

GÉNESIS Y DESARROLLO DEL TEATRO POPULAR EN PUERTO RICO

José Luis Ramos Escobar

Universidad de Puerto Rico

I. Introducción: la función social del teatro

Cada época histórica ha tenido su particular definición del arte dramático y de las funciones que éste cumple en la sociedad. Esta afirmación se aplica asimismo al arte en general, pero en el caso de las artes teatrales la situación es aún más complicada pues la representación de las obras hace que éstas repercutan más directamente sobre el público y que estén, por lo tanto, más vinculadas a los acontecimientos históricos y a los gustos y corrientes artísticas y sociales en boga. A través de la historia, el teatro ha servido para entretener, para denunciar vicios sociales, para inculcar ideas, para liberarnos de tensiones o crearnos nuevas, para educar, para insultar, en fin para prácticamente todos los quehaceres humanos. Como ningún campo de la vida le es ajeno, a menudo se permea de elementos propios del campo en cuestión. Así el teatro neoclásico, en su afán didáctico, incorporó elementos pedagógicos a su estructuración dramática. Lo mismo sucedió con el teatro psicológico cuando temáticas y procedimientos propios del psicoanálisis y la terapia individual y grupal se convirtieron en elementos estructurantes de las obras teatrales.

De acuerdo con la definición que se tenga del teatro, éste responderá a determinados intereses. Variará asimismo de acuerdo con el público espectador que reciba la obra. El teatro de Lope de Vega, por mencionar un ejemplo conocido, defendió con denuedo la institución de la monarquía, y aunque estableció el honor de los villanos como el conflicto central de muchas de sus obras, era la monarquía la salvaguarda final de ese y otros derechos del pueblo español. Aún en obras como *Fuenteovejuna*, en la que la ira popular hace justicia y se enfrenta a su opresor, es el rey quien reestablece el orden y adjudica la solución justiciera en el desenlace de la obra. Recordemos que los espectadores de estas obras eran villanos que desde el patio y los aposentos recibían este mensaje sobre las bienandanzas de la monarquía frente a los despóticos señores feudales. Lope conseguía así un doble propósito: atraer mucho público, pues sus obras defendían los intereses de ese público, en apariencia, y transmitir su posición ideológica sustentada en la institución de la monarquía.

El teatro, pues, cumple una función social que varía de acuerdo a la época, el lugar y el público espectador. Esa función social variará de obra en obra de acuerdo con la visión de mundo del dramaturgo y de la ideología que consciente o inconscientemente estructura dicha

visión. No existe, por lo tanto, teatro puro. Aun las expresiones que intentan desvincular el teatro del ropaje ideológico nacen precisamente de una orientación ideológica al postular el no-compromiso como su norte. La estética no existe en el vacío: responde a determinados contextos y se inscribe dentro de las diversas corrientes ideológicas de cada época por oposición, afirmación, duplicación o yuxtaposición.

A lo largo de la historia de la humanidad han existido manifestaciones teatrales que se han opuesto a los gustos en boga y a la estética dominante. Estas manifestaciones a menudo se producen al margen de la actividad teatral convencional reconocida y pretenden alcanzar a un público diferente del que acude a los lugares designados como escenarios de representación. Tal es el caso del teatro popular en Puerto Rico, una corriente poco estudiada y a menudo desdénada por críticos e investigadores del país.

En términos de definición, el teatro popular se desarrolla en virtud de una estructuración dramática que emana de la interacción dinámica del contexto social con la perspectiva del público a quien va dirigido y con el escenario en el que se representa. Esta nueva estructuración dramática supone un abandono del concepto tradicional de acción, y un cambio radical en la perspectiva que ordena la trama. Además, implica la sustitución del escenario convencional por un espacio cambiante de acuerdo con el lugar donde se realice la representación. Finalmente, el teatro popular incluye diversas manifestaciones y categorías determinadas por las variaciones en el público receptor, las visiones de mundo que estructuran la obra, y la tensión fluctuante entre los principios que producen la progresión de la trama y la finalidad ideológica de la misma.

II. Trayectoria histórica

El teatro dramático en Puerto Rico comenzó a principios del siglo XIX. No es hasta finales de dicho siglo que puede hablarse de un verdadero teatro puertorriqueño. En los siglos anteriores no existió una tradición dramática, el teatro indígena es inexistente, y sólo se registran ocasionales escenificaciones de autos sacramentales en las iglesias y comedias en las plazas, especialmente a la llegada de algún personaje importante o para celebrar acontecimientos históricos de España.¹

La primera obra que registra elementos populares en su estructuración dramática es *La juega de gallos o el negro bozal*, de Ramón C. F. Caballero (1820-?). Caballero publicó su obra en 1852 como parte de su libro *Recuerdos de Puerto Rico. Producciones literarias en prosa y verso* (Ponce, 1852.) De este autor no existen muchos datos, excepto que algunos críticos afirman que era de nacionalidad venezolana, aunque en el prólogo a su libro él afirma que es puertorriqueño. Caballero desarrolla su obra con elementos del teatro didáctico: el vicio del padre que lleva a la familia a la ruina (en este caso, el vicio de apostar en las peleas de gallos), el matrimonio de la hija con un rico industrial como salvavidas ante el naufragio económico, y el amor de la hija por un joven galán. Abundan en la obra los cuadros de costumbres, basados sobre todo en la vida de las clases acomodadas, y temas del ambiente criollo de mitad de siglo.

Resulta evidente que esta obra pertenece a la tradición literaria de afirmación criollista, que marcó el inicio en la isla de los diversos géneros literarios con publicaciones tales como: *Aguinaldo puertorriqueño* (1843), *El álbum puertorriqueño* (1844) y *El jíbaro* (1849). Lo importante de la obra de Caballero es la inclusión de personajes típicos, tales como el jíbaro Ño Epifanio y los esclavos Nazaria y José, lo que permite un desarrollo dual de la trama mediante las relaciones amorosas de los criollos blancos y las de los esclavos. Aunque la caracterización de los negros parte de los prejuicios en boga y busca provocar la risa, la obra presenta asimismo el ansia de superación de éstos y el trato miserable que recibían. La creación de estos personajes inaugura una tendencia en Puerto Rico que, unida a la influencia del bufo cubano, será de vital importancia hacia finales del siglo XIX y principios del XX. El cambio de enfoque que significa este acercamiento a la realidad social repercutirá en la estructuración dramática de las obras. El resultado será una bifurcación del naciente teatro nacional puertorriqueño en una corriente institucionalizada, representada fundamentalmente por Alejandro Tapia y Salvador Brau, y una corriente popular que se manifiesta de modo diverso en las obras de los artesanos Manuel Alonso Pizarro y Arturo Más Miranda, las obras criollistas de Ramón Méndez Quiñones y Eleuterio Derkes, y las piezas de negros catedráticos de Rafael Escalona.

III. El teatro de raigambre popular

Ramón Méndez Quiñones (1847-1889) es el dramaturgo más reconocido de la corriente popular del teatro puertorriqueño del siglo XIX. Fue actor, productor y dramaturgo. Escribió *Un jíbaro* (1878), *Los jibaros progresistas o La feria de Ponce* (1882), *La vuelta de la feria* (1882) y las piezas inéditas *Una jibara*, *La triquina*, *Un casamiento*, *Un bautizo*, *Un comisario de barrio* y *¡Pobre Sindá!* Estas obras han sido catalogadas por los críticos como costumbristas, y han establecido como antecedentes las múltiples representaciones que se hicieron en Puerto Rico de las obras de Ramón de la Cruz, José Cañizares y Bretón de los Herreros, así como los sainetes que el andaluz Santiago Cándamo escribió y representó para el público puertorriqueño en la década de 1830. Angelina Morfi señala que Méndez Quiñones muestra la voluntad de arraigar sus obras en lo autóctono frente a una producción de evasión y desarraigo.² No hay duda que estas obras se centran en la realidad puertorriqueña del momento y toman como protagonista al personaje del jíbaro. Desfilan asimismo ante el espectador cuadros de costumbres referentes a comidas, vivencias, el cuidado de animales, ceremonias... Sin embargo, estas costumbres aparecen subordinadas al afán moralizante del autor, quien continúa la tendencia didáctica del teatro puertorriqueño.

Las obras de Méndez Quiñones, al igual que las del bufo cubano, traen a escena tipos populares que hasta el momento habían sido marginados del escenario. De igual manera puede señalarse que ambos rompen con el esquema melodramático imperante y utilizan un lenguaje populachero que separa el código lingüístico del Caribe de los lineamientos de la lengua española. Pero contrario al bufo cubano, el teatro de Méndez Quiñones se inscribe dentro de la moralidad dominante y no parodia las instituciones coloniales, lo que es contradictorio con

los intereses del público receptor. De acuerdo con las categorías que esboza Augusto Boal, este teatro es popular en cuanto a recepción, pero no en su visión de mundo. Podríamos catalogar al teatro de Méndez Quiñones como institucional en su concepción, y popular sólo en su representación fuera de los escenarios convencionales. Veamos entonces la huella que dejó el teatro bufo cubano en el teatro puertorriqueño de corte popular.

Los Bufos Habaneros llegaron a Puerto Rico en 1879, pero ya para 1873 se representaron en la isla obras bufas del cubano F. Fernández.³ De manera que el contacto con esta forma de teatro burlesca y desacralizadora había comenzado casi inmediatamente de que ésta se apoderara de la escena cubana en 1868. Cuando los Bufos Habaneros estuvieron en Puerto Rico representaron obras bufas puertorriqueñas, en particular *Amor a la Pompadour* y *Flor de una noche*, ambas de Rafael E. Escalona. Inclusive actores y actrices puertorriqueños se incorporaron a la compañía cubana, destacándose Agustina Rodríguez, Europa Dueño y con realce especial Isabel Velazco. Resulta innegable la importancia del bufo cubano para el teatro puertorriqueño. Rine Leal argumenta al respecto: «El hecho de que el bufo cubano prendiese en Puerto Rico demuestra, más que influencias pasajeras, que el género respondía a la descomposición colonial y sólo crecía con lozanía en las últimas posesiones españolas de América.»⁴

Este género se injerta de manera decisiva en el teatro puertorriqueño a través de las obras de Rafael E. Escalona y, en menor grado, de Eleuterio Derkes, y crea un ambiente propicio para las obras de los artesanos Manuel Alonso Pizarro y Arturo Más Miranda, además de tener concomitancia en su variante campesina con el teatro de Méndez Quiñones, como ya hemos discutido.

Rafael E. Escalona tomó del bufo cubano la variante catedrática para desarrollar sus obras. Tanto en *Amor a la Pompadour* (1879) como en *Flor de una noche* (1881) los personajes negros son caricaturizados por el lenguaje «catedrático» que usan. La burla surge del afán de estos personajes de imitar el lenguaje de los blancos, en lo que ha sido denominado como un salto clasista típicamente colonial.⁵ Estas obras carecen de desarrollo dramático y su finalidad es provocar risas por el lenguaje y actitudes de los personajes. En este sentido, Escalona, probablemente por ser blanco, se queda en la superficie del género bufo y no logra dirigir la parodia y la sátira hacia el contexto social de los personajes.

Eleuterio Derkes (1836-1883) escribió cuatro obras: *Ernesto Lefevre o El triunfo del talento* (1872), *La nieta del proscrito* (desaparecida y sin fecha), *Don Nuño Tiburcio de Pereira* (1877) y *Tío Fele* (1883.) Estas obras participan de un dualismo significativo. Por un lado se remontan a situaciones históricas como en *Ernesto Lefevre o El triunfo del talento*, que se desarrolla en París en 1815, y por otro se acerca con ojo avizor a su época, y estructura sus obras con conflictos del contexto social puertorriqueño, como en *Don Nuño Tiburcio de Pereira*, pieza cómica que se desarrolla en el Mayagüez de 1877 teniendo como eje la figura del rico honrado frente a la imagen de avaro y miserable que tiene el pueblo sobre él. Ese dualismo cobra una significación adicional en su última obra, *Tío Fele*, que por un lado muestra el trasfondo pedagógico del autor, tanto en la finalidad de la obra como en los múltiples cultismos que usa en el diálogo, y por otro presenta un alegato, aunque algo tenue, sobre la igualdad racial. Y es que *Tío Fele* fue escrita cuatro años después de la llegada a la isla de los Bufos Habaneros, lo cual podría sugerir que Derkes está reaccionando a la visión estereotipada del negro que pre-

sentaban algunas obras bufas, en particular las de Rafael E. Escalona. El negro irrumpe en la escena de Derkes como un reclamo de dignidad y reconocimiento, porque el autor no distorsiona la personalidad del negro en busca de risas, sino que lo sitúa en medio del torbellino social, marginado y atacado, pero con capacidad para establecer su valía.

El teatro bufo cubano creó, además, un ambiente propicio para las obras de los artesanos dramaturgos. Si el bufo cubano representaba la historia de las gentes sin historia, con más intención social que afán literario, los artesanos Manuel Alonso Pizarro y Antonio Más Miranda trajeron a escena a los trabajadores y plasmaron sus aspiraciones, contradicciones y conflictos, en un tono jocoso, satírico y caricaturesco.

Manuel Alonso Pizarro (1859-1906) escribió cinco obras: *Me saqué la lotería* (1887), *Cosas del día* (1892), *Fernando y María* (1892), *Los amantes desgraciados* (1894) y *El hijo de la verdulera* (1902). *Me saqué la 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 Pizarro una sátira en contra de las clases dominantes y una defensa de los derechos de los desposeídos. Aunque Alonso Pizarro 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.

Arturo Más Miranda es otro artesano que intenta escribir obras de corte clasista. Se han localizado dos obras suyas: *Ante Dios y ante la ley* (1889) y *La víctima de los celos* (1897). Como artesano, Más Miranda intenta servir de portavoz de sus compañeros y desarrollar su visión de mundo en el escenario. Sin embargo, el afán moralizante prima sobre los conflictos principales de la trama, cediendo el desarrollo dramático a apariciones sensacionales y secretos gastados. La visión de mundo de los artesanos no incluía la comprensión cabal de las clases sociales como elementos estructuralmente opuestos en la dinámica comunitaria.

IV. El teatro obrero

Al calor de las luchas sindicales de principios del siglo xx germinó un teatro obrero de raigambre popular. Eran los tiempos de las primicias de la organización sindical en la isla. Entre los obreros puertorriqueños comienza a escucharse la prédica socialista de Ramón Romero Rosa, Eduardo Conde y José Ferrer y Ferrer. Con la llegada a la isla en 1896 del carpintero español Santiago Iglesias Pantín cobró impulso la lucha proletaria hasta culminar en la fundación del Partido Obrero Socialista el 18 de julio de 1899 y la Federación Libre de Trabajadores, primera central obrera del país, el 22 de octubre del mismo año. La tarea de ambas organizaciones era organizar a los obreros y campesinos, quienes se encontraban a merced de los patronos debido a que carecían de una organización sindical que los representase y defendiese.

Como muestra de su situación, valga señalar que los campesinos recibían un jornal de treinta a cuarenta centavos al día, y los trabajadores urbanos, de treinta y cinco a sesenta.

Como parte de las campañas de sindicalización, los dirigentes de la Federación Libre de Trabajadores y del Partido Obrero Socialista incluyeron la representación de obras de teatro para concienciar a los obreros y motivarlos a organizarse. Las obras las escribían los miembros de los sindicatos con una clara intención proselitista. En consecuencia, éste era un teatro popular, pues se representaba en los centros de trabajo y en las comunidades, y las obras se estructuraban, en su mayoría, de acuerdo con la ideología proletaria y en defensa de los intereses de los espectadores.

La primera obra de la cual tenemos constancia es *La emancipación del obrero* (1903), de Ramón Romero Rosa (1863-1907), quien era secretario del Partido Obrero Socialista y escribía con el seudónimo R. del Romeral. Romero se había distinguido como escritor propagandístico de las nuevas ideas promovidas por su organización. Sus escritos teóricos sobre la mala distribución de la riqueza encontraron su contraparte artística en el drama alegórico en un acto *La emancipación del obrero*. Esta obra desarrolla el enfrentamiento entre los obreros y el sistema capitalista utilizando la forma del auto sacramental. Los personajes son todos prototipos sociales con claros ecos bíblicos. Termina con una exhortación directa al público para que se una a la Federación Libre de Trabajadores, resaltando su finalidad propagandística e ideológica.

José Limón de Arce (1877-1940), quien firmaba con el seudónimo de Edmundo Dantés, es el autor del drama *Redención* (1906.) En esta obra la redención moral y económica del obrero aparece unida al tema amoroso. Limón de Arce desarrolla la trama de manera que los espectadores se identifiquen sentimentalmente con los personajes y acepten más fácilmente la ideología proletaria que la obra transmite. En este sentido, el tema amoroso cumple en *Redención* la misma función que la alegoría cristiana utilizada por Romero Rosa en *La emancipación del obrero*.

En su obra *Futuro* (1911), Enrique Plaza desarrolla nuevamente el tema de la lucha entre el capital y el trabajo. Aunque la obra es, en apariencia, de tema proletario, no aparece en ella ningún personaje obrero, y el final, cuando el dueño de la hacienda accede a compartir su riqueza, parece indicar que la obra estaba dirigida a un público de hacendados, a quienes se les intenta crear conciencia sobre su papel de explotadores. La bondad ingenua de los personajes parece provenir del idealismo del autor, para quien la lucha de clases se resuelve con el hecho de explicar a los explotadores que están actuando mal.

Luisa Capetillo (1879-1922), una de las figuras más importantes de esta actividad teatral y del momento que reseñamos, escribió varias obras de teatro popular que recogió en su libro *Influencia de las ideas modernas* (1916.) El tema proletario se une al de la liberación femenina en obras tales como *En el campo, amor libre, Matrimonio sin amor, consecuencia, el adulterio y La corrupción de los ricos y la de los pobres*. En la obra que dio título al libro, *Influencia de las ideas modernas*, Luisa Capetillo persigue la misma finalidad de la obra *Futuro*; a saber, crear conciencia al patrono de su papel de explotador.⁶ Para lograr el cambio en los propietarios, Capetillo utiliza las ideas de León Tolstoi. La renuncia a los privilegios por parte de los patronos hace que la comunidad los reciba con regocijo, y celebre la libertad de la nueva mujer liberada que Angelina, la protagonista, representa.

Finalmente encontramos en esta promoción de dramaturgos a Magdaleno González, quien publica en 1920 su libro *Arte y rebeldía*. En él incluye cinco obras: *Una huelga escolar*, *Los crímenes sociales*, *Una víctima de la actual sociedad*, *Pelucín, el limpiabotas o la obra del sistema capitalista* y *La prohibición en Puerto Rico*. Lo interesante de estas obras es que se apartan del tema sindical para incluir en su cuestionamiento del sistema capitalista otros temas de la sociedad del momento, tales como la educación como privilegio, la represión policial y los marginados. Sin embargo, el uso de diálogos en verso resta verosimilitud a las obras.

De las obras representadas podemos deducir que, al igual que en la producción dramática de los artesanos, a menudo los autores simplificaban las estructuras dramáticas con miras a hacer la significación más asequible al público obrero. Asimismo, los diálogos utilizan vocablos y construcciones de aceptación generalizada, buscando hacer patente el significado de las acciones, sin dejar lugar para ambigüedades o sutilezas. El teatro se convierte así en un vehículo para una finalidad ideológica, característica que podemos extender a la mayoría de la producción dramática de 1900 a 1937.

Culmina así esta etapa del teatro popular en Puerto Rico. A medida que el Partido Socialista movió sus miras al campo electoral fueron desapareciendo las obras de tema proletario y popular. No es hasta 1936 que se produce otra muestra de otra variante de teatro popular, aunque bajo circunstancias muy diferentes.

Bajo los auspicios de la Puerto Rico Reconstruction Administration, conocida en el país como la PRRA, establecida en 1935, el doctor Morton Royce ofreció en 1936 el curso «Workers Education».⁷ Este curso, que se reunía en la Universidad de Puerto Rico, incluía lecciones de economía, historia y teatro. Fue como parte del curso que se organizó un grupo de teatro para llevar obras a los trabajadores. Integraban el curso Manuel Méndez Ballester, Fernando Sierra Berdecía y los profesores Rafael Cordero, Vicente Geigel Polanco, Nicolás Nogueras, padre, y Francisco Manrique Cabrera. Este grupo se llamó Teatro para Trabajadores y montó obras de tema sindical, casi siempre traducidas del inglés. Visitaban los centros de trabajo del país a invitación de los sindicatos, en especial los de la industria azucarera. Su trabajo se basaba en la experiencia que Manrique Cabrera había traído desde España, donde Federico García Lorca llevaba su grupo La Barraca por las provincias españolas. No existen libretos de las obras que montó este grupo, y la evidencia nos señala que no se escribió ninguna original sobre los problemas en Puerto Rico. Esta variante del teatro popular puede definirse como la transculturación de una visión sindical norteamericana sin interacción con los destinatarios. Sin embargo, el grupo fue de vital importancia para el teatro puertorriqueño, pues del mismo surgieron los principales dramaturgos de la llamada «Generación del treinta».

V. La ruptura con la tradición

No fue hasta la década de 1960 que, en estrecha vinculación con un nuevo movimiento de afirmación nacional y de reivindicación social, volvió a renacer el teatro popular. Primero comenzó con manifestación de las artes teatrales, cuando actores y actrices participaban en

actos artísticos de las agrupaciones que promovían la independencia para Puerto Rico. Luego se extendió a las artes dramáticas con la creación del grupo El Tajo del Alacrán en 1966. Fue este grupo el que abrió las puertas a una dramaturgia eminentemente popular en significación, estructuración y público espectador.

En su libro *Textos para teatro de El Tajo del Alacrán*, Lydia Milagros González (1942) señala que esta forma dramática surgió como respuesta a todas las demandas del hervidero político y social del país: era la época de la guerra de Vietnam, del triunfo de la revolución cubana, de la campaña en contra del servicio militar obligatorio, de las protestas, marchas y piquetes en la Universidad de Puerto Rico, en fin, era una época de rebeldía, desafío, lucha y demanda de participación.⁸ Lydia Milagros González establece que frente al teatro convencional representado en el Teatro Tapia, el grupo se propuso hacer un tipo de teatro contestatario, que cuestionase tanto el entorno social como el tipo de teatro que se estaba representando. Fue precisamente ella quien escribió las obras más significativas de esta ruptura.

Las primeras obras de González parten de elementos y técnicas brechtianas. De hecho, su primer montaje fue *Brecht de Brecht* (1967), basado en obras del dramaturgo alemán. De esta etapa sobresale *La historia del hombre que dijo que no*, obvia paráfrasis de *El que dijo que sí, el que dijo que no*, de Brecht. En esta obra, González utiliza la narración como elemento estructural de la obra. La acción se representa en pantomima mientras el narrador la verbaliza para el público. Sin embargo, González parcializa al narrador en favor de uno de los personajes, lo que crea contradicciones entre la palabra y la mímica, y precipita la intervención de los personajes en contra del narrador y la posterior intervención del público. Dado que la acción se centra en dos personajes arquetípicos, uno que representa la intervención extranjera, y otro, al puertorriqueño, la participación del público altera el balance de fuerzas con que se inicia la pieza e inclina la balanza hacia la defensa de los intereses nacionales. Obviamente, la obra está construida para facilitar la intervención del público y canalizarla de manera que coincida con la ideología de la autora.

Luego de varios intentos en escenarios convencionales, El Tajo del Alacrán salió de los teatros y se dedicó a presentar obras en la calle. De 1970 a 1971, el grupo visitó comunidades y barrios con su proyecto de cabezotes. Entre las obras escenificadas destacan *La tumba del jíbaro*, *La venta del bacalao rebelde*, *Las huelgas*, *La despropiación*, y *¿Qué importa un muerto más!*, todas de Lydia Milagros González. Éstas se sumaron a *Lamento borincano*, *La confrontación* y *The postcard*, todas de 1969. Para 1971, González escribe su obra más significativa: *Gloria, la bolitera*.

Este teatro de cuestionamiento y desafío, con su reclamo de obras más vinculadas a los problemas inmediatos de la sociedad puertorriqueña y la incorporación del público popular como parte activa de la representación, tuvo su mayor repercusión en varios grupos teatrales que se formaron durante la década de los años setenta. Entre éstos sobresalen Anamú (1971), Moriviví (1972) y Teatro de Guerrillas (1972), aunque este último grupo funcionó principalmente en el ámbito universitario. Estos grupos le añadieron a la dramaturgia puertorriqueña una nueva dimensión mediante la creación colectiva. Montaron obras que se escribían entre todos los miembros del grupo luego de una investigación sobre el tema. El texto se producía mediante discusiones e improvisaciones y jamás alcanzaba una forma definitiva, pues se continuaba modificando a medida que las reacciones del público en las representaciones les indi-

casen al grupo la necesidad de añadir, suprimir o cambiar una determinada escena. Esto le confería a las obras un gran dinamismo y actualidad, pues la flexibilidad que les brindaba la improvisación les permitía incorporar a la obra sucesos acaecidos el mismo día. Los grupos acostumbraban a visitar con antelación las comunidades donde iban a montar las obras, para incorporar a las mismas referencias a problemas específicos de la comunidad. El foro que realizaban al finalizar la representación les permitía medir la efectividad de la misma.

Muchas de las obras escenificadas por estos grupos respondían al momento histórico. Moriviví montó la obra de creación colectiva *El chou de la hora cero*, en 1973, en respuesta a la propuesta de construcción de un superpuerto petrolero en el área oeste de Puerto Rico. Cuando ese mismo año ocurrió un derrame de petróleo en el barco griego Zoe Kolocotronis en el área suroeste de la isla, el grupo Anamú se trasladó a la comunidad pesquera afectada y escribió junto con los residentes la obra *Bahía sucia, bahía negra*, que luego se representó en diversas comunidades de esa región. Era pues una dramaturgia al día, que estaba alerta a los acontecimientos más significativos y que era capaz de plasmar en teatro la significación de esos hechos para las masas trabajadoras.

Otra característica de las obras representadas por estos grupos fue la eliminación de la distancia entre espectador y obra, haciendo del primero parte activa de la representación y no un receptor pasivo de un mensaje preconcebido y diseñado para él. Algunas obras no tenían final, y se le pedía al público que dijese cómo debería terminar la obra o que mostrase cómo él o ella lo harían. En este sentido, la obra era una creación colectiva del público y los actores en verdadera comunión. Las obras que más sobresalen al respecto son *¡Basta!* (1973) y *Los migrantes* (1974), del grupo Moriviví, y *Ya los perros no se amarran con longaniza* (1973), del grupo Anamú, sobre un texto de Jorge Rodríguez y José Luis Ramos Escobar.

Luego de que estos dos grupos se fusionaran en 1975 con el nombre de Colectivo Nacional de Teatro, montaron *El asesinato de X*, del Libre Teatro Libre de Argentina (1975), *A puño cerrado*, creación colectiva (1975), y *¿Quién tiene miedo?* (1976), adaptación de la obra argentina *El avión negro*. Finalmente el grupo se disolvió en 1976.

Paralelamente a la labor de estos grupos, surgieron en varias comunidades pobres del país grupos de teatro interesados en canalizar la creatividad de los jóvenes de su comunidad hacia el arte, a la vez que analizaban los acuciantes problemas de su realidad. Es aquí donde resalta la inmensa labor de Pedro Santaliz (1938), un actor y director profesional que durante décadas trabajó con jóvenes de las comunidades marginales de La Perla y El Fanguito. En 1963 fundó el grupo Nuevo Teatro Pobre de América. Para 1969, Santaliz comenzó a escribir y a representar obras en comunidades pobres en San Juan y Nueva York. Estas obras se conciben a base de una rica imaginación fabulada que pretende hablarle al pueblo en términos de sus sueños, supersticiones y fantasías. Por ejemplo, *Cadencia en el país de las maravillas* (1976) traza las peripecias de la vida en las comunidades pobres del país. Cadencia es la Alicia puertorriqueña, que viaja a través de su propia fantasía al país de las maravillas, que no es otro que el Puerto Rico de nuestras alucinaciones y pesadillas colectivas.⁹

Santaliz se vinculó, además, a un grupo de jóvenes de la barriada Tokío que espontáneamente hacían teatro en su comunidad. De ese encuentro surge el 25 de enero de 1975 El Gran Quince, grupo que unió los esfuerzos de Zora Moreno y Ramón Moncho Conde. Se ini-

ciaron con la obra *El afro antillano*, de Zora Moreno (1949), quien desde ese momento combinó sus dotes de actriz y directora con los de dramaturgia. Luego escribió *Dime que yo te diré* (1975), *Puerto Rico bello* (1978) y *Coquí corihundo vira el mundo* (1981), su obra más conocida. Estas obras recorrieron múltiples plazas y calles del país, además de representarse en escenarios convencionales.

Por su parte, Ramón Mocho Conde (1945) continuó vinculado a El Gran Quince y se convirtió en su director en 1979 cuando Zora Moreno funda el grupo Flor de Caíllo. Moncho Conde comenzó a escribir obras para El Gran Quince en 1975 con *El viejo San Juan*. Luego escribió y representó una gran cantidad de obras entre las que se destaca *Salí del caserío* (1981), su obra más representada. Esta obra plantea la terrible realidad del caserío y sus problemas de drogas, prostitución, crímenes, y la eterna esperanza de los desposeídos, que añoran su parcela de tierra para edificar su futuro. La dramaturgia de Moncho Conde combina la escritura individual con la improvisación colectiva, al estilo de Anamú y Moriviví. La versión final de los textos de Conde, al igual que los de Santaliz y Moreno, se produce en la última representación, lo que concede a su teatro un carácter evolutivo y experimental continuo. En ellos encontramos la versión más auténtica del teatro popular.

VI. Conclusión

Debido a que los grupos de teatro popular no reciben, por lo general, ayuda gubernamental y dependen de sus trabajos regulares para subsidiar su actividad teatral, tienden a desaparecer al cabo de pocos años. En la actualidad hay varios grupos que se mantienen activos, como El Gran Quince y El Nuevo Teatro Pobre de América. Otros grupos como Agua, Sol y Sereno combinan representaciones en la calle con montajes en escenarios convencionales. De esta manera se le da continuación al teatro popular, tan vital para el desarrollo cultural del país en virtud de su compromiso con los sectores marginados y de la función de diseminación artística y cuestionamiento ideológico que cumple.

NOTAS

1. Véase al respecto PASARELL, Emilio J. *Orígenes y desarrollo de la afición teatral en Puerto Rico*. San Juan: Editorial Universidad de Puerto Rico, 1951. P. 73.
2. MORFI, Angelina. *Historia crítica de un siglo de teatro puertorriqueño*. San Juan: ICR, 1980. P. 91.
3. *Ibidem*. P. 109.
4. LEAL, Rine. *Teatro bufo cubano siglo XIX*. La Habana: Editorial Arte y Cultura, 1975. P. 33.
5. *Ibidem*. P. 27.
6. Norma Valle ha hecho señalamientos valiosos sobre esta obra en su disertación «Historia de una mujer proscrita: Acercamientos a la vida y obra de Luisa Capetillo». Centro de Estudios Avanzados y del Caribe, 1980. P. 46-47.

7. Esta información fue obtenida mediante una entrevista con Manuel Méndez Ballester el 3 de abril de 1984.
8. GONZÁLEZ, Lydia Milagros. *Libretos de teatro para El Tajo del Alacrán*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña. P. 1-6.
9. Las obras de Santaliz, Moreno y Conde permanecen en su mayoría inéditas. De las más de treinta obras de Santaliz sólo existe un tomo de cuatro obras: *Teatro*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1992.