereira"

- Cambio económico del puertorriqueño jíbaro de clase pobre a uno con mejor sostén económico.
- Mejora en la calidad de trabajo, cultura y educación para el jíbaro.

12- Identifica las técnicas teatrales presentes en las piezas:

d) "Me saqué la lotería"

- Podemos ver el uso de la ironía y el sarcasmo en el personaje de Antonio.
- El elemento de la obra es la comedia.
- Es escrita por versos.

e) "El tirano de su anhelo"

- Machismo y abuso de poder que se lleva a la tragedia.
- Escrito en verso
- Uso de sarcasmo y lenguaje culto

f) "Don Nuño Tiburcio de Pereira"

- También fue escrita en verso
- Lenguaje con acento jíbaro
- Tipo de elemento cómico

13- Explica por qué crees, que la academia ignoró, por más de ocho décadas, a los dramaturgos de los orígenes del teatro obrero puertorriqueño de finales del siglo XIX y sus obras.

- 14- Elabora un breve ensayo (tres párrafos) en el que expresas la necesidad de la inclusión de los dramaturgos y las obras, de los orígenes del teatro obrero puertorriqueños, en los currículos académicos de las escuelas superiores, para beneficio del estudiantado y de la sociedad en general.

Como estudiante universitario, he tenido la oportunidad de ser introducido a estos dramaturgos del teatro obrero puertorriqueño, durante el curso de español 2010. El estudio de estos dramaturgos me a brindado conocimientos culturales, evolutivos y progresivos. Esto y otros beneficios más serán discutido a seguir.

Yo, como estudiante graduado de la escuela superior, no tuve la experiencia de ver obras teatrales que llevarán un mensaje que enseñara la realidad de la evolución de la sociedad puertorriqueña como lo fue: la economía, educación, estilo de vida en el trabajo, estándares sociales, entre otros. Además, el estudio de la vida de estos dramaturgos puede ayudar aquellos estudiantes que se vean asociados. Así puedan entender que bajo el esfuerzo y la perseverancia pueden seguir adelante y lograr cualquier cosa que se propongan.

Por estas razones pienso que la enseñanza de estas obras, deben ser añadidos al currículo de la escuela superior, para así beneficiar y enriquecer el conocimiento de los estudiantes. También, considero que puede ayudar a que nosotros como juventud conocer más de los que son escritores y dramaturgos puertorriqueños trayendo más orgullo y reconocimiento a la literatura y obra puertorriqueña.

Universidad de Alcalá
Madrid, España

Tesis doctoral: Inclusión de los orígenes del teatro obrero puertorriqueño en los currículos de enseñanza superior

Doctorando: Brenda Ortiz Nevárez
enero, 2021

Encuesta 2

Parecer de los estudiantes que leyeron, analizaron y representaron las piezas: “Me saqué la lotería” de Manuel Alonso Pizarro; “El tirano de su anhelo” de José Ramos y Brans; “Don Nuño Tiburcio de Pereira” de Eleuterio Drekes

nombre y apellidos del estudiante: Marcos O. Miranda Herrero

Firma del estudiante: Marcos O. Miranda

Escuela Superior: Haines City Highschool

Localidad: San Juan, Puerto Rico.

15- ¿Qué conoces de la vida de los dramaturgos:

g) Eleuterio Derkes

Fue un poeta, dramaturgo y periodista puertorriqueño, cuyo evidencia gran preocupación por la situación política y social de Puerto Rico.

h) Manuel Alonso Pizarro

Nacido en Guayama, negro, anarquista y educado como zapatero, se destacó a través de sus piezas como vocero de la clase artesana y menos aventajada.

i) José Ramos y Brans?

Dramaturgo, negro, nacido en Mayagüez.

16- ¿Habías escuchado de ellos anteriormente a este curso?

No sabía de estos dramaturgos anteriormente a este curso.

17- ¿Cómo la vida de ellos y quienes eran, te ayuda como joven actual del siglo XXI?

Como joven pienso que con sus escritos pude conocer un aspecto importante de mi cultura y valorar su aportación al desarrollo de una sociedad multicultural y racial.

18- Identifica las características del teatro obrero presentes en las piezas:

g) “Me saqué la lotería”

1. Obra Costumbrista

2. Expone la insensibilidad de las clases aburguesadas.

3. Drama en el que sale una gran lección sobre la crueldad humana.

4. Explotación de la ignorancia

5. Sátira en contra de las clases sociales dominantes y una defensa de derechos de los desposeídos.

6. Escrito con lenguaje campesino autóctono

- h) "El tirano de su anhelo"
 - a. Lenguaje Poético
 - b. Romántica
 - c. Crítica a la sociedad de la época
 - d. Describe la vida en el campo
 - e. Costumbrista, Época Medieval
 - f. Tragedia
 - i) "Don Nuño Tiburcio de Pereira"
 - a. Lenguaje campesino autóctono
 - b. Crítica política y social
 - c. Trata el tema de las relaciones interraciales
- 19- Identifica las técnicas teatrales presentes en las piezas:
- g) "Me saqué la lotería"
 - a. Dialogo
 - h) "El tirano de su anhelo"
 - a. Dialogo poético (rimas, metáforas)
 - i) "Don Nuño Tiburcio de Pereira"
 - a. Dialogo
- 20- ¿Explica por qué crees, que la academia ignoró, por más de ocho décadas, a los dramaturgos de los orígenes del teatro obrero puertorriqueño de finales del siglo XIX y sus obras?

Pienso que la academia ignoró a los dramaturgos de orígenes del teatro obrero por más de ocho décadas por cuestiones de clases sociales, aparte de eso también el cambio de gobierno que estaba pasando el país y por último la marginación de los negros durante esa época.

- 21- Elabora un breve ensayo (tres párrafos) en el que expreses la necesidad de la inclusión de los dramaturgos y las obras, de los orígenes del teatro obrero puertorriqueños, en los currículos académicos de las escuelas superiores, para beneficio del estudiantado y de la sociedad en general.

La literatura puertorriqueña ha evolucionado a través de los siglos. En épocas anteriores solo se reconocían autores y escritores blancos ya que no los consideraban inteligentes para poder escribir. La política y la sociedad eran factores inspiradores y determinantes en el campo de la literatura puertorriqueña de los siglos 18 y 19. Es fundamental incluir las obras del teatro puertorriqueño en los currículos académicos de las escuelas de superior para el beneficio del estudiante y de la sociedad en general. Así podrán valorar el presente que viven y lo que aportaron estos dramaturgos al teatro obrero puertorriqueño.

El teatro puertorriqueño es uno de los por entretenimientos por excelencia y un foro de ideas, denuncias y cuestionamientos de la sociedad. La llegada de la imprenta a Puerto Rico en el 1806 facilitó el desarrollo de la dramaturgia y la literatura en general. El teatro ha sido uno de los más importantes puntales de nuestra cultura e identidad. En el siglo 19 comienza a definirse nuestra identidad, nuestra nacionalidad puertorriqueña y esa identidad le deberá mucha de su fuerza y de su afirmación a los escritores y actores de este siglo. En los grandes teatros se comenzó a desarrollar una tradición teatral digna de pasar a la historia.

La educación multicultural es uno de los intentos más recientes para lograr la inclusión curricular. Pienso que la sociedad debe reconocer y valorar la contribución de las culturas a la vez que reconoce y construyese sobre la herencia cultural de los estudiantes. Por eso pienso que debe incluir a los dramaturgos y sus obras en el currículo académico en el nivel superior pues entiendo les será muy beneficioso.

Universidad de Alcalá
Madrid, España

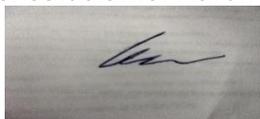
Tesis doctoral: Inclusión de los orígenes del teatro obrero puertorriqueño en los currículos de enseñanza superior

Doctorando: Brenda Ortiz Nevárez
enero, 2021

Encuesta 2

Parecer de los estudiantes que leyeron, analizaron y representaron las piezas: “Me saqué la lotería” de Manuel Alonso Pizarro; “El tirano de su anhelo” de José Ramos y Brans; “Don Nuño Tiburcio de Pereira” de Eleuterio Derkes

nombre y apellidos del estudiante: Aaron Matos Pagán



Firma del estudiante:

Escuela Superior: Luis Llorens Torres

Localidad: Juana Díaz, Puerto Rico.

22- ¿Qué conoces de la vida de los dramaturgos:

j) Eleuterio Derkes

José Eleuterio Derkes Martinó. Conocido como Eleuterio Derkes, fue un poeta, dramaturgo y periodista puertorriqueño nacido en Guayama, cuya obra evidencia gran preocupación por la situación política y social de Puerto Rico.

Sus obras literarias y sus comentarios políticos fueron difundidas mediante libros, folletos y publicaciones periódicas de Puerto Rico. Se destacó por su labor periodística, que desarrolló a través de varios rotativos y en la que, como en el resto de su obra, se evidencia la preocupación por el futuro de su país. Tuvo una exitosa carrera en la dramaturgia. Su contribución al teatro popular puertorriqueño es evidente, no solo en Ernesto Lefebre, El triunfo del talento, estrenada en 1872 en el teatro de Guayama, sino también en La nieta del proscrito, segunda parte de la anterior y en la comedia con la obra Don Nuño Tiburcio de Pereira (1877), pieza ambientada en el Mayagüez de la época, en la que critica la situación política y social del país y trata el tema de las relaciones interraciales. El tratamiento de esta temática llegaría a su máximo esplendor con la comedia costumbrista Tío Fele de 1883, con la que Derkes se alejó del tratamiento tradicional que recibía el negro en el teatro bufo y presentó un alegato sobre la igualdad racial.

De su lírica destaca la variedad temática: el canto a la religión, al amor, a la amistad y a la vida retirada; lo que se evidencia en poemas como "El espíritu del cristianismo", "Meditación", "La rosa marchita" y otros que figuran en su libro Poesías de 1871. Por otra parte, Derkes se interesó por la sátira, tono que adoptó para ridiculizar a José Laureano Sanz y Posse en la composición "La Macabiada" (1883), poema inspirado en la composición épica "La Sataniada" de Alejandro Tapia y Rivera y que, según referencias bibliográficas de la época, aludía al apodo con que vulgarmente se conocía al gobernador de la Isla. Entre su obra en prosa, se destaca el ensayo "La religión" (1871), en el que alaba la religiosidad genuina a la vez que critica el fanatismo.

Finalmente, Eleuterio Derkes permaneció hasta el final de sus días en Ponce, donde murió en 1883.

k) Manuel Alonso Pizarro

Manuel Alonso Pizarro (1859-1906) fue un dramaturgo, que además era zapatero puertorriqueño también de Guayama, quien fue el que estrenó un nuevo tipo de teatro, hasta ahora desconocido en el país, el "teatro de los artesanos". En la segunda mitad del siglo XIX, se consideraba "artesano", al obrero que, mediante procesos de manufactura repetida, creaba un producto de uso diario. Se llamaba artesano al zapatero, al panadero, al sastre, al tipógrafo, al sombrerero y al carpintero. Estos gremios no tenían una voz que les representase en el teatro, que hablara de sus ideales, que voceara sus protestas, y fue el teatro del dramaturgo negro Manuel Alonso Pizarro, el que cumplió maravillosamente este cometido con sus 5 obras: Me saqué lo lotería (1887), Cosos del día (1892), Fernando y Moría (1892), Los amontes desgraciados (1894) Y El hijo de lo verdulera (1902).

Me saqué lo lotería fue escrita expresamente para la Sociedad de Artesanos Unión Borinqueña de Mayagüez, en cuyo casino se estrenó el 10 de octubre de 1886. Es decir, es un teatro escrito desde el grupo social de los artesanos y para él. Cobra significación este hecho al encontrar en las obras de Alonso Pizarra una sátira en contra de las clases dominantes y una defensa de los derechos de los desposeídos. Aunque Alonso Pizarra era negro, el tema racial no cobra preponderancia en sus obras, aunque es mencionado esporádicamente. Pesan más en sus obras la procedencia social y la ubicación de los artesanos en los medios de producción, de manera que las mismas estructuran de manera incipiente los conflictos clasistas de la sociedad puertorriqueña. Esto convierte a Alonso Pizarro en precursor del teatro obrero de principios de siglo XX.

l) José Ramos y Brans?

Fue un dramaturgo artesano que era tipógrafo, hijos de esclavos. En sus obras se caracterizan las cualidades del teatro obrero. José Ramos y Brans, era tipógrafo cuya producción teatral va desde la zarzuela hasta el sainete, pasando por el drama del acérrimo romanticismo al estilo de Echegaray.

La única obra que pude encontrar del dramaturgo fue el Tirano de su anhelo.

23- ¿Habías escuchado de ellos anterior a este curso?

Anterior a este curso no había escuchado nada sobre estos dramaturgos.

24- ¿Cómo la vida de ellos y quienes eran, te ayuda como joven actual del siglo XXI?

La vida de ellos me dá reconocer cómo en la sociedad del siglo XXI aún se vé el racismo, la opresión hacía la minoría y el control de las fuentes que han sido manipuladas para silenciar a los diferentes movimientos sociales que han querido difundir.

25- Identifica las características del teatro obrero presentes en las piezas:

j) "Me saqué la lotería"

- Machismo
- Soberbia
- Codicia

k) "El tirano de su anhelo"

- Opresión de clase alta a la clase trabajadora
- Machismo
- Tragedia

l) "Don Nuño Tiburcio de Pereira"

- Cambio para el obrero mal pagado a uno mejor pagado
- Reconocimiento de valores en personas, educación, cultura y trabajo
- Cambio del jíbaro económicamente

26- Identifica las técnicas teatrales presentes en las piezas:

j) "Me saqué la lotería"

- Escrito en verso
- Diferenciación entre el lenguaje culto y coloquial
- Uso de la ironía y sarcasmo
- Comedia presentada

k) "El tirano de su anhelo"

- Escrito en verso
- Lenguaje culto y coloquial
- Lenguaje sarcástico
- Inclusión de la despedida en público y telón
- Machismo que conlleva a la tragedia

l) "Don Nuño Tiburcio de Pereira"

- Escrito en verso
- Comedia presentada
- Uso del lenguaje culto y coloquial
- Se ve el acento de Andaluz

27- ¿Explica por qué crees, que la academia ignoró, por más de ocho décadas, a los dramaturgos de los orígenes del teatro obrero puertorriqueño de finales del siglo XIX y sus obras?

Creo que la academia ignoró, por más de ocho décadas, a los dramaturgos de los orígenes del teatro obrero puertorriqueño de finales del siglo XIX y sus obras debido a que ellos, los escritores, eran personas de la clase obrera y afroamericanos puertorriqueños, criticando a la persona adinerada opresiva, llevando los movimientos como el feminismo he igualdad en sus obras. Una de las variables que pueden ser mencionadas es la abolición de la esclavitud en Puerto Rico que había sucedido el 22 de marzo de 1873, cuando las Cortes españolas aprobaron una ley que dejó en libertad a los 30.000 esclavos que vivían en la isla. Con relación a esto, las personas afroamericanas puertorriqueñas aún seguían siendo marginados por la sociedad en el siglo XIX.

Elabora un breve ensayo (tres párrafos) en el que expreses la necesidad de la inclusión de los dramaturgos y las obras, de los orígenes del teatro obrero puertorriqueños, en los currículos académicos de las escuelas superiores, para beneficio del estudiantado y de la sociedad en general.

A través del tiempo han sido censurados muchos de los dramaturgos en la historia. El racismo, la opresión, el machismo han sido una de las cualidades que han criticado de aquellos que lo promueven. No obstante, en Puerto Rico, hubo mucha crítica social a través de los dramas en el siglo XIX. La clase trabajadora, para aquel entonces, fueron las personas que realizaban esta clase de críticas sociales. Sin embargo, la inclusión de los dramaturgos y las obras, de los orígenes del teatro obrero puertorriqueño, deben ser incluidos en el currículo académico de escuelas superiores.

Los tres exponentes reconocidos en el teatro obrero puertorriqueño son: Eleuterio Derkes, Manuel Alonso Pizarro y José Ramos y Brans. Estos dramaturgos presentaban la crítica social, el racismo y entre otros rasgos que presentaban como tema de conversación entre los obreros de la época. En relación con esto, las personas de hoy día pueden aprender sobre el pasado nunca hablado en las escuelas y en el público. Las peleas que tenían las personas, para ese tiempo, aún se ven hoy día presentadas en la sociedad. Uno de los ejemplos que aún ciega nuestra sociedad es el movimiento machista que se manifiesta en nuestro país, Puerto Rico. En el 2020, estadísticamente, sobre treinta mujeres en la isla fueron asesinadas. Por otra parte, según Noticel, en cuanto a casos por violencia doméstica, Janer, secretario del Departamento de Seguridad Pública (DSP), informó que el Negociado de la Policía ha recibido 4,542 querellas. Noticel. (2020, 29 septiembre)

Inculcar el conocimiento sobre nuestros dramaturgos debe ser mandatorio a la hora de enseñar al estudiante en las escuelas superiores. Ellos aprenderían y asociarían lo escrito y analizado como debe ser visto, acciones que no se pueden repetir, sin mencionar que estos dramaturgos son parte de nuestra historia puertorriqueña. Los movimientos como el feminismo y el señalamiento a la clase trabajadora con menosprecio son cualidades que se mantienen en el presente. Sin embargo, estos temas se han considerado tabúes a la hora de hablarlos, por lo cuál digo que nuestra sociedad carece de una enseñanza presentada en estas obras literarias.

Universidad de Alcalá

Madrid, España

Tesis doctoral: Inclusión de los orígenes del teatro obrero puertorriqueño en los currículos de enseñanza superior

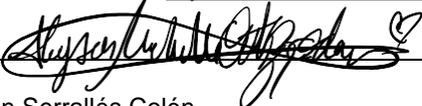
Doctorando: Brenda Ortiz Nevárez

enero, 2021

Encuesta 2

Parecer de los estudiantes que leyeron, analizaron y representaron las piezas: “Me saqué la lotería” de Manuel Alonso Pizarro; “El tirano de su anhelo” de José Ramos y Brans; “Don Nuño Tiburcio de Pereira” de Eleuterio Drekes

nombre y apellidos del estudiante: Alyson Michelle Ortiz Rodríguez

Firma del estudiante:  _____

Escuela Superior: Juan Serrallés Colón

Localidad: Ponce, Puerto Rico.

1. ¿Qué conoces de la vida de los dramaturgos:
 - a. Eleuterio Derkes

Fue un poeta y periodista puertorriqueño. Tras de que se destacó por sus obras periodísticas, fue también reconocido por evidenciar una gran preocupación acerca de la situación política y social de Puerto Rico.

b. Manuel Alonso Pizarro

Además de ser dramaturgo, también fue conocido como zapatero en la ciudad de Guayama. El comenzó la era de lo que se llama “el teatro de los artesanos” los cuales destacaba toda las obras y sus dificultades en el diario vivir de los artesanos tales como zapateros, sastres, panadero, carpintero, etc.

c. José Ramos Brans

Entre José y los previos dramaturgos, se creó lo que se conoce como el libro de la literatura negra del siglo 19. Se encargó en destacar parte de los sufrimientos por los cuales los puertorriqueños pasaron por la época de la tiranía.

2. ¿Habías escuchado de ellos con anterioridad a este curso?

No había escuchado acerca de ellos antes de este curso, aunque si cabe destacar que sus obras han marcado un nuevo pensar hacia cómo era la vida de los puertorriqueños y sus sufrimientos en aquella época más también me da la oportunidad de poder comparar con los problemas sociales de hoy en día.

3. ¿Cómo la vida de ellos y quienes eran, te ayuda como joven actual del siglo XXI?

Ellos nos ayudan a analizar como muchas situaciones no han evolucionado o mejor dicho, como se han escondido detrás de mentiras que nos hacen creer a diario. Como dice la gente “hay que conocer la historia para evitar repetirla” y definitivamente muchas personas deberían educarse acerca de las luchas en el pasado para evitar de que sean las mismas del presente.

4. Identifica las características del teatro obrero presentes en las piezas:

a. **“Me saqué la lotería”**

- La diferencia en clase social
- La utilización de drogas

b. “El tirano de su anhelo”

- Explotación laboral
- Machismo
- Problemas en comunicación
- Abuso de poder

c. “Don Nuño Tiburcio de Pereira”

- Evolución de clase social
- Mejor calidad de vida
- Valores en humanidad

5. Identifica las técnicas teatrales presentes en las piezas:

a. **“Me saqué la lotería”**

- Utilización de la ironía
- Diferencia entre los lenguajes
- Elemento cómico
- Escrita en versos

Universidad de Alcalá
Madrid, España

Tesis doctoral: Inclusión de los orígenes del teatro obrero puertorriqueño en los currículos de enseñanza superior

Doctorando: Brenda Ortiz Nevárez
enero, 2021

Encuesta 2

Parecer de los estudiantes que leyeron, analizaron y representaron las piezas: “Me saqué la lotería” de Manuel Alonso Pizarro; “El tirano de su anhelo” de José Ramos y Brans; “Don Nuño Tiburcio de Pereira” de Eleuterio Drekes

nombre y apellidos del estudiante: Ashley M. Betancourt Irizarry

Firma del estudiante: 

Escuela Superior: Esc. Sup. Dr. Pedro Albizu Campós

Localidad: Toa Baja, Puerto Rico.

1- ¿Qué conoces de la vida de los dramaturgos:

a) Eleuterio Derke

Eleuterio Derkes era un dramaturgo, poeta y periodista negro puertorriqueño. Nació en el 1836 en Guayama, PR. Fue hijo de esclavos liberados, utilizó sus obras para expresar su gran preocupación por la situación política y especial de Puerto Rico. Tuvo la oportunidad de estudiar bajo Rafael Castro, lo influyó en todas sus piezas. Falleció en el 1883 en Ponce, PR.

b) Manuel Alonso Pizarro

Manuel Alonso Pizarro era un dramaturgo, actor, director, poeta, artesano (zapatero), anarquista y socialista negro puertorriqueño. Nació en el 1859 en Guayama, PR (igual que Eleuterio Derke). Ambos de sus padres eran descendientes de esclavos liberados. Aunque demostraba gran capacidad intelectual, se vio obligado por su situación económica a trabajar junto a su padre como zapatero. Para el 1884 se mudó para Mayagüez donde se unió a la Sociedad de Artesanos Unión Borriqueña escribió su primera obra titulada “Me saqué la lotería”. Falleció en el 1904.

c) José Ramos y Brans

José Ramos y Brans era un artesano tipógrafo, escritor, dramaturgo negro puertorriqueño. Fue hijo de esclavos liberados. Sus piezas fueron influenciadas por el movimiento obrero que está tomando forma en Puerto Rico para el siglo XIX.

2- ¿Habías escuchado de ellos anterior a este curso?

Infortunadamente, nunca había escuchado de ningunos de estos 3 grandes dramaturgos puertorriqueños. Es una lástima, porque estamos tantos años desde la escuela elemental, hasta la universidad leyendo y analizando obras teatrales de artistas de alrededor del mundo. Nunca hubo un enfoque central en trabajar únicamente con artistas puertorriqueños, solamente los más populares.

3- ¿Cómo la vida de ellos y quienes eran, te ayuda como joven actual del siglo XXI?

Nos demuestran que, aunque los años han pasado y múltiples avances culturales, económicos y sociales se han logrado. ¡Todavía tenemos que luchar para seguir mejorando! Ya que sus piezas están basan en situaciones que todavía confrontamos, aunque no sean de la igual forma, hoy en día.

4- Identifica las características del teatro obrero presentes en las piezas:

a) “Me saqué la lotería”

1. Demuestra como los jibaros lograron poder tener oportunidades de poder superarse económicamente.
2. Resalta como las mujeres para esa época fumaban y bebían excesivamente para poder lidiar al ser oprimidas.
3. Abuso de la clase dominante (clase alta) y la clase obrera.

b) “El tirano de su anhelo”

1. Resalta como las mujeres no tenían la habilidad de poder tomar decisiones por sí misma, ya que el hombre y la mentalidad machistas dominada culturalmente.
2. Como la clase alta (personas adineradas) abusaban de su poder. Ya sea antes sus empleados o ante la clase baja.
3. Critica a las personas de las grandes ciudades (clase alta) que se enfocaban primordialmente de sus apariencias.

c) “Don Nuño Tiburcio de Pereira”

1. La transformación del jibaro podre a uno con mejora económica, logran salir hacia adelante.
2. La mejora de la calidad de vida de los trabajadores (obreros).
3. Demostrar que el valor de las personas es la honestidad y el esfuerzo en el trabajo. No solamente se debe valorar el nivel de educación que tenga la persona, de donde es y cuánto dinero tiene.

5- Identifica las técnicas teatrales presentes en las piezas:

a) "Me saqué la lotería"

1. Escrito en verso.
2. Diferencia de lenguaje entre el jibaro y el lenguaje culto.
3. Uso del sarcasmo.
4. Uso de la ironía.
5. Utilidad de los elementos de comedia.

Universidad de Alcalá
Madrid, España

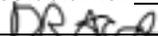
Tesis doctoral: Inclusión de los orígenes del teatro obrero puertorriqueño en los currículos de enseñanza superior

Doctorando: Brenda Ortiz Nevárez
enero, 2021

Encuesta 2

Parecer de los estudiantes que leyeron, analizaron y representaron las piezas: "Me saqué la lotería" de Manuel Alonso Pizarro; "El tirano de su anhelo" de José Ramos y Brans; "Don Nuño Tiburcio de Pereira" de Eleuterio Drekes

nombre y apellidos del estudiante: Dominic Jr. Morales González

Firma del estudiante: 

Escuela Superior: Escuela Vocacional Miguel

Such Localidad: Avenida Barbosa San Juan,
Puerto Rico.

- 1- ¿Qué conoces de la vida de los dramaturgos:
 - a) Eleuterio Derkes: poeta y periodista puertorriqueño, sus obras evidencian gran preocupación por la situación política y social de Puerto Rico. Hijo de esclavos libertos
 - b) Manuel Alonso Pizarro: unas de sus piezas son "Me saque la lotería", "Cosas del día", "El hijo de la verdulera" y "Los amantes desgraciados". Nació en Guayama 1859-1906 educado como zapatero
 - c) José Ramos y Brans: nació en 1965 es un artesano tipográfico (artista gráfico) es de descendencia negra e hijo de esclavo, se obra es El tirano de anhelo
- 2- ¿Habías escuchado de ellos anteriormente a este curso?: No
- 3- ¿Cómo la vida de ellos y quienes eran, te ayuda como joven actual del siglo XXI?: No me afectado en mi vida

- 4- Identifica las características del teatro obrero presentes en las piezas:
- “Me saqué la lotería”: Un español se casa con una nativa que era de dinero y tiene terrenos ya que los españoles se quedaron pobres sin importar el amor. Las mujeres bebían y fumaban para esconder la miseria de ser confinadas a las casas.
 - “El tirano de su anhelo”: clase alta abusa a los obreros, Laura y ella se burlan de su amo al darle mucho trabajo y poca paga, el machismo dominante y la mala comunicación que cae en tragedia.
 - “Don Nuño Tiburcio de Pereira”: la mejora de un jibaro pobre a una mejor economía, los trabajadores se le mejora la calidad de vida y el valor de la persona se define por la honestidad el trabajo, la educación y la cultura.
- 5- Identifica las técnicas teatrales presentes en las piezas:
- “Me saqué la lotería” diferencias entre el lenguaje jibaro y el lenguaje culto de la clase dominante (educados en colegios y universidades, blancos). uso del sarcasmo y la ironía a través de los parlamentos del personaje Antonio.
 - “El tirano de su anhelo”: en verso, Alfredo crea su propio monólogo, fue incluido el telón y la despedida al público, sarcasmo y lengua culta, machismo que llevo a la tragedia y Laura ser víctima del abuso del poder de la clase alta.
 - “Don Nuño Tiburcio de Pereira”: en verso y lengua jibara con el acento andaluz con elementos cómicos
- 6- Explica por qué crees, que la academia ignoró, por más de ocho décadas, a los dramaturgos de los orígenes del teatro obrero puertorriqueño de finales del siglo XIX y sus obras. En mi entendimiento es por el racismo que había en esa época aunque la esclavitud ya no existía el racismo algo que seguía siendo un gran problema
- 7- Elabora un breve ensayo (tres párrafos) en el que expreses la necesidad de la inclusión de los dramaturgos y las obras, de los orígenes del teatro obrero puertorriqueños, en los currículos académicos de las escuelas superiores, para beneficio del estudiantado y de la sociedad en general.

Es necesario añadir dramaturgos y las obras ya que es parte de la historia. Las obras dan una perspectiva de cómo era la vida de los esclavos y negros de la época. Las obras son muy buenas para ser dependencia negra y ser humilde.

Estos dramaturgos son de los mejores de su época, pero es una pena que no se le dio el crédito que se le merece. Se puede aprender mucho de estos dramaturgos en las escuelas ya que es uno de los mejores ejemplos de cómo las personas se trataban mal por el racismo. Las obras se pueden estudiar y recrear en tiempos modernos ya que son obras que serían fáciles de adaptar a la época y aprender de ellas y la época.

Universidad de Alcalá
Madrid, España

Tesis doctoral: Inclusión de los orígenes del teatro obrero puertorriqueño en los currículos de enseñanza superior

Doctorando: Brenda Ortiz Nevárez
enero, 2021

Encuesta 2

Parecer de los estudiantes que leyeron, analizaron y representaron las piezas: “Me saqué la lotería” de Manuel Alonso Pizarro; “El tirano de su anhelo” de José Ramos y Brans; “Don Nuño Tiburcio de Pereira” de Eleuterio Drekes

nombre y apellidos del estudiante: Joaleishmy Birriel Figueroa

Firma del estudiante: _____

Escuela Superior: Angel P. Millán

Localidad: Carolina, Puerto Rico.

1- ¿Qué conoces de la vida de los dramaturgos:

a) Eleuterio Derkes

Derkes fue hijo de esclavos, nacido en Guayama en el 1836. También, fue periodista puertorriqueño, poeta y dramaturgo. Sus obras evidencian preocupación por la situación política y social de Puerto Rico. Una de sus obras fue “Don Niño Tiburcio”.

b) Manuel Alonso Pizarro

Alonso fue hijo de esclavos, nacido en Mayaguez en el 1957. También, dramaturgo, actor, director de escena, periodista, investigador y crítico teatral.

c) José Ramos y Brans?

Brans fue hijo de esclavos, dramaturgo artesano y tipógrafo. Una obra que escribió fue “El tirano de soneto”.

2- ¿Habías escuchado de ellos anteriormente a este curso?

No, nunca había escuchado de ellos anteriormente.

3- ¿Cómo la vida de ellos y quienes eran, te ayuda como joven actual del siglo XXI?

Al conocer la vida de ellos y quienes eran me demuestra en este siglo XXI que no hay nada imposible si de verdad te lo propones y que nosotros los jóvenes nos quejamos mucho por tonterías y no vemos todo lo que tenemos a nuestro alrededor que hasta nos facilita el camino. Para ellos fue mucho más difícil y lograron grandes cosas porque nunca se rindieron.

Identifica las características del teatro obrero presentes en las piezas:

- a) "Me saqué la lotería"
 - El autor era obrero trabajaba como artesano tipógrafo.
 - Dominio de los ricos sobre los pobres.

 - b) "El tirano de su anhelo"
 - Se presentaba el machismo en el papá de Adela
 - La clase trabajadora representada en la sirvienta, la víctima

 - c) "Don Nuño Tiburcio de Pereira"
 - Fué hecha en Puerto Rico
 - El personaje de Don Nuño era una presentación de jíbaro transformado.
 - Héroe/ agricultor
 - La clase trabajadora lo representaba el personaje.
- 4- Identifica las técnicas teatrales presentes en las piezas:
- a) "Me saqué la lotería"
 - La diferencia de lenguaje jíbaro y culto en la clase dominante.
 - Uso del sarcasmo y la ironía a través de los parlamentos del personaje Antoni.

 - b) "El tirano de su anhelo"
 - La sociedad que se burla.
 - Critica egoísta de la clase alta.
 - A la clase alta sólo le interesaba el dinero y no los sentimientos.
 - Alfredo decía que en la ciudad no hay amor verdadero.
 - Alfredo critica los lujos a la gente que vive de apariencias.

 - c) "Don Nuño Tiburcio de Pereira"
 - Comedia/ final feliz
 - Todo escrito en verso
 - Lenguaje jíbaro con acento andaluz
 - Tono cómico en toda la pieza

5- Explica por qué crees, que la academia ignoró, por más de ocho décadas, a los dramaturgos de los orígenes del teatro obrero puertorriqueño de finales del siglo XIX y sus obras?

La academia ignoró por más de ocho décadas a los dramaturgos de los orígenes del teatro obrero puertorriqueño de final del siglo XIX y sus obras porque eran de la clase pobre y ellos mismos fueron autodidacta y aprendieron a leer y escribir por su cuenta sin ayuda de los ricos.

Universidad de Alcalá
Madrid, España

Tesis doctoral: Inclusión de los orígenes del teatro obrero puertorriqueño en los currículos de enseñanza superior

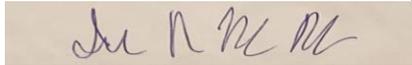
Doctorando: Brenda Ortiz Nevárez
enero, 2021

Encuesta 2

Parecer de los estudiantes que leyeron, analizaron y representaron las piezas: “Me saqué la lotería” de Manuel Alonso Pizarro; “El tirano de su anhelo” de José Ramos y Brans; “Don Nuño Tiburcio de Pereira” de Eleuterio Derkes

nombre y apellidos del estudiante: Imar N. Ramos Rodríguez

Firma del estudiante:



Escuela Superior: Elvira M. Colón

Localidad: Santa Isabel, Puerto Rico.

1- ¿Qué conoces de la vida de los dramaturgos:

a) Eleuterio Derkes

José Eleuterio Derkes Martínó (Eleuterio Derkes), fue un poeta, dramaturgo y periodista puertorriqueño nacido en Guayama. Sus obras literarias y comentarios políticos fueron compartidos mediante libros, folletos y publicaciones periódicas de Puerto Rico. Su labor periodística fue la que lo hizo destacar. Tuvo una exitosa carrera en la dramaturgia y realizó una gran contribución al teatro puertorriqueño con obras como Ernesto Lefebre, El triunfo del talento, La nieta del proscrito y Don Nuño Tiburcio de Pereira (1877).

b) Manuel Alonso Pizarro

Manuel Alonso Pizarro (1859-1906) fue un dramaturgo que estrenó un nuevo tipo de teatro conocido como el “teatro de los artesanos”. Los artesanos no tenían una voz que les representase en el teatro hasta que Manuel Alonso Pizarro, creó 5 obras tituladas: Me saqué lo lotería (1887), Cosos del día (1892), Fernando y Moría (1892), Los amontes desgraciados (1894) Y El hijo de lo verdulera (1902).

c) José Ramos y Brans?

José Ramos y Brans fue un dramaturgo artesano hijo de esclavos. Sus obras se caracterizaban cualidades del teatro obrero. Este poseía una producción teatral que iba desde la zarzuela hasta el sainete y tuvo una obra titulada Tirano de su anhelo.

2- ¿Habías escuchado de ellos anteriormente a este curso?

Anteriormente a este curso no había escuchado sobre ellos.

3- ¿Cómo la vida de ellos y quienes eran, te ayuda como joven actual del siglo XXI?

La vida de ellos y quienes eran me ayuda a querer combatir la opresión y tratar de acabar con el racismo.

4- Identifica las características del teatro obrero presentes en las piezas:

a) “Me saqué la lotería”

- Soberbia
- Codicia
- Machismo

b) “El tirano de su anhelo”

- Tragedia
- Opresión
- Machismo

c) “Don Nuño Tiburcio de Pereira”

- Cambio del jíbaro económicamente
- Cambio para la paga del obrero
- Reconocimiento de valores

5- Identifica las técnicas teatrales presentes en las piezas:

a) “Me saqué la lotería”

- Escrito en verso
- Comedia
- Uso de sarcasmo e ironía
- Uso del lenguaje culto y el coloquial

b) “El tirano de su anhelo”

- Escrito en verso
- Uso de sarcasmo
- Tragedia
- Machismo

c) “Don Nuño Tiburcio de Pereira”

- Escrito en verso
- Uso del lenguaje culto y el coloquial
- Comedia

Fabiola J. Nieves Rivera 115252
SPAN2010

Tras un florecimiento del teatro obrero en estas últimas décadas, el teatro puertorriqueño ha comenzado a tener éxito en Puerto Rico. Todo esto es debido a los esfuerzos de cada uno de nosotros que nos interesa el teatro puertorriqueño esto ni hubiese tenido éxito realmente. Nosotros los puertorriqueños debemos de seguir manteniendo esta cultura del teatro obrero.

Leer estas obras me hizo transportarme a los tiempos de antes a cómo era todo sin tecnología. Me da pena saber que antes no conseguían el teatro obrero algo interesante y divertido, por qué realmente SI lo es, me inspira a querer hacer teatro obrero. La educación en el teatro es esencial para todos. Esto nos enseña cómo era una vida en el pasado, porque realmente si era así y es súper sorprendente la evolución que ha tenido la vida hasta el día de hoy. Es importante brindar a nuestros jóvenes puertorriqueños la importancia del teatro obrero para que puedan imaginarse cómo era la vida mucho tiempo atrás de una manera "jocosa" y divertida.

Exhortó a que todos que se adentren al ambiente del teatro o R solo lean algo respecto al teatro obrero. Es una manera de despejar la mente de los problemas actuales que están sucediendo en la sociedad. En lo personal me gusta mucho leer estas piezas y excelente explicación a través de la Profesora Brenda Ortiz Nevárez.

Anexo 14: Informe de desarrollo humano de Puerto Rico (año 2016)



El Informe de Desarrollo Humano está disponible para descargar en su versión digital accediendo a estadisticas.pr



El Informe de Desarrollo Humano está disponible para descargar en su versión digital accediendo a estadisticas.pr

