

LA DRAMATURGIA MODERNA EN PUERTO RICO: SU VERDADERA HISTORIA

Rosalina PERALES
(*Universidad de Puerto Rico*)

Tras un florecimiento del teatro obrero en las primeras décadas de nuestro siglo, el teatro puertorriqueño comienza a languidecer y no es sino hasta los años 40 cuando asoma su resurgimiento.

De no ser por los esfuerzos que hizo esta generación del 40 por fomentar el teatro en el país, las corrientes actuales de nuestro teatro no serían posibles.

Podríamos decir que la historia del drama moderno en nuestra isla comienza en la década de los 40 cuando un grupo de teatristas encabezado por Emilio S. Belaval y Leopoldo Santiago Lavandero forman el grupo Areyto. Aunque la vida de la compañía es breve -un año- el germen del teatro comienza a crecer alimentado por los esfuerzos de los que integraban el grupo. Al año siguiente ambos teatristas pasan a ofrecer cursos a la Universidad donde impulsan el establecimiento de Departamento de Drama, logro importante ya que hasta hace muy poco era el único lugar donde se podía estudiar teatro en Puerto Rico. Santiago Lavandero lleva el teatro a convertirse en una institución pública que impacta en el país, ya que de sus manos surgieron maestros de drama que fueron por los pueblos con el Teatro Rodante de la Universidad, brindando así un impulso inusitado al teatro isleño.

El desintegrado grupo Areyto se convierte en 1941 en Tinglado y en 1944 en la Escuela del Aire, manteniéndose unidos hasta 1959. En el 1951 se funda el Teatro Experimental del Ateneo. Gracias a estos grupos pioneros, en el 1958 el Instituto de Cultura puertorriqueña crea el Primer Festival de Teatro Puertorriqueño, el cual con altibajos políticos y económicos se ha celebrado ininterrumpidamente hasta hoy.

A partir de ese momento, el camino está abierto para el desarrollo del teatro

puertorriqueño; la producción teatral empieza a crecer, se construyen teatros, se habilitan otros, hasta que en los años 80 se inaugura el Centro de Bellas Artes, estructura de varias salas dedicada a las diversas manifestaciones del teatro y la música.

La crítica Josefina Rivera de Álvarez en su libro *Literatura puertorriqueña, su proceso en el tiempo*, divide el teatro puertorriqueño en varias generaciones. En primer lugar la Generación del 30, y la Generación del 45. Considera ella -y estamos de acuerdo- que esta última es la generación más duradera e impactante de nuestro teatro (las obras de René Marqués, Francisco Arriví y Manuel Méndez Ballester se han convertido en nuestros clásicos teatrales). Luego señala lo que cataloga como Generación del 60, de cuyos miembros dice que demuestran calidad (lo cual no es cierto en todos los casos), pero no continuidad -lo que sí es muy cierto-. Y por último señala la Generación del 75, la cual caracteriza por sus descripciones realistas y crudas y un lenguaje cargado de "malas palabras".

Existe otra clasificación establecida por el dramaturgo Roberto Ramos Perea, quien señala dos ciclos a partir de 1968, en los que incluye a los mismos dramaturgos señalados desde el 60 por la Profesora Rivera de Álvarez.

Discrepando de las clasificaciones dramáticas desarrolladas en la Isla a partir de la década del 60, hablaremos de lo que podría llamarse un teatro de fricción.

Para el significante "fricción" hay varias acepciones: acción de restregar o frotar, resistencia o roce de un mecanismo, desacuerdo o pequeña disputa. Todas convergen en nuestro teatro, pero especialmente las últimas dos.

Nuestra historia en el último siglo es diferente a la del resto de Latinoamérica, no por ello menos trágica. Puerto Rico es un país que ha vivido por siglos la indefinición y la ambigüedad que provienen de un prolongado coloniaje. El cambio de mando y de cultura a partir de 1898 nos aletargó, y hoy, cuando una fracción del país despierta de la modorra, se recrudecen las fricciones que han pervivido en los bandos contrarios. La hostilidad y el resentimiento han aumentado durante los últimos gobiernos de extrema derecha y en este ambiente de fricción, el teatro no es la excepción. El mundo teatral no es sino un reflejo, microcosmos mimético de la tensión que vive el país.

Durante veinte años (1948-1968) hubo una continuidad en la política puertorriqueña bajo el gobierno del Partido Popular, partido autonomista que ganaba elecciones tras elecciones sin mayor competencia. Bajo esta administración se había empezado a celebrar el Festival de Teatro Puertorriqueño en el que siempre representaban los mismos autores -ya consagrados- obras que versaban sobre los mismos temas: la nostalgia por el jíbaro, el conflicto de nuestra identidad, la evocación del pasado perdido, el eclecticismo social, etc. Las técnicas y estructuras eran tradicionales y las puestas en escena satisfacían a un público ya oficializado. El horizonte de expectativa estaba complacido.

En el 1968 el país recibe la sorpresa de un cambio de gobierno: el Partido Nuevo Progresista, línea anexionista que busca convertir el país en estrella norteamericana, llegaba al poder. La conmoción dura aún hoy día, pues las perspectivas de país cambian desde ese momento. El pueblo se politizó, las distintas ideologías se hicieron más marcadas, los independentistas fueron aún más marginados y la conciencia de intelectual se agudizó. Aunque en los años siguientes, los ya mencionados partidos se han dividido el poder, la sensación de inestabilidad y animosidad prevalece en el pueblo. Y ese malestar, vertido en agresividad, ese roce ideológico-social, es lo que fuerza el surgimiento de nuevas tendencias en el ámbito teatral.

Así pues, no podemos hablar en Puerto Rico de un teatro homogéneo en estos años, o de generaciones teatrales que se dan cada cinco o diez años. Si el teatro es una polifonía informacional como anuncia Barthes, en nuestra isla la polifonía no aplica sólo a los signos del texto, sino también a las tendencias en que se produce ese texto. Nuestro teatro está regido por la fragmentación, por la atomización de sus creadores y sus manifestaciones, y lo que es peor, por los conflictos internos. De ahí, el teatro de fricción.

Pero este teatro es de fricción también porque desde sus inicios a mediados de los 60 se inclina hacia una fuerte crítica a la situación económica, político-social e histórica que vive el país. Y cuando no critica esas situaciones, censura al hombre mismo por no decidirse a actuar en la vida. Este teatro punzante, creado en desacuerdo con el ambiente que lo circunda es el que describiremos a continuación, primero por medio de una simplificación estructural y luego a través de una descripción de este modelo.

Para 1965 todavía llenaban la escena puertorriqueña los escritores de las generaciones del 30 y del 40: René Marqués, Luis Rechani Agrait, Gerard Paul Marín (más joven), Francisco Arriví, Manuel Méndez Ballester. Todos continuaban representando sus viejas obras, a la vez que publicaban y presentaban obras nuevas -fenómeno que se ha extendido hasta hoy-. El lenguaje, la estructura y la temática, oscilaban entre la línea tradicional, trabajada por años en el país y el vanguardismo de nuevo cuño. Sin embargo, los esfuerzos por renovar su dramaturgia -como hizo René Marqués: *El apartamento*- no consiguieron satisfacer a las nuevas generaciones. Fue así como una ráfaga de autores noveles estremeció el ambiente con sus modalidades de ruptura.

De la vieja promoción se originan tres tendencias a las cuales llamaré promociones de transición.

A. La primera promoción está integrada por Luis R. Sánchez y Myrna Casas. Ambos son profesores universitarios¹ inmersos en el mundo académico, lo que les ofrece más posibilidades de publicar y representar. El teatro que construyen es, pues, uno elaborado, pensado, con plena conciencia de la historia dramática y de los recursos y nuevas tendencias que van apareciendo. No obstante, no existe ninguna relación entre el teatro que escriben uno y otro. Myrna Casas observa tendencias absurdistas, por lo que elabora un teatro más personal. Sánchez en cambio comienza con un teatro breve, de poca complicación, pero que va transformando la estructura convencional y que acusa ya la temática y el lenguaje que caracterizarán toda su obra de madurez.

El teatro de Myrna Casas sigue de cerca la temática expuesta en años anteriores por René Marqués, pero lo disfraza bajo el nivel primario de sus trabajos dando paso a obras simbólicas de aparente distanciamiento nacional. Sus técnicas se alejan de la de Marqués; en sus búsquedas adopta el absurdo y los juegos pirandellianos. *La trampa* (1964) y *El impromptu de San Juan* (1974) revelan esta factura. En la primera, los absurdos se trabajan en la situación y en el lenguaje -una familia se debate entre el salir y el entrar (de distintos lugares) sin lograr decidirse nunca, mientras navegan en una corriente de ilogicidad verbal-. El conjunto nos remite a la ambigüedad política y existencial del puertorriqueño, es decir, al sempiterno problema de nuestra irresuelta identidad. De allí saltamos al juego de *El impromptu de San Juan*, cuya técnica de teatro dentro del teatro funciona como soporte al ya mencionado asunto de nuestra precaria identidad de pueblo. La discusión en torno a un ensayo teatral -su función, su existencia o nulidad- encauza mensajes claves sobre la endeble ontología nacional. Así pues, el teatro de Myrna Casas adelanta el vanguardismo de la escena puertorriqueña sin abandonar el cuestionamiento político-nacional, constante secular en la dramaturgia isleña.

Muy a pesar de la fricción que ocasiona su reconocimiento, Luis Rafael Sánchez se considera hoy el mejor escritor de nuestro país y eso incluye su dramaturgia. Aunque no escribe mucho ni seguidamente como ocurre con todos los de su generación, su obra cuaja variada, seria, trascendente. Su haber dramático se integra por monólogos, farsas, dramas y comedias que abarcan una multitud de temas fabulados desde un sinnúmero de estructuras. Se estrenó con una serie de monólogos de sello original, con fondo remitente a los trabajos de Marqués y la generación anterior: las relaciones entre Estados Unidos y Puerto Rico, la lucha entre el presente y el pasado de nuestro pueblo, el desmedro social de las clases de marcada ascendencia europea, la prostitución. De otro lado, se avienta en la densa temática ético-religiosa a través de nuevos procedimientos: la

¹ Aunque Sánchez aún no era profesor cuando empezó a escribir.

burla, el absurdo, la desmitificación (*O casi el alma* -1964-). Esta obra le sirve a Sánchez para desenmascarar el fraudulento andamio de la religión y para establecer "paralelismos retóricos entre el episodio puertorriqueño y el tema cristiano",² entre el engaño religioso y la prostitución, ambos como formas de explotación. Subtemas como el machismo, la teología y la mística, la dualidad interna del ser humano, terminan de conformar la temprana obra del autor, donde ya germinan los vertiginosos ritmos lingüísticos que conforman su "escritura en puertorriqueño", la que hasta hoy acompaña al autor. El devenir entre lo prosaico y lo culto, lo sublime y lo vulgar constituyen el punto de arranque léxico-dramático de la fábula hasta el cierre de la acción. No obstante, son dos las obras que se destacan en la labor dramática de Sánchez, ambas presentadas con resonado éxito en Puerto Rico y el extranjero: *La pasión según Antígona Pérez* (1968) y *Quíntuples* (1985).

Como en tantos otros dramaturgos *La pasión según Antígona Pérez* recrea el ancestral mito de Antígona en su enfrentamiento con Creonte. Lo interesante de la versión de Sánchez es que la convierte en una Antígona latinoamericana, revolucionaria, moderna, simbólica. La imprecisa ubicación de la obra supone cualquier dictadura en Latinoamérica. Con esta obra Sánchez deja patente, sin gritar o presentar tesis como sus antecesores, que Puerto Rico, es parte de Latinoamérica y que aunque nosotros no vivamos sus realidades de mismo modo, participamos, las sentimos y nos solidarizamos. Antígona perdurará como heroína latinoamericana al sobreponer a su vida los principios ideológicos de libertad. "Matarme es aliviarme, hacerme sangre nueva para las venas de esta América amarga"³ concluye Antígona, asegurando con optimismo el futuro de América.

Quíntuples, escrita y representada casi veinte años después, es una obra muy diferente a la anterior. Es una obra en la que no ocurre mucho. Dos actores se presentan haciendo los monólogos de seis personajes diferentes: un padre y sus cinco hijos -quíntuples-. Cada uno, en un monólogo presuntamente improvisado va narrando su vida, las cuales han dedicado al teatro. Hay poca relación entre los monólogos -se pueden considerar autónomos-, y quien los integra es Papá Morrison, el último personaje.

El interés de esta obra reside en el juego del lenguaje, en el teatro por el teatro, en el juego estético de la creación y en la excelente presentación de los

² Montes Huidobro, Matías, *Persona: vida y máscara en el teatro puertorriqueño*, Santo Domingo, República Dominicana, Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe, Ateneo Puertorriqueño, Universidad Puertorriqueña, Tinglado Puertorriqueño, 1986, p. 543.

³ Luis Rafael Sánchez, *La pasión según Antígona Pérez*, San Juan, Ediciones Lugar, 1970, p. 120.

actores. Al final los actores se desvisten y desmaquillan en escena, destruyendo la ilusión teatral. Todo esto ha provocado el ataque de otros dramaturgos, quienes dicen que la obra no es un drama, sino un juego del lenguaje y los actores. Aquí cabe citar lo que decía Pierre-Aimé Touchard (que en realidad es una alusión al subtexto): "El éxito de la pieza que la gente no entiende al leerla quizá no provenga del texto escrito, sino del drama no escrito, interpretado por los comediantes que lo representan".⁴

Los elementos existencialistas que aparecieron en la primeras obras de Sánchez, o los de realista crítica social, evolucionan en *Quintuples* hacia un teatro de nuevas tendencias, dosificado por un lenguaje con base en la exageración, el humor y el chiste.

B. La segunda promoción la constituyen Ángel Amaro, Jacobo Morales, Luis Torres Nadal, Jaime Ruiz Escobar y Jaime Carrero entre otros. La obra de estos dramaturgos, exceptuando la de Torres Nadal y la de Carrero, se caracteriza por su discontinuidad. Escriben poco y espaciadamente. En general presentan obras realistas, pero no al estilo de las generaciones anteriores, sino sobre temas de la realidad coetánea con estructuras modernas y más soltura en el lenguaje (la solemnidad y rigidez del teatro anterior han quedado atrás). Es un teatro social, pero cargado de preocupaciones líricas y formales; fortalecido por la variedad textual de sus integrantes.

Jaime Carrero es uno de los dramaturgos más consecuentes de estas dos décadas, además de haber escrito obras de gran calidad (*La caja de caudales*, por ejemplo). En el esmero que pone en la elaboración de sus obras y en su trabajo como docente universitario, se acerca a la primera promoción, pero lo ubicamos en ésta por la perseverancia en la temática social alusiva a su momento y por la consistencia en el tratamiento formal de esos temas. Expone sus ideas de un modo serio y sin caer en exageraciones, apelando por momentos a un tono poético-simbólico. Es notable su predilección por las obras breves. Un ejemplo es *Flag Inside*, en la que presenta el sufrimiento de muchas familias puertorriqueñas con el regreso de sus hijos muertos en Vietnam. Son obras que no se prestan para juegos formales ni para experimentación. El propósito de Carrero, quien también ha hecho teatro popular, es llegar al pueblo a través de temas inmediatos, y lo logra.

C. La tercera promoción está constituida por una sola persona, Carlos Ferrari, un argentino que reside en Puerto Rico hace muchos años. Estudió con

⁴ Pierre-Aimé Touchard, en Raúl Castagnino, *Teoría del Teatro*, Buenos Aires, Editorial Plus Ultra, 1967.

ojo avizor el país, su historia, sus costumbres y se lanzó a derramar burlescamente en escena todo aquello que vio. Aplaudido por todos en su presentación de Puerto Rico, a principios de los setenta, fue luego un tanto marginado por su origen extranjero, su apego al costumbrismo crítico y su interpretación festiva de nuestra historia.

Pese a la declinación de su buena estrella, Ferrari se ha mantenido ininterrumpidamente con un pequeño grupo teatral y un local por más de diez años. Obviando la fricción que produce su teatro, su importancia en la dramaturgia puertorriqueña es patente, ya que fue con él, y su obra *Puerto Rico*, con quien empezó la afluencia masiva de público al teatro puertorriqueño (arrastró al público de los cinematógrafos haciéndoles reír -y pensar- de algo más conocido: su propia historia) y es el único dramaturgo que tiene sala propia, abierta todo el año para presentar sus obras.

A partir de Ferrari proliferaron las obras musicales, las satíricas, las bufas, etc. (Recordemos el éxito de *Pedro Navaja*, por ejemplo). Tal vez, y a pesar de las distancias entre ambos, su seguidor más cercano lo sea Premier Maldonado.

Estas tres promociones de transición que comienzan en los años 60 desembocan en la que se ha autodenominado "Nueva Dramaturgia", grupo de los 70 y los 80. Este grupo, que constituye en este momento la verdadera vanguardia del teatro puertorriqueño, según Roberto Ramos Perea, se caracteriza por un marcado apego a la realidad, ilustrado a través de una serie de temas nuevos que han introducido al teatro puertorriqueño, como la homosexualidad abierta, la reivindicación de la mujer, la represión policíaca, la corrupción de las instituciones gubernamentales, el cuestionamiento de formas políticas, etc.⁵ También han traído nuevas técnicas (por ejemplo, un nuevo uso en el espacio teatral), estructuras experimentales, una nueva relación entre público y actor y un lenguaje que ellos consideran "revolucionario", el cual consiste en hablar como se hace en la realidad, añadiendo un gran cúmulo de vulgarismos.⁶ Es por eso que ellos critican el teatro de Luis R. Sánchez, ya que es uno basado en el lenguaje estilizado y el juego estético.

Este teatro, que tiene su origen en grupos de teatro popular de los que hablaremos más adelante, logra sus mejores manifestaciones en tres de sus miembros: Roberto Ramos Perea, Teresa Marichal y Carlos Canales. Describamos

⁵ Roberto Ramos Perea, "De cómo y porqué la Nueva Dramaturgia Puertorriqueña es una revolución", *Intermedio*, Año I, Vol. I, San Juan, Puerto Rico, 1985, p. 13.

⁶ Una objeción que se puede plantear en cuanto al lenguaje de algunos miembros de esta promoción es la pérdida de la poesía teatral, de la metáfora de vida que siempre ha imperado en el diálogo dramático.

sus novedades brevemente.

1. Roberto Ramos Perea emerge como un torbellino en la escena puertorriqueña de los años 70. Su personalidad, como su obra, se caracteriza por ser dinámica y agresiva. Fue Ramos Perea quien bautizó como "Nueva Dramaturgia" a la promoción teatral desarrollada en Puerto Rico a partir de 1968. Fue él quien organizó la Sociedad de Dramaturgos Puertorriqueños (aunque allí no estén todos, por aquello de la fricción); fue él, junto a dos compañeros, quien fundó la primera revista de teatro en Puerto Rico *-Intermedio-*; es él quien ha luchado porque el Instituto de Cultura Puertorriqueña realice un festival de nueva dramaturgia, paralelo al tradicional Festival de Teatro Puertorriqueño; es él quien ha reclamado que se subsidie o auspicie la presentación de obras de jóvenes dramaturgos en el país; es él quien junto a otros compañeros prepara una historia y un archivo del teatro puertorriqueño. Sólo resta decir que además de ser el miembro más activo de su generación, es el más conflictivo. Las rencillas de Ramos Perea -quien además se dedica al periodismo- van desde escritores de la talla de Luis R. Sánchez hasta los directores de las más altas instituciones culturales del país.

Su obra se ubica dentro de la línea combativa de teatro social, pero más al estilo conscientemente elaborado de René Marqués que dentro del teatro de guerrilla. (Los títulos: *Revolución en el infierno*, *Revolución en el paratso*, *Revolución en el purgatorio* nos dan una idea). Ramos Perea siente y vive el teatro desde la perspectiva del pueblo que lo rodea. Por eso está en desacuerdo con los dramaturgos isleños que abordan técnicas anti-realistas o se sumergen en el teatro como puro juego. Una de sus últimas obras, *Mala sangre* -sobre la emigración de profesionales puertorriqueños a Estados Unidos-, lo ratifica. Tal como Ramos Perea lo reclama para la Nueva Dramaturgia, la novedad de esta obra radica en la temática, en la exposición de los problemas que vive el puertorriqueño de hoy: la mujer mejor preparada que el hombre para la vida, el eterno machismo, la liberación femenina, el patriotismo, la realidad colonia-metrópoli. No hay soluciones como no las hay en realidad. Toca al futuro elucidar estos planteos.

2. Teresa Marichal es una joven dramaturga que empezó haciendo teatro de tendencias tan distintas como el de títeres y el de guerrilla. En 1981, en medio de una violenta huelga universitaria, la Profesora Victoria Espinosa, junto a un grupo de estudiantes de Drama, creó el Primer Encuentro de Drama Universitario. Entre los trabajos que se presentaron hubo algunos de Marichal alusivos a la huelga y los problemas de la Universidad. A partir de ese momento se dedica a las más diversas expresiones teatrales: drama serio, teatro infantil, teatro experimental, títeres, etc., produciendo la obra más prolífica e imaginativa de la Nueva Dramaturgia.

Marichal, como sus compañeros, critica la sociedad, pero sin olvidar las formas y categorías teatrales. Tiene conciencia de su labor por lo que trabaja

intensamente cada una de sus obras. Le gustan tanto los juegos formales como los de contenido, así que experimenta con temas, tendencias y estructuras (una parte de su obra, por ejemplo, tiende hacia el absurdo y el surrealismo poético). No siempre obtiene el resultado esperado, pero persevera en la búsqueda de formas que ilustren mejor su ideología personal. Es ella una de las que más situaciones atrevidas ha traído a la Nueva Dramaturgia. En su obra *Paseo al atardecer* (1985), por ejemplo, aborda el conflicto entre palabra y acción; entre una artista (poeta) aparentemente de "avant-garde" y una madre conservadora que protege a su hijo. Un golpe de efecto nos remite a la sorpresa final de un trastocamiento de roles: la madre ha matado a su hijo y la poeta, horrorizada, la acusa a la policía. También resulta interesante en esta obra el trabajo con el espacio textual, realizado a base de un juego rítmico con estructura poética.

3. Carlos Canales, quien con *Corrupción* había caído en el Naturalismo más rampante, ha comenzado a trabajar una veta fantástica, casi desconocida en la dramaturgia puertorriqueña. En *La casa de los inmortales* (1985) aparece una dimensión lúdica del personaje que se repite de obra en obra, y a través del tiempo histórico dentro de un mismo texto, técnica architrabajada en la narrativa y vista en el teatro a partir de Pirandello. No obstante, dentro de nuestro teatro de la última promoción, que suele dibujar la realidad inmediata, esta tendencia resulta refrescante.

En el texto, los personajes se desdoblán en el presente (siglo XX) y el pasado (siglo XIX, época esclavista). Esta duplicidad temporal se aprovecha para trabajar los temas de la reencarnación, el destino, el bien y el mal, etc. La historia termina con una esperanza de triunfo del bien sobre el mal, nota nuevamente rarísima dentro de nuestro teatro actual. ¿De dónde obtiene Canales esta línea? ¿La forjó a propósito? Fernando de Toro explica el surgimiento de nuevas formas estéticas diciendo que "una forma de expresión, en este caso el realismo, llega a un estado de desgaste tal que el producto de la nueva expresión no hace sino satisfacer esta exigencia del horizonte de expectativa" y añade que "a la producción de un texto manifestado en una nueva forma de expresión puede introducir ese nuevo horizonte de expectativa".⁷

La realidad puertorriqueña de los últimos veinte años podría también interpretar este fenómeno. La política, estática y cambiante a la vez, ha encaminado la acción combativa del escritor. Y en Puerto Rico, tradicionalmente, se combate en la literatura a través del Realismo y el Naturalismo. En estos años la expresión dramática ha sido, pues, de protesta, de queja; el vínculo como en el pasado ha sido el Realismo. Tal parece que Canales, cansado él mismo de la

⁷ Fernando de Toro, *Semiótica del teatro*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1987, p. 204.

técnica directa, optó por significar esa realidad de modo diferente a ver si la trasformaba, siquiera estéticamente; lo que, sin dudas, consiguió.

Paralelo a las manifestaciones anteriores, surgió en Puerto Rico desde fines de los años 60 una fuerte corriente de teatro popular con tonos renovadores y conciencia de ruptura. El primer grupo fue El Tajo del Alacrán, dirigido por Lydia M. Gonzáles. Las obras que presentaban eran breves, sobre temas que preocupaban al pueblo, más que nada a la juventud de ese momento. Es con una obrita llamada *Lamento borincano* que Gonzáles fulmina la temática del jbaro, mostrando que la realidad es otra, por lo que no hay que permanecer en el pasado. A este grupo le siguen Anamú, La Tea, Moriviví, el Teatro de Guerrilla de la U.P.R. y otros grupos de teatro colectivo. Fue un teatro de propaganda socialista y técnica experimental (al estilo del teatro de Augusto Boal) que rompió estentóreamente con el teatro convencional, hasta ese momento, el único presentado en el país. El cambio temático y técnico fue absorbido por las nuevas promociones dramáticas,⁸ aunque trabajaron con fórmulas y propósitos diferentes.

En los años 70 surgen los grupos de teatro popular que llegan hasta nuestros días: el Teatro Pobre de América, dirigido por Pedro Santaliz (que no es "pobre" a la manera de Grotowski, sino a la manera de Boal), el cual se presenta en parques, plazas y barrios pobres, con actores extraídos de esos mismos lugares. El otro grupo es que surgió de una barriada misérrima en la que abundan los vicios y los problemas, pero no las distracciones sanas. Zora organizó su grupo con miembros de la comunidad y escribió obras críticas contra el abandono en que el gobierno tenía a estas clases desamparadas.

El último grupo de teatro popular, derivado de la línea originada por los años 60 es el de Rosa Luisa Márquez: Teatros Ambulantes. Aunque se trata de una agrupación de teatro popular -inicialmente de muñecos o cabezudos- hay que observar que es una vertiente totalmente diferente de las anteriores, ya que está trabajada por intelectuales reconocidos. Rosa Luisa, quien había participado en los movimientos de teatro popular de los 60 y los 70, es profesora universitaria -lo que de algún modo la vincula a la promoción de los "académicos"-. Además, cuenta en su colectividad con la colaboración de uno de los mejores artistas plásticos puertorriqueños: Antonio Martorell. Su grupo callejero cae dentro de la corriente del Bread and Puppet Theatre, que ha dirigido Peter Schumann en Nueva York. La agrupación elabora espectáculos en los que combina todas las artes (eso la acerca al teatro total): pintura, elaboración de muñecos y vestimentas, música, representación, discusión con el público, murga, etc., todo con el propósito de lograr mayor comunicación con el espectador. El teatro de Rosa Luisa, pese a ser popular, es uno aceptado y apoyado por críticos e instituciones reconocidas, lo que

⁸ Y aún por las promociones anteriores.

lo inserta con relación a las otras expresiones populares dentro del contorno de la fricción.

Como todos estos grupos se hallan en pleno auge de su producción, aún podemos esperar un mayor enriquecimiento para beneficio de nuestro país y de toda Latinoamérica, ya que aún hoy es válido lo que hace años dijo don Francisco Arriví, que "los dramaturgos puertorriqueños han luchado desde hace muchos años por no agonizar de patria, ni morir de universo y hoy, como nunca, se acercan a un interesante equilibrio de ambas necesidades".⁹

⁹ Francisco Arriví, *Teatro puertorriqueño: Séptimo Festival de Teatro del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, Barcelona, Ediciones Rumbo, 1965, p. 7.