



Reseña: **El teatro como bandera, teatro popular en Puerto Rico, 1966–1975**, de Elba Iris Pérez.¹

Sandra Barreras del Río
Departamento de Humanidades
Universidad de Puerto Rico en Arecibo

Sometido: diciembre, 2010
Aceptado: febrero, 2011

El teatro como bandera... es más que una historia de unos grupos de teatreros importantes en Puerto Rico. Es también la narración de un pasado cercano que aún nos afecta directamente con las esperanzas y las tensiones que se crearon en esas décadas de los sesenta y los setenta del siglo pasado. La década que se estudia, de 1966–1975, presenta el desarrollo de cinco grupos de teatro popular -El Tajo del Alacrán, Anamú, Moriviví, Colectivo Nacional de Teatro y Teatro de Guerrillas- y la intrincada trama que escenificaron. Cincuenta años de vida aportan lucidez a una etapa que Elba Iris Pérez califica como revolucionaria. Es decir, vemos esas dos décadas usando el prisma del movimiento teatral contado por una historiadora que es, a su vez, una teatrera:

Las décadas de 1960-70 conocieron una verdadera revolución política y cultural. En este sentido, uno de sus grandes campos de batalla se estableció en el arte y las expresiones literarias. El tema central: la relación arte/política. Las respuestas dominantes, o por lo menos las que mayor influencia ejercieron en el despliegue artístico e intelectual de los jóvenes que formaron parte del “teatro popular” en Puerto Rico, fueron la del intelectual comprometido y el arte ligado inevitablemente a las luchas políticas de los subalternos. El compromiso no estuvo exento de tensiones y es posible decir que los exponentes del “teatro popular” compartieron una misma actitud crítica e identificaron enemigos comunes, pero

¹ Véase: Elba Iris Pérez, *El teatro como bandera: “teatro popular” en Puerto Rico, 1966-1975*. Colombia, Librería La Tertulia-Centro de Investigación y Creación-Centro de Estudios Iberoamericanos de la Universidad de Puerto Rico en Arecibo, 2010.



no siempre coincidieron en sus posturas políticas y dramáticas. El “teatro popular” fue en este sentido una comunidad polifónica.²

El libro cuenta con unos aciertos que abren la perspectiva del momento que estudia. A pesar de identificar como enemigo a los Estados Unidos, por su prepotencia mundial, su colonialismo, su racismo, su militarismo, su guerra al pueblo de Vietnam y sus grandes desigualdades económicas; los teatreros mantuvieron lazos con grupos de teatro en los Estados Unidos y reconocieron aquellos que luchaban, allá, por mantener un compromiso social y político. Los teatreros en Puerto Rico mantuvieron un interés en grupos de teatro políticos revolucionarios de ese país como **La Mama** y el **Bread and Puppet Theater**, entre otros. Pérez acierta en no darnos una visión unilateral de las tensiones artísticas y políticas de este período histórico. Durante éste, el ambiente intelectual y artístico estuvo dominado por preocupaciones y aspectos de la izquierda:

En su estudio sobre la relación de los intelectuales latinoamericanos y la política durante la década de 1960, Claudia Gilman señala que “la pertenencia a la izquierda se convirtió en elemento crucial de legitimidad de la práctica intelectual.” Aunque no todas las personas adoptaban posiciones de izquierda, esta fue una corriente intelectual generalizada de gran prestigio político y epistémico.³

Como nos recuerda la historiadora, los grupos de teatro popular se definieron como latinoamericanos afectados directamente por el ejemplo de la Revolución Cubana, movimiento que admiraban y trataban de emular en su quehacer político. Hubo una apertura y una invitación a grupos latinoamericanos para que participaran de los

² Pérez, *El teatro como bandera*, pp. 188-189.

³ Pérez, *El teatro como bandera*, p. 187.



festivales de teatro internacional que se celebraron en Puerto Rico. Además de discutir la tendencia latinoamericanista y caribeña de los participantes de esos grupos de teatro popular, Pérez también nos recuerda instancias europeas de teatro popular y de protesta estudiantil, siendo la más obvia la de Francia.

Las tradiciones intelectuales de comienzos del siglo veintiuno dificultan la narración de la historia de estos grupos de teatro popular. Estamos en un momento donde se intenta rebasar algunas preocupaciones intelectuales y vivenciales de los años que el libro analiza. Sobre todo, se intenta superar la política binaria que polarizó la vida internacional. Tratamos de entender el momento histórico desde sus propios parámetros, pero en el caso de la historia que se narra en el libro estos parámetros son muy cercanos y nos afectan directamente. En aquél entonces, la división del mundo en dos opuestos permeaba varios contextos. Se reconocían un aspecto conservador y uno de más avanzada que coincidían con los dos polos de la Guerra Fría: los Estados Unidos y la Unión Soviética. Ese conflicto binario, que todavía asoma su faz en la época actual, marcó el entendimiento político y cultural de los sesenta y setenta del siglo pasado. Los teatreros se identificaron con la opción más radical, entendiendo que la solución a los problemas socio-económicos estaba en los aires políticos de un socialismo que, en aquella época, se unía a una vertiente nacionalista. ¿Cómo se manifestó este escenario político en los teatreros?

Para los grupos de teatro popular había dos alternativas de práctica teatral: o entendían que el teatro era una actividad estética con temas sociales y políticos; o entendían que era



una actividad política disfrazada de teatro. Cabe recordar que estos movimientos teatrales comenzaron como movimientos universitarios y que estaban muy influenciados por las nuevas voces intelectuales mundiales. Eran jóvenes comprometidos con llevar el teatro al pueblo y con representar los problemas y formas de expresión popular. La manera de pensar y articular su propósito, demostraba que se distanciaban de los miembros de la comunidad que querían afectar. No obstante, hay que decir que si fueron exitosos en llevar el teatro a grupos que no habían logrado aparecer en previos espectáculos teatrales: los subalternos que formaban parte del espacio urbano de la comunidad.

Realmente las alternativas eran: preocuparse más por el desarrollo teatral o por la capacitación del pueblo. Pérez demuestra que el teatro popular que pretendía representar los problemas sociales de las personas subordinadas fue adquiriendo un giro cada vez más ideológico hasta convertirse en un instrumento del Movimiento Pro Independencia (MPI) y del Partido Socialista Puertorriqueño (PSP). El balance entre estética y política, que grupos como **El tajo del alacrán** y **Anamú** intentaron mantener, se perdió y los grupos posteriores, como el mismo **Anamú**, **Moriviví**, y el junte de ambos en el **Colectivo nacional de teatro**, terminaron formando la parte teatral del P.S.P. Por otro lado, **El teatro de guerrillas** formó parte en la universidad de la Federación de Universitarios Pro Independencia (FUPI). Es decir, los grupos se convirtieron en órganos de capacitación política radical.

De la tensión que se mantenía entre política y teatro como expresión estética, quedaron varios aspectos que aún conservamos. Del aspecto político de los grupos de teatro



popular han quedado varios temas importantes en nuestra época: el compromiso con los subalternos, un idioma más suelto y humorístico, el interés por la migración y la preocupación ambiental. Continuaron temas de la generación anterior que se preocupaba por la identidad nacional y el colonialismo, añadiendo dimensiones a estas preocupaciones que no eran tradicionales.

Del aspecto estético teatral conservamos: el uso de marionetas o cabezudos, la improvisación sin libretos literarios, el hacer teatro fuera de las salas creadas para presentaciones teatrales, el cambio de vestuario frente al público, el uso de pantomimas y el uso de poco o ningún escenario. También se pueden reconocer: rotar los personajes dramáticos en escena para que no se identificaran con un solo actor y para que todos los actores representaran la obra completa; incluir al público como partícipe de la acción teatral para que no fuera un mero espectador; incluir músicos, artes visuales y videos en la representación, y la búsqueda de alternativas para la expresión artística. Estas innovaciones al teatro local fueron incorporadas a las representaciones o actuaciones por grupos de teatreros conocedores de las innovaciones del teatro en el siglo XX:

Se puede decir que en este grupo [**Tajo del alacrán**] empezamos a ver rasgos de la libertad creativa que reclamaron los actores durante esa época y podemos trazar esa inquietud hasta el posterior teatro posmoderno y lo que hoy se denomina como “Performance.”⁴

Estos grupos de teatro, comprometidos con la situación política mundial y del país, abrieron espacios y ensayaron nuevos métodos de expresión artística que no siempre

⁴ Pérez, *El teatro como bandera*, p. 163.



recibieron buena crítica por su ejecución. Muchas de sus tácticas de Gran Guiñol se prestaban a quitar profundidad a las representaciones. Querían un teatro con menos profundidad psicológica y mayor movimiento en la superficie de las cosas. Lograr buen teatro con estas intenciones no es fácil y requiere una atención mayor a detalles y ritmos. Todavía era más complejo si tenemos presente que para los grupos de teatro popular había que llevar un mensaje político panfletista y sin mucha complejidad. No obstante, como hemos tratado de exponer, sus experimentos políticos y teatrales los pusieron en la vanguardia de la expresión teatral. Cabe recordar que se hicieron Festivales de Teatro Internacional y de Teatro Latinoamericanos que ponían a estos grupos de teatro en contacto con grupos similares de otros países.

Fueron muchas las tensiones políticas de estos años, pero los grupos de teatro funcionaron como crisoles que pusieron en contacto varios componentes heterogéneos de la comunidad. No recuenta el libro cuántos de sus miembros venían de esa experiencia del exilio económico que le tocó vivir a muchos puertorriqueños en los Estados Unidos. A mi entender, este es un punto que pudo explorarse en el libro porque estos grupos de teatro popular ayudaron, junto al baloncesto superior puertorriqueño, a reconocer a ese grupo que retornó de una migración en el Norte. Es decir, fueron grupos de teatro que expandieron el conocimiento del público de los problemas de la migración e incluyeron entre sus miembros a jóvenes que participaban de una migración que retornaba a la isla.

Cierro recordando que las luchas y ganancias de ciertos momentos históricos no se miden únicamente por conseguir lo que se proponían en gran escala, si no por los



EL AMAUTA NÚMS 8/9

ENERO 2012

espacios públicos que abrieron y por enseñarnos que tenemos que actuar con energía y alegría para mantener lo conquistado. Este libro y su escritora así nos lo recuerdan.