

“Que no es lo mismo, pero es igual”: desplazamientos y coyunturas en el teatro puertorriqueño de los Estados Unidos

Rosalina Perales

el teórico teatral Marco de Marinis ha presentado en muchos de sus escritos la teoría de que para hablar de teatro hay que evitar hablar de evolucionismo teatral. Según él, la idea de creer que el teatro que se hace hoy es un progreso del anterior es un error¹. Esta teoría se ve reforzada por la teatrología más actualizada que incita al estudio del teatro en sí mismo, sin las ataduras de la historia; al estudio del teatro desde su teatralidad y no desde el evolucionismo literario (Max Hellman). Para Latinoamérica, tan apegada a su pasado como índice rector de su presente pluridimensional y, más aún para Puerto Rico, patéticamente asido a su identidad cultural mediante un vínculo con la historia, resulta casi imposible desligarse de ese evolucionismo, hoy tan marginado. Es por eso que en este trabajo intentamos combinar (ah, eclecticismo oportuno!) datos del teatro puertorriqueño y de su hijo pródigo, el “newyoricán” teatro puertorriqueño originado en el continente, desde su marco histórico literario, hasta colocarlo en su hábitat actual, su deconstrucción. Como Néstor García Canclini², me tomo el riesgo de la hibridez como modo de explorar este territorio.

Por mucho tiempo el teatro puertorriqueño que se presentaba en Estados Unidos seguía el canon adoptado por el teatro de la Isla, desde el primer tercio del siglo xx, tanto en su discurso fabular como en el estético. Se trataba de un patrón tomado, en el primer caso, de la irresuelta realidad histórico-política puertorriqueña y sus consecuencias sociales en ambas orillas y, en el segundo, del

canon literario español, heredado en la Isla desde el siglo xix. Este canon gravita como estigma en la literatura puertorriqueña que se desarrolla a lo largo del siglo xx. No es hasta el último cuarto de siglo cuando, gracias a la apertura al extranjero, el canon se empieza a desintegrar³.

La hispanidad, herencia y gravamen

La crítica literaria actual utiliza el término “canon” para referirse al *corpus* de autores y obras consagradas por las autoridades académicas⁴. En Puerto Rico, las autoridades académicas consignaron la herencia literaria hispánica como el punto de referencia de nuestra identidad literaria y cultural. El rechazo hacia la literatura española mostrado por los escritores puertorriqueños, anhelantes de independencia, de las últimas décadas del siglo xix (Ramón Emeterio Betances, Eugenio María de Hostos...) se reconsidera tras la Guerra Hispanoamericana y la consecuente invasión norteamericana al país. La presencia de la cultura del Norte en el país se tomó como presencia extraña y se rechazó. Alejado por cuatrocientos años de su raíz indígena, el intelectual puertorriqueño se vio entonces desarraigado y no le quedó más remedio que retomar la cultura hispánica, la más cercana a lo que en su trance histórico conformaba su identidad. Así, cuando Antonio S. Pedreira escribe su ensayo *Insularismo* en 1934, queda signada nuestra herencia literaria y cultural. El intelectualismo e independentismo puertorriqueño se identificó desde

ese momento hasta casi el final del siglo (y, cuidado si no hasta hoy) con la hispanidad.

Hubo escritores puertorriqueños de fines del siglo XIX que, fuera por educación ajena a la hispana (como es el caso de Ramón Emeterio Betances) o por apertura intelectual (Eugenio María de Hostos), recibieron la influencia literaria de Francia, Inglaterra u otras geografías allende el suelo español, lo que incidió en el resultado de su literatura. Sin embargo, los intelectuales de la Generación del Treinta, y las posteriores, permanecieron asidos a la literatura española de principios de siglo, lo que creó el canon, pero atrasó la entrada de la modernidad en el desarrollo de la literatura nacional.

Francisco Manrique Cabrera, autor de la primera *Historia de la literatura puertorriqueña* (1965), consigna en su libro dos constantes de la literatura puertorriqueña que tendrían una larga trayectoria: el jíbaro como ente mítico de nuestra geografía y nuestra historia y el criollismo rural como sujeto, atmósfera y contexto de un largo período de nuestra historia literaria⁵. Ambos pasarán a formar parte integral del canon teatral puertorriqueño.

Se puede decir que en 1938 se asienta el teatro nacional puertorriqueño. En esa fecha el Ateneo Puertorriqueño celebró un certamen de dramaturgia que premió a Gonzalo Arocho del Toro, Fernando Sierra Berdecía y el recién fenecido Manuel Méndez Ballester. En las obras de Arocho del Toro y Méndez Ballester la figura del jíbaro en su conflicto con la tierra y el nuevo sistema norteamericano se ilumina; el texto de Sierra Berdecía clava su anzuelo en el “nuevo puertorriqueño”, el emigrante neoyorquino y sus nuevas realidades; sus nuevos problemas y las nuevas situaciones que enfrenta ante ese entorno. No obstante, el discurso teatral anterior, disperso y poco conocido hasta hace unos años, ayudó desde su lugar de procedencia a la configuración de ese teatro nacional. Así, las piezas de teatro obrero de Luisa Capetillo y otros compañeros, algunos de los trabajos de Alejandro Tapia y Rivera y los de Salvador Brau, junto a otras expresiones poco conocidas, pero importantes, de las primeras tres décadas del siglo, son fundamentales⁶. En la década del cuarenta el manifiesto de Emilio S. Belaval sobre la necesidad de configurar un “teatro puertorriqueño”, así como los temas profundos y las buenas estructuras de los textos (dramaturgia al estilo de la *pièce bien faite*) de Francisco Arriví, René Marqués, Manuel Méndez Ballester y el mismo Emilio S. Belaval, podemos decir que, jun-

to con la formación de un teatro nacional, el canon dramático puertorriqueño, de herencia hispánica, ha cuajado⁷. No será hasta los intentos tardíos de René Marqués y los intentos tempranos de Myrna Casas y Luis Rafael Sánchez que el teatro puertorriqueño empezará a mirar por encima del canon.

La irrupción del teatro popular en los setentas, debido a la “crisis del discurso histórico”⁸, vuelve la mirada a las nuevas teorías y técnicas teatrales en el mundo, y se inserta en la rebeldía, la violencia de las fábulas, los sujetos y las formas, en un intento por dejar atrás la ancestral —desfasada— herencia hispánica que gravaba el teatro del país.

New York, New York

A la pregunta de cuál creía la literatura más valiosa en el mundo en este momento, el connotado escritor mexicano Carlos Fuentes dijo que era la literatura escrita por caribeños en los Estados Unidos. La riqueza y variedad de la literatura de las Islas ha seducido con su potente y sensual atractivo, evidenciado en el Nobel de Derek Walcott. Para los puertorriqueños nacidos o establecidos en los Estados Unidos, la poesía ha servido de llave para lanzarse al ruedo con un arte innovador. Y aunque hoy día ha sido la música popular la que ha captado más la atención del pueblo norteamericano, desde otros ángulos, la narrativa, el teatro, la poesía y la plástica, han despertado el interés por el arte y la cultura puertorriqueños, desde hace años, en algunos sectores estadounidenses. Enmarcados en un referente geográfico oscilante y en un juego de transgresiones sígnicas y lingüísticas, el arte de los nuestros en la urbe se ha hecho notar, pese a que no siempre ha sido aceptado⁹.

Un poco de historia: teatro de la emigración

Los ciento cinco años de relación política entre Puerto Rico y los Estados Unidos han creado una situación muy particular respecto a la identidad cultural del puertorriqueño. Más allá de los intentos de transculturación en la Isla, una de las consecuencias de las drásticas transformaciones políticas fue la emigración. Un empobrecido entorno económico, intensificado en la década de los cuarenta, obligó a miles de puertorriqueños a abandonar su país en busca de sustento y mejores condiciones de vida. Algunos sólo iban por un período corto a realizar labores agrícolas. Otros prefirieron echar anclas y

permanecer en el nuevo entorno. Así se inició un asentamiento de puertorriqueños, al principio obreros autodidactas como demuestra la biografía de Bernardo Vega¹⁰, luego de la clase menos educada y más pauperizada, más tarde del renglón profesional y la burguesía en los sectores más diversos de los Estados Unidos, pero especialmente en la ciudad de Nueva York. Hoy día hay unos cuatro millones de puertorriqueños en los Estados Unidos, que aportan en todas las disciplinas, siempre apuntando a su origen caribeño.

Los nuevos estudios de investigadores puertorriqueños en la Isla y en los Estados Unidos han anticipado la fecha del inicio de la presencia puertorriqueña en los Estados Unidos, con consecuencias importantes para los comienzos de la literatura “newyorican”¹¹, al siglo XIX y principios del XX, sacando a la luz figuras desconocidas, no contempladas antes en la expresión literaria, como el tabaquero negro Arturo Schomberg (hoy integrado a la historia de la literatura negra norteamericana), Bernardo Vega, otro tabaquero disidente, cuyas memorias, publicadas en 1977, ofrecen una nueva perspectiva de la emigración puertorriqueña, y Julia de Burgos, incorporada desde siempre al canon puertorriqueño, pero quien participó también, y muy temprano, del trasbordo a la literatura “boricua”¹² en Estados Unidos. En el teatro, sin embargo, las obras que se presentaban pertenecían al mencionado canon isleño, donde se convierten en clásicos de la literatura y caballito de batalla de las producciones independientes o de festivales nacionales.

Los primeros indicios de la presencia de un teatro puertorriqueño en los Estados Unidos se dan en los años veinte con la escenificación de *La cuarterona*, de Alejandro Tapia y Rivera. Luego se presentaron comedias de entretenimiento, hasta que con la aparición de lo que constituiría el teatro clásico de nuestro país, en la década de los cuarenta, llega a Nueva York una avalancha de obras con temas profundos sobre los puertorriqueños en la Isla y en los Estados Unidos: *La carreta*, *Esta noche juega el joker*, *La resentida*... Así van surgiendo los grupos de producción. En 1965 Joseph Papp —importante productor norteamericano ya fallecido— produjo *La carreta* con Miriam Colón y Raúl Juliá, lo que dio el empujón al teatro latino. Con este precedente, las obras de Shakespeare se empiezan a hacer en español, en el Festival de Joseph Papp. Así nace y crece el Festival Latino de Nueva York, que tantas oportunidades diera a los nuestros.

En 1967 la actriz Miriam Colón funda el grupo teatral puertorriqueño de más renombre hasta hoy, el Puerto Rican Traveling Theatre (Teatro Rodante Puertorriqueño), llamado así por actuar originalmente en las calles de los barrios pobres de la ciudad de Nueva York. El Traveling Theatre es la institución teatral latina más antigua en Estados Unidos, después del Teatro Campesino del chicano Luis Valdez. Hacen teatro bilingüe, de origen español, latinoamericano o puertorriqueño, clásico y moderno. Montan, además, dramaturgos puertorriqueños jóvenes a los que se les brinda la oportunidad de darse a conocer. Un ejemplo es Jaime Carrero, quien a principios de los años setenta recibió reconocimiento con *Pipo Subway no sabe reír* y posteriormente se le comisionó la obra *Betances*, sobre la vida de Ramón Emeterio Betances, arquitecto de la lucha por la emancipación de Puerto Rico. O Piri Thomas, quien tras su éxito con la novela *Down Those Mean Streets* (1967) les escribe *The Golden Streets*, sobre los efectos de la drogadicción en la familia. En 1994 consiguieron un local de bomberos en la zona de Broadway y allí instalaron un pequeño teatro que mantienen hasta hoy. Desde 1977 cuentan con un taller de dramaturgia de donde han salido buenos autores como, por ejemplo, Federico Fraguada. Muchos de los dramaturgos latinos de Nueva York se han dado a conocer a través de las escenificaciones de este grupo (Eduardo Gallardo y Carmen Rivera entre otros). Últimamente su producción ha mermado, por lo que alquilan la sala a producciones ajenas a la agrupación.

En 1968 Pedro Santaliz fundó el Teatro Pobre de América, constituido por actores del grupo y jóvenes del “Barrio”. A través de la creación colectiva con texto final de Santaliz, produjeron obras que se representaron tanto en los sectores pobres de Nueva York como en los de Puerto Rico, usando como base la crítica político-social, el humor y el folklore puertorriqueño. Entre las obras para recordar están *Guarapos* y *Palacio de Jarlem*. Otra agrupación destacada fue el Teatro Orilla (1971), dirigido por María Soledad Romero y Rafael Acevedo. Su base de producción es la del teatro independiente de los años cuarenta en el Cono Sur: buen teatro alejado del teatro comercial y del divismo. Promovían la creación colectiva y el contacto con el público, así como el propósito de ayudar en la solución de los problemas sociales. Era un teatro trashumante que hacía representaciones en centros comerciales, prisiones, instituciones religiosas,

universidades, parques, plazas o en la calle. En 1972 consiguieron un local en el que presentaban teatro, lecturas poéticas y conciertos. Entre otras obras —por lo general adaptadas de narraciones— presentaron *Pelo de alambre no se rinde o Las tribulaciones de un pueblo gulembo*. Posteriormente el grupo se desintegró. De 1973 es Jurutungo, proveniente de estudiantes del Brooklyn College, que luego se independizaron. Presentaron mucho teatro puertorriqueño de autores de la Isla. La Familia, aunque agrupación multiétnica, presentó una obra impactante de teatro “newyorican”: *Short Eyes*, de Miguel Piñero, que aún se sigue recordando.

Del concierto de algunos actores del Grupo Once de Argentina y gente “sustraída” del “Barrio”, Oscar Ciccone organizó el Teatro Cuatro en 1974. El nombre sale de la ubicación en la Calle Cuatro del “Spanish Harlem” —“El Barrio”—, zona de puertorriqueños y otros latinos pobres, en Nueva York. El núcleo trabajó mediante la creación colectiva los problemas del gueto, tal cual son, como denuncia de esa realidad miserable que se vivía en la zona. Era un teatro de finalidad socio-cultural, que trabajaba en las calles y se relacionaba con el teatro chicano y el latinoamericano de esos años. En 1976 presentaron *¿Qué encontré en Nueva York?*, sobre las decepciones y frustraciones últimas del puertorriqueño que se ve atrapado por la ciudad de Nueva York. Ciccone se separó del Grupo para trabajar con Joseph Papp, mientras los demás quedaron haciendo teatro repertorio en su local. Posteriormente el grupo desapareció.

De 1979 es el grupo Pregones, nombre tomado de la primera obra del conjunto, que era un collage de autores clásicos puertorriqueños. Fueron tres actores de la Isla quienes crearon, al sur del Bronx, el conjunto que ahora dirige Rosalba Rolón. Tras algunas piezas del repertorio clásico puertorriqueño, empezaron a hacer teatro colectivo sobre temas de sus paisanos en Puerto Rico o en Nueva York. A veces trabajan con un autor que produce un texto final a la creación colectiva (lo han hecho, por ejemplo, con Miguel Gallardo en *Areyto de pescadores*). Realizan su trabajo en espacios múltiples (hospitales, centros latinos...), convirtiendo su teatro, a veces, en educativo. Ya cuentan con un local que les sirve de sede. Entre sus obras se recuerdan *Voces de acero*, sobre las cárceles, y la última, basada en un cuento del desaparecido narrador puertorriqueño Manuel Ramos Otero: *El bolero fue mi ruina*.

Teatro Círculo, dirigido por Wanda Arriaga, es el último grupo original de teatro puertorriqueño fundado en Nueva York. Trabajan con teatro clásico —especialmente Siglo de Oro español— y moderno, en salas alquiladas, desde las que ya han recibido galardones. Eventualmente se han ido fundando otros grupos de menos constancia y van apareciendo más dramaturgos, algunos de los cuales escriben en ambos idiomas con base en el “Spanglish” (mezcla de inglés y español con el habla y los giros propios de la comunidad hispana de Nueva York).

La dramaturgia

La primera camada de dramaturgos “boricuas” escribe en español y siempre sobre temas puertorriqueños que atañen a su grupo étnico, especialmente desde la situación del emigrante. Poco a poco van apareciendo los escritores bilingües con temas que conciernen más al “Barrio” y sus habitantes, ya no desde el puertorriqueño que plantó bandera, sino a través de sus descendientes. Desde los años setenta los dramaturgos (diferente a los grupos teatrales) empiezan a hablar de sus vivencias en los Estados Unidos desde dentro de la cultura norteamericana. Sus preocupaciones no son ya sólo puertorriqueñas, sino de enfrentamiento a una galopante interculturalidad. A su cultura originaria o heredada se interpone y sobrepone la del discurso cultural donde vive. Se empieza a proyectar, entonces, una universalidad que parte de las inquietudes de un nuevo puertorriqueño que intenta sobreponer la creación a sus irresueltos orígenes étnicos. Ante esta situación y con el empuje de los poetas, en cuestión de nada se había dado el salto al inglés, lo que permite que las preocupaciones de estos dramaturgos les lleguen por doble vía a la cultura que los acoge (aunque no los conoce realmente): a través del discurso textual y más allá, en el escénico. El idioma deja de ser ya un impedimento para que el dramaturgo puertorriqueño en Estados Unidos exprese sus antiguas —y nuevas— inquietudes. Para que las comparta con la cultura hegemónica en la que empieza a hacerse un lugar.

Varios son los dramaturgos puertorriqueños que han sobresalido en estos años en Nueva York, con sus trabajos. El primer “newyorican” en dramatizar su realidad y la de su entorno a través de un texto teatral de gran difusión fue Miguel Piñero, quien en 1974 cumplía una condena cuando escribió *Short Eyes*, su obra primigenia. Con esta pieza —que lle-

ga hasta el cine— se le abre camino a la dramaturgia de tema puertorriqueño, escrita en inglés, en Estados Unidos. Ciertamente continúa la huella de *West Side Story*, presentando un puertorriqueño delincuente que vive un determinismo fatalista, en un submundo de vicios y de seres decadentes. Esa no era la realidad de todo puertorriqueño en los Estados Unidos, pero sí era la realidad de Piñero y de muchos otros y la obra fue como un exorcismo de esa condición. El drama, bien estructurado y bastante autobiográfico, presenta la situación penal en los Estados Unidos. Esos estereotipos tradicionales de los latinos del gueto aparecen también en *The Sun Also Shines for Good* (1975) y en *Paper Toilet*.

Uno de los mayores éxitos del Teatro Rodante Puertorriqueño fue *La calle Simpson* (1979), pieza con la que Eduardo Gallardo se dio a conocer extensamente. Es la búsqueda de la unidad familiar (aunque sea forzada) en el ambiente más bajo del gueto, donde la gente ve pocas posibilidades de vencer el determinismo sociocultural. Finalmente uno de los miembros se marcha en busca de otras realidades. La manera de ver el mundo femenino y sus problemas augura cambios en el entendimiento de la mujer, sobre todo la marginada. La crítica mayor que ha recibido la obra es su estilo documental que desemboca en un naturalismo retórico. Esta pieza, originalmente escrita en inglés, es importante porque recoge los cambios que asoman para el rechazado puertorriqueño de Nueva York. Posteriormente, Gallardo escribió *Areyto de pescadores* (1982) sobre la presencia de la Marina norteamericana en la isla puertorriqueña de Vieques, situación de candente debate internacional que recientemente se solucionó con la salida de la Marina de la isleta. Otra obra realista, distanciada a la Segunda Guerra Mundial, es *Women Without Men (Mujeres sin hombres)*, de 1985, ambientada en un taller de costura. De 1984 es *Midnight Blues*.

Del Taller de Dramaturgia del Teatro Rodante Puertorriqueño sale Federico Fraguada con su obra *Bodega* (1986), que resulta un éxito para el grupo. Como un recuerdo de *La caja de caudales*, de Jaime Carrero, vemos una pareja de puertorriqueños que tienen una tienda de comestibles y desean regresar a Puerto Rico para lo que hacen planes, pero la acción queda trunca porque un vago de barrio mata al hombre inanesmente. La mujer decide quearse a luchar contra ese difícil ambiente.

Tato Laviera es una de las figuras más interesantes de este teatro. En su libro de poesía *La Ca-*

*rreta Made a U Turn (La carreta hizo un viraje en u)*¹³ demuestra que el puertorriqueño de su generación ya no quiere regresar a la Isla. Su realidad es la que vive en Nueva York. Originalmente poeta, sus dramas recogen las preocupaciones de los puertorriqueños en Nueva York desde los acontecimientos en la ciudad y en la Isla. Ese es el caso de *Piñones* (1979), que expone el problema racial de los puertorriqueños en los Estados Unidos. En *La Chefa* (1980) expone la desubicación geográfica y la indefinición racial. En todas ellas hay interesantes comentarios sobre la política puertorriqueña en la Isla y las consecuencias de su historia en los puertorriqueños de Nueva York. Otras obras suyas son *Olú Clemente* (con Miguel Algarín), en 1979, y *Becoming García*. En todas combina el lirismo con un estilo de fondo populista.

Fundamentalmente poeta (es memorable su *Obituario Puertorriqueño*, de 1973), a menudo dramaturgo, teatrero siempre, Pedro Pietri se apodera del problema racial y la búsqueda de una identidad de apoyo y escribe *Masses are Asses (Las masas son crasas)* en 1984. Allí, con el mismo naturalismo de Piñero, presenta el conflicto de clases en el gueto, enfocando su fealdad atroz. Sobre sus *performances* hablaremos posteriormente.

El propósito original de los intelectuales “new-yoricans” era trabajar en la literatura con los problemas de las clases obreras puertorriqueñas en Nueva York. Pero la incursión exitosa de Miguel Piñero y Lucky Cienfuegos (exdelincuentes convictos) en el mundo de las pandillas, las cárceles y el lumpen, con un trabajo naturalista, llevó a muchos de los dramaturgos a seguir ese patrón incurriendo en el error de estigmatizar a los puertorriqueños con los mismos prejuicios norteamericanos: todos son delincuentes que viven en un submundo determinista, oscuro, sin salida. El propósito, entonces, del Nuyorican Poet’s Café (lugar de encuentro artístico de esta generación) y su fundador Miguel Algarín, era elevar el nivel de la literatura “newyorican” tanto en su contenido como en su forma, lo que pensamos sólo se logró parcialmente en estas primeras obras.

En la segunda mitad de los ochentas hay una quiebra en la dramaturgia que se escribe: unos seguirán la huella naturalista de Jaime Carrero o la más tremendista de Miguel Piñero y Piri Thomas —con un teatro documental, de crímenes, drogas y todo tipo de desviación social— y otros reaccionarán contra eso, escribiendo nuevamente sobre las

clases trabajadoras u otros temas desvinculados del “Barrio”. Estos últimos son por lo regular los dramaturgos que estudian en universidades o toman talleres especializados. Entre los nuevos nombres figuran Richard Irizarry (aún en vías de desprenderse del naturalismo), cuyo *Ariano*, sobre el nuevo puertorriqueño que ha superado el gueto y el conflicto de la identidad, tuvo buena acogida; Yvette Ramírez, Migdalia Cruz (que escribe obras muy duras sobre la mujer y su sexualidad, pero modernas y siempre bien estructuradas), Cándido Tirado, Juan Shamsul y los vanguardistas (que a veces no se sabe que son puertorriqueños porque ya están inmersos en la corriente norteamericana) John Jesurum —*Chang in a Void Monn, Deep Sleep*—, muy reconocido por sus espectáculos altamente tecnificados, y José Rivera, que se inicia con *The House of Ramón Iglesia* (1983), sobre el conflicto generacional creado por el deseo de los padres de retornar a la Isla. Obtiene un triunfo total con *Marisol* (o con su guión para *Diarios en motocicleta*, con el cual recibe una nominación al Oscar). Como la mayor parte de la nueva generación de dramaturgos latinos en los Estados Unidos, estos últimos aceptan su “identidad” norteamericana para escribir desde ese punto de vista —del “mainstream”— y mayormente en inglés: Gallardo, Rivera, Fraguada, Jesurum, Cruz o Edwin Sánchez —uno de los más jóvenes e interesantes—, por ejemplo.

La deconstrucción: nueva identidad, nuevo canon

En especie de leitmotiv se ha convertido el cuestionamiento sobre la ubicación de esta nueva literatura ¿puertorriqueña? totalmente creada en los Estados Unidos, especialmente en la ciudad de Nueva York. Aunque podríamos aducir que su importancia no radica en la pertenencia o no a la literatura puertorriqueña o en la pertenencia o no al “mainstream” norteamericano, ya que eso sería materia de historiadores y filósofos de la cultura, el caso es que sí es pertinente esta discusión, ya que involucra el conflicto personal y social sobre su identidad que aún sufre el puertorriqueño y que sirve de materia prima, en este caso a su arte dramático. Pensadores y teóricos como Arcadio Díaz Quiñones, Efraín Barradas, Juan Flores o Alberto Sandoval, entre otros, han disertado sobre el tema. Para Díaz Quiñones la emigración puertorriqueña a los Estados Unidos fue el producto de una conspi-

ración del estadoliberalismo muñocista que para desahogar la Isla e imponer la modernidad, la estimuló. La comunidad puertorriqueña, entonces, se inserta en esa nueva sociedad metropolitana, pero sin dejar de ser “puertorriqueño”. Por lo tanto, la literatura que producen, aun si es en lengua inglesa, está en comunión con la puertorriqueña. Para Juan Flores, la identidad cultural del puertorriqueño no se puede encontrar en nada fijo, sino en las transformaciones de las categorías adscritas al puertorriqueño, las cuales dependen del discurso hegemónico (*Divided Borders*). Según él, hay una fluctuación de esta literatura, lo mismo que en la identidad, por momentos hacia el canon puertorriqueño y por momentos hacia el “mainstream” norteamericano: “Crossover does not mean that Latinos seek willi willy to ‘make it’ in the political and community spheres of the general culture. These spheres are vehicles that Latinos use to create new cultural forms that cross over both directions” (Flores, 1993: 215). Efraín Barradas, por su parte dice que esta literatura, sin duda, es parte de la isleña, ya que es “el producto cultural de los puertorriqueños en los Estados Unidos; es parte integral de la cultura puertorriqueña” (*Partes de un todo*: 13), y piensa que la visión canónica de la literatura en Puerto Rico ya no es válida. Alberto Sandoval en sus múltiples escritos y especialmente en su libro *Jose, Can You See?*, ubica a la segunda generación de puertorriqueños en Estados Unidos ya como “latinos”, y como tales, dice que “[they] construct their own self-representation, theatrical models and cultural imaginery” (Sandoval, 1999: 9). Es decir, que los coloca como cultura marginal, tanto respecto al “mainstream” como al anticuado canon hispanizante, isleño. Su posición es de oscilación entre las dos culturas, creando un todo ambiguo de pertenencia y marginación ante las dos culturas que se acerca a la de los “borders” o fronteras de Juan Flores.

La posición de la intelectualidad puertorriqueña en la Isla respecto a estos escritores “newyoricans” es de exclusión, por razonamiento lingüístico; al no estar escrita en español “clásico”, esta literatura ya no pertenece a la puertorriqueña. Y esto, sin tomar en cuenta la calidad, el contenido ideológico, las nuevas formas deconstruccionistas de esta literatura, especialmente el teatro, que produce esta creciente comunidad de ascendencia puertorriqueña. En tiempos en que en el mundo reina la diversidad, la hibridez, esta posición resulta obsoleta, por lo que los historiadores de la literatura y teóricos puerto-

riqueños deben darse la oportunidad de hacer una revisión seria y profunda de esta nueva expresión literaria y artística.

Una excepción isleña es el crítico Juan Gelpí, quien en su libro *Paternalismo en la literatura puertorriqueña* alega que la literatura puertorriqueña se desarrolla bajo un signo de contradicción, “se desarrolla una literatura nacional en un país que no se ha constituido como nación” (Gelpí, 1994: 6). Esta contradicción se ilustra más dramáticamente en la literatura de los escritores puertorriqueños en Estados Unidos. Este nuevo puertorriqueño que vive escindido entre dos mundos produce, ya dentro del teatro, un nuevo sistema de códigos, modernos, diferentes ya a los de Isla y desafiantes de sus modelos. Como observamos, se inició con un teatro crudo, de denuncia; mimético y referencial (como mucho del isleño actual), propio de la crisis histórica que vivía el mundo al inicio de los setentas. Miguel Piñero, poeta y dramaturgo, es quien mejor representa este teatro tremendista que refleja la represión y la marginación del puertorriqueño expresada mediante la “violencia e iracundia” (Castagnino, 1981: 132) que les provoca su condición. Es su forma de denunciar el tradicionalismo en los estilos de vida; el trato al emigrante marginado, sobre todo, al puertorriqueño, y en la literatura, una protesta al viejo canon de resignación. *Short Eyes* y *The Sun Always Shines for the Cool*, como ya mencionamos, son de los mejores ejemplos.

El Nuyorican Poet’s Café y el performance

Junto a Piñero se aglutinan otros poetas y teatrastas que poco a poco desarrollan, como siempre sucede en la diáspora, los más diversos estilos. Un café-teatro montado por Miguel Algarín para la expresión artística del grupo, el Nuyorican Poet’s Café (1974), es el taller de experimentación y expresión de este nuevo canon. A pesar de no ser un grupo teatral “per se”, es el que verdadera y conscientemente da paso al inicio de algo nuevo, diferente al teatro de la Isla y diferente del “mainstream” norteamericano; cercano, sin embargo a las manifestaciones de la cultura negra norteamericana, con la cual termina coincidiendo en el Café. —¿Un “crossover”?¹⁴—. Fue originalmente el lugar de reunión de artistas latinos de pocos recursos, donde se leían y montaban trabajos, y se hacía un teatro *performance* que salía de la poesía. Allí leyeron Miguel Algarín (fundador del local), Miguel

Piñero, Pedro Pietri, Tato Laviera, Sandra María Esteves, Jesús Papoleto Meléndez, entre otros. Re-localizado, transformado y con nuevos intereses (han integrado formalmente los artistas afroamericanos), el Café existe aún para beneficio mayormente de los nuevos poetas.

En su *Teoría sobre el texto dramático*, Raúl Castagnino expone una figuración teórica interesante, hoy común al texto teatral: el teatro de la inmersión versus el teatro de la confrontación. Este último se refiere al teatro de “piezas cerradas” que el espectador ve y oye a modo de reproducción de la realidad. Es un teatro catártico, de tipo tradicional, en el que confrontamos la realidad desde lejos, desde fuera. El teatro de la inmersión, en cambio, es una expresión de tipo abierto —antiteatral—; “obra abierta”, según Umberto Eco, que crea controversia y discusión. El espectador se ve obligado a reflexionar porque ha sido “sumergido en la realidad ‘real’ que sustituirá toda ilusión escénica” (Castagnino: 141-142). Es decir, el espectador se une, literal o metafóricamente, a lo que ocurre en el escenario. Siguiendo este modelo, el teatro de Miguel Piñero pertenecería al teatro de la confrontación, el de Pedro Pietri (fundamentalmente, ya que no todo) se alinearía con el de inmersión y el de José Rivera oscilaría entre uno y otro. Veamos.

Algunos cambios evidentes del canon hispano-isleño en el teatro de los “newyoricans” fueron la inversión respecto a temáticas y estructuras, para abrir los escenarios al antihéroe marginado; el desfase de la discusión político-cultural abierta —se deja de discutir y deciden hacer teatro sin cuestionamientos ontológicos—, la adopción de nuevos recursos para trabajar con el texto y la teatralidad, especialmente en la relación con el público, y la inserción en el teatro de la cultura popular como recursos estéticos. Los miembros del Nuyorican Poet’s Café, por ejemplo —Piñero, Algarín, Meléndez, Laviera— se lanzan desde el decir poético hasta llegar al más radical *performance*; José Rivera se eleva al reino de la imaginación a través del realismo mágico en el texto y salta a la utilización de nuevos recursos tecnológicos y corporales en la teatralidad.

En el prólogo del libro *Action*, Louise Elaine Griffith dice que los poemas que empiezan a dramatizarse en el Poet’s Cafe al principio se llamaron “choreopoems” (coreopoemas o poemas coreografiados) por los efectos escénicos de la teatralidad que añadieron al, ya de por sí teatral, decir poético.

Era como un retorno al ritual griego y su paso a los escenarios dramáticos. El mismo Algarín (coautor del libro) decía que “when the people are oppressed the only way to hold their cultural space is to start talking” (*Action*: xv), y ese “hablar” con teatralidad es lo que hizo perfectamente Pedro Pietri.

Pietri es uno de los fundadores del Nuyorican Poet’s Café e iniciador de los *performances* de poesía¹⁵. Comienza a hacerlos con interés económico en bodas y fiestas particulares desde los años sesenta. Luego, con el nacimiento del Poet’s Café lo hace en el local para un público más entendido. Sus *performances* eran bilingües, pero él aduce que no importa el idioma porque era un trabajo corporal. Posteriormente escribe piezas dramáticas como medio de establecer una comunicación más cercana con la gente. Una de sus últimas piezas es *Illusions of a Revolving Door* (una sátira religiosa). Escribió más de veintitrés obras de teatro, la mayoría de las cuales han sido representadas o leídas dramáticamente. El libro de poesía más importante de Pietri es *Obituario*, el cual dramatiza en numerosas ocasiones y lugares. “Poeta maldito”, como lo consideran algunos, Pietri penetra en un mundo de humor absurdo, cruel, fabricado a base del choque continuo de polos opuestos, tropo que se transformará en sello de su poesía. Las transgresiones ideológicas y teatrales de Pietri, la irracionalidad y el humor cruel son, al decir de Efraín Barradas, intencionales (Barradas: 135), lo mismo que los recursos modernos, provocativos y transgresores que usa para jugar con el público y consigo mismo como autor. En sus *performances* de este texto se burla del público, lo agrade de palabra y de intención, lo desafía con su trabajo corporal. Es, pues, poesía concebida para ser leída en voz alta y dramatizada, no para la intimidad, como estipula Barradas. En el texto hay varios poemas, los que parecen ascender, tanto en la evolución biográfico-ideológica del autor, como en extensión e intensidad. Abre la antología con la abuela que nunca aprende inglés en Estados Unidos, continúa con las pérdidas que sufre el puertorriqueño en ese ambiente (hasta su orgullo) y, a través de un viaje por la vida miserable del trabajador puertorriqueño en la urbe, plantea, como Piñero, que la libertad en Estados Unidos no es para todos. Luego pasa a una especie de réquiem por un vendedor de drogas que muere de sobredosis para expresar cómo, ni siquiera perteneciendo a ese ambiente, la vida es fácil para un puertorriqueño. Enseguida compara la vida con un juego de

pelota —la ambivalencia del puertorriqueño— en el que resulta que para los norteamericanos todo lo que no es propio, es falso. El puertorriqueño está en el medio, sin pertenecer a ninguno de los dos bandos. Cierra con “Puerto Rican Obituary”, el poema más largo y mejor logrado. Con un ritmo desatado y tono de requiem-elegía “canta” la historia de los trabajadores puertorriqueños en Nueva York, quienes, pese a sus esfuerzos, pierden todo, hasta la identidad, sin que nadie logre ganar. Los sueños de esos puertorriqueños por hacer dinero e integrarse al sistema norteamericano nunca se concretan, por lo que les dice, recordando la alienación de su vivir: “Dead Puerto Ricans, who never knew they were Puerto Ricans”. Al romperse los sueños, aceptan la realidad, pero en negación y con más rabia. No hay nada que hacer, “they were born dead and they die dead” (*Obituario*, 128).

Del gueto a los yuppies; del naturalismo al reino de la ficción

Luego de la experiencia de los *performances* poéticos del Nuyorican Poet’s Café, empiezan a aparecer los dramaturgos de oficio, es decir, los que sólo se interesan por el teatro (texto y montaje), no por la poesía o la narrativa. O los que escriben otros géneros, pero trabajan el teatro desde su estructura esencial. Escriben totalmente en inglés con conocimiento y uso de los más nuevos recursos dramáticos en texto y espectáculo, y se desvinculan del estereotipo temático del puertorriqueño del “Barrio”. Si utilizan temática “boricua”, sus personajes serán “yuppies”, es decir, profesionales con estudios universitarios y empleos fijos, con prioridades alejadas del mundo del crimen y las drogas. O sea, que sus intereses temáticos son más personales —existenciales— por lo que más universales. Cuando trabajan con la identidad puertorriqueña lo hacen desde el humor, la exageración, la burla o la ironía. Y muchas veces el puertorriqueño y sus problemas se pueden identificar con la imagen más amplia del latino o con el Hombre universal. Los montajes dejan de ser improvisados *performances* en la calle o en pequeños lugares para pasar a las carteleras newyorquinas (y extranjeras) con grandes producciones tecnificadas, de compleja dirección. Ya no se trata de puertorriqueños que escriben sobre ellos mismos en los Estados Unidos, sino de un nuevo tipo de teatro, a veces híbrido, a veces del “mainstream”, escrito por puertorriqueños que os-

cilan entre un subconsciente isleño y las muy conscientes metrópolis norteamericanas de fin de siglo; sus avances, sus tecnologías, sus nuevas realidades. De ahí que los temas comiencen a transformarse y el lenguaje escénico se aleje a pasos agigantados de lo tradicional encumbrándose en el sostén del dinamismo, la mecánica y la “multimedia” de fin del milenio en un país poderoso. El ejemplo que conocemos más de cerca es la obra *Marisol*, de José Rivera, puertorriqueño criado en Nueva York, pero que en la actualidad vive en Los Ángeles. Rivera se inició en el estilo realista que había dominado el primer teatro “newyorican” de los setenta (*La casa de Ramón Iglesia*). Un taller con el eximio Gabriel García Márquez transformó radicalmente su estilo arrastrándolo hacia las aguas de la ficción. Sus trabajos giran hacia uno de los más originales tratamientos del realismo mágico en el teatro actual, el cual ha diseminado en la nueva dramaturgia norteamericana.

La aparición de *Marisol* en 1993 consolida la trayectoria dramática de José Rivera con un absoluto éxito de crítica que da la bienvenida a lo que llaman el “estilo caribeño”, dentro de la dramaturgia norteamericana. La obra se escribió en Londres durante el período en que Rivera fue dramaturgo residente del Royal Court Theatre, gracias a una beca. Posteriormente fue presentada en otros lugares de Europa, en Estados Unidos y Canadá. Cuando se presentó *Marisol* en Nueva York, un periodista dijo que Rivera había creado una metáfora múltiple de la condición humana¹⁶. No se ha escrito un mayor acierto sobre la obra. La metáfora ha probado ser múltiple, densa, complicada, con ramificaciones que abarcan un contenido polisémico, la gradación compleja y polivalente del lenguaje, y los subterfugios de la arquitectura dramática, desde donde nuevamente nos lanza a la fábula. *Marisol* es un cúmulo de detalles que entrelazados como telaraña conforman los grandes temas humanos: las preocupaciones del ser y el estar; el aquí y el más allá; el ahora y el después. Y es un puertorriqueño el que como Ariadna va soltando hilos para que nosotros empecemos a recogerlos, recorriendo el camino que cuidadosamente nos ha trazado.

En *Marisol*, Rivera, como un nuevo Milton, usa una revuelta de ángeles en Nueva York para anunciar el fin del actual milenio, así como la situación de los puertorriqueños respecto al mismo. Los signos de la decadencia de Estados Unidos sirven para ilustrar el deterioro de nuestra Era, todo visto desde

la experiencia personal de una puertorriqueña, *Marisol*, metáfora de la existencia y serios amagos de desaparición de nuestra raza, en la Isla y en Nueva York, su hábitat temporero. Los significados de las estructuras se proyectan complejos en el texto y el subtexto. Ya en el ámbito de la teatralidad, la imaginación de los varios directores que la han acometido se ha disparado, dando rienda suelta a la fantasía que irradia el contenido. El montaje de Off Broadway, muy de fin de milenio, impactó por el juego entre el espacio escénico y el aéreo, así como por el alto grado de tecnología sonoro-visual que agujeró incesantemente los sentidos. Otros montajes han sido menos feroces, pero de igual efectividad. Desde la apertura de la obra con el ya etéreo, ya concreto ángel negro, hasta las múltiples muertes de la protagonista, *Marisol*, toda la historia de los puertorriqueños, la historia de los latinos, de los marginados del planeta, o del Hombre como ser endeble en el mundo actual, se nos presenta como en una cinta cinematográfica¹⁷.

Ya se ha asimilado el asentamiento del puertorriqueño en la cultura norteamericana y los dramaturgos han transgredido los códigos de identidad, entrando en una nueva era que dramatiza lo puertorriqueño, pero sin puertorriqueñismos, tentando el paladar escénico-literario con la hibridez de su interculturalidad.

Broadway, sí, pero con salsa —la raíz salsera del boricua

No son muchos los dramaturgos “newyoricans” que han llegado a Broadway o a Off Broadway. Tampoco han sido muy felices los intentos del “personaje” o el dramaturgo boricua por pisar las doradas tablas de la Meca dramática. *West Side Story* es la obra que introduce al puertorriqueño en los costosos musicales de Broadway y no nos fue muy bien, pues allí nace el estigma que ha corrido el mundo del puertorriqueño belicoso, matón de “gangas”, vago de barrio que está muy por debajo del norteamericano medio. *A Chorus Line*, escrita por un boricua (Nick Dante), le fue arrebatada por un escritor anglo¹⁸.

Short Eyes, de Miguel Piñero, fue un éxito del Public Theatre. Gracias a Joseph Papp, un puertorriqueño marginal y convicto, pero talentoso, triunfó y se premió en Off Broadway. La historia se repitió con *Marisol*, de José Rivera. *Capeman*, producción multimillonaria de un norteamericano,

fracasó en cambio, por volver al puertorriqueño marginal (superado por los *yuppies* de José Rivera), pero desde una óptica mal trabajada en la estructuración del texto, en la plasmación de la fábula y en la conformación de la teatralidad. ¿Qué se salvó? La música, que como en *West Side Story* superaba la fábula marginatoria. Pablo Cabrera, famoso por sus impecables direcciones en las “dos orillas”, se hace cargo de la investigación, la preparación de un texto y la dirección sobre la vida de un cantante fundamental, el famoso cantante Héctor Lavoe, muerto a destiempo por su drogadicción. ¿El fondo musical? La salsa, un estilo musical caribeño que el puertorriqueño newyorquino tomó por décadas como asidero de su identidad. El solemne canon puertorriqueño de piezas “bien hechas” y pulcra hispanidad europeizante queda olvidado. El lenguaje es la salsa, un lenguaje tomado de la cultura popular, sistema de códigos reinante en el arte universal del Postmodernismo de fin de siglo.

La línea de acción de este musical es sencilla: desde un concierto, el cantante Héctor Lavoe, ya muy afectado físicamente por su problema con las drogas, recuerda su vida, desde su infancia en Puerto Rico (en Ponce) y su fama en Nueva York hasta su muerte en soledad, pese a ser adorado por su público. Cabrera se vale de la técnica episódica (escenas autónomas ligadas por un tenue hilo de acción) y de un juego de cuadros fragmentados (segmentación) que van hilando la fábula o contenido. El texto no es sino un pretexto para engarzar los éxitos musicales del cantante, ligados a su biografía, y la crítica a la ciudad de Nueva York como centro de desarticulación pero a la vez de homogenización de la identidad puertorriqueña. Como en todas las obras mencionadas, los temas se repiten: las preocupaciones respecto al puertorriqueño en la gran urbe norteamericana. Son los mismos que en la Isla abarcan las relaciones con Estados Unidos y la identidad, pero los modos de significarlos en las estructuras, los recursos y las técnicas de la teatralización (en este caso la música en vivo de una banda de salsa y la presentación de un verdadero cantante transmitiendo una biografía casi épica, con técnica épica al estilo de la *Opera de tres centavos* de Bertolt Brecht) son distintos. Y es distinta la consistencia del cambio; no se trata de un intento por excepción, sino de la norma; la búsqueda obligada de nuevos modos para avanzar en el teatro. Los teatristas siguen siendo puertorriqueños en sus preocupaciones ontológicas y en sus cuestio-

namientos ideológicos, pero los estilos comparten los del “Broadway norteamericano” o los de una teatralidad mucho más universal: la música. Eso sí, esa música es la salsa, tropical, caribeña; vínculo a sus raíces, llave de su identidad. “Mito, historia y cotidianidad se entrecruzan en inventadas utopías libertarias, en añoranza de un futuro distinto vislumbrado desde valorados retazos de su pasado y su presente”, nos dice con ritmo casi musical Ángel Quintero en su libro *Salsa, sabor y control* (1998: 355) sobre esta música popular.

La argentina Elsa Zavala hace una relación entre el tango, la sociedad y la cultura argentina que se presta perfectamente al estudio de la salsa en la mencionada obra *¿Quién mató a Héctor Lavoe?* Como el tango, la salsa es un lenguaje de la cultura que corresponde al “espectáculo masivo urbano”¹⁹. Es decir, “una discursivización de su música y su letra junto al gesto, la voz, etc. del cantante que lo dice” (Zavala: 145). Las fábulas se incorporan “sobre la base de una estructura dramática simple y reiterada” que puede tener cualquier tema, pero siempre perteneciente a las capas populares, como es la vida de Héctor Lavoe. Los elementos pertenecientes se ubican en casas pobres o los espacios de baile (los clubes newyorquinos). También se utiliza la improvisación, que en el caso de la salsa es el soneo, libertad creativa que le permite expresarse al cantante; el dominio del soneo es una de las dotes de Héctor Lavoe. La salsa es, pues, el apogeo de ese ambiente urbano caribeño como medio de vinculación del emigrante con sus orígenes. La música sirve como generador de la “interdiscursividad teatral”, generando la estructura profunda del espectáculo. Aunque lo que importa no es la estructura profunda de la pieza o la originalidad, sino la música y el cantante, que debe poseer las mejores cualidades dentro de ese género musical (Domingo Quiñones, Raúl Carbonell). En resumen, estos espectáculos de salsa que han entrado en Broadway son unos en los que el enunciado espectacular, la praxis, está por encima de la dramaturgia, que suele ser endeble respecto a su literatura y estructuralidad. Es por eso que hay la necesidad de estudiar los dramas urbanos, ya no mediante su dramaturgia, sino desde el discurso espectacular. Desde la hibridación de idiomas y de signos que por encima de la tradición se impone a la tesis purista textual. Con el *performace* y sus adeptos, el teatro se transforma en “algo visible, audible, tangible, pero por ello mismo en algo in-

mediato”. Esa inmediatez es la que hace que se logre un nuevo medio de transformar al público desde el escenario²⁰.

Mientras que en Puerto Rico los gobiernos juegan políticamente a la conservación de la lengua hispana, el pueblo decidió que, aunque maltrecha, ese es su medio de expresión espiritual. Entre la población puertorriqueña en los Estados Unidos, la historia le dio la razón o la conveniencia al cambio. Desde el discurso marginal (¿o subyugado?) era más fácil sobrevivir con el conocimiento de la lengua hegemónica, el inglés, que sólo con la lengua hispana. Para que se entienda su arte y sus mensajes en el lugar donde se vive, deciden escribir y crear en inglés. De ahí que la producción teatral de la diáspora hispana en Estados Unidos sea fundamentalmente en inglés, con salpicaduras de esa nostalgia por la cultura hispana expresada en palabras o frases en lengua española.

De acuerdo con la teórica alemana Erica Fischer-Lichte, las crisis culturales de los últimos tiempos en el mundo, traen nuevos cambios (a veces ignorados, a veces marginados por el canon isleño) como lo son “el desplazamiento de una problemática predominantemente epistemológica a una fundamentalmente ontológica; del monismo al pluralismo; de la representación al *performance*; de la referencialidad a la a-referencialidad, pero siempre evocando la autorreflexividad de los textos literarios y su producción” (1994: 49). Recordamos estos cambios contemporáneos a propósito de la relación de disparidad que se da entre el desarrollo del canon literario “newyorican” —especialmente respecto al género teatral— y el puertorriqueño. El nuevo canon, adoptado por los teatristas puertorriqueños en Estados Unidos, en la dramaturgia se caracteriza por nuevas estructuras, abiertas y fragmentadas;

por los desafíos. En tono y contenido es diverso; unos dicen, otros acusan, aunque siempre aparece el fondo de marginalidad boricua y de cuestionamiento ontológico en las obras. En la crítica, la de la Isla continúa evaluando el texto; la “newyorican” parte de la teatología contemporánea, que es la que estudia el teatro desde su sistema de signos, donde el texto es sólo uno; los otros pertenecen al espectáculo o teatralidad. Tanto los grupos teatrales, como los dramaturgos “newyoricans” coinciden en la búsqueda verdadera de algo diferente, pero siempre moderno y con calidad.

Efraín Barradas comenta la ausencia de críticos sobre esta literatura “newyorican”, sobre todo, de buena crítica, pero lo interpreta como que se debe a la falta de objetividad ante la simultaneidad de la creación literaria y su elucidación (1998: 33). Tal vez en Estados Unidos. Pensamos que en Puerto Rico, ese estudio crítico se ha pospuesto porque no se ve esta manifestación como el resultado de la evolución lógica del canon local. Si volvemos a Marco de Marinis, teórico totalmente actualizado, hay que insistir en que el teatro de hoy no tiene necesariamente que ser una evolución o resultado del anterior. A treinta y tantos años del arraigo del teatro y la literatura “newyorican”, es tiempo de que los críticos de la Isla abran la puerta a *nuestros* dramaturgos “newyoricans” porque su expresión literaria y espectacular no es más que una rama de la nuestra; el progreso de un hijo que, como muchos, a veces avanza más rápidamente que el padre o por senderos distintos. Es tiempo también de modernizar el examen crítico del teatro en el país, sobre todo, el académico, para verlo ya no sólo desde el texto, como se hacía en el pasado, sino desde la teatología, desde el conjunto de signos que comprenden de modo imprescindible, la teatralidad.

Bibliografía

Barradas, Efraín, *Partes de un todo*, San Juan, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1998.

Cabrera, Pablo, *¿Quién mató a Héctor Lavoe?*, New York, 2001.

Castagnino, Raúl, *Teorías sobre el texto dramático y la representación teatral*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1981.

De Marinis, Marco, “El secreto del novecientos”, conferencia dictada en el Ateneo de Caracas, Venezuela, 15 de abril de 2001.

- Díaz Quiñones, Arcadio, *La memoria rota*, San Juan, Huracán, 1996.
- Fischer-Lichte, Erica. “El Postmoderno, ¿continuación o fin del moderno? La literatura entre la crisis cultural y el cambio cultural”, en *Criterios, Revista de Teoría de la Literatura, las Artes, Estéticas y Culturología*, La Habana, Cuba, núm.1, Cuarta Época (enero-junio, 1994), pág. 49.
- Flores, Juan, *Divided Borders*, Houston, Texas, Arte Público Press, 1993.
- Gelpí, Juan, *Paternalismo en la literatura puertorriqueña*, San Juan, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1994.
- Griffith, Louise Elaine, y Miguel Algarín, *Action*, New York, Touchstone, 1997.
- Luzuriaga, Gerardo, *Del absurdo a la zarzuela: glosario dramático, teatral y crítico*, Ottawa, Canadá, Girol Books, 1993.
- Manrique Cabrera, Francisco, *Historia de la literatura puertorriqueña*, San Juan, Editorial Cultural, 1965.
- Morfi, Angelina, *Historia crítica de un siglo de teatro puertorriqueño*, San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1980.
- Pagán Rodríguez, David, “El teatro de la emigración puertorriqueña de *Encrucijada*, de Manuel Méndez Ballester, a *The Sun Always Shines for the Cool*, de Miguel Piñero”, Tesis de Maestría para el Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe, San Juan, 1990.
- Perales, Rosalina, *Teatro hispanoamericano contemporáneo*, vol. I, México, Gaceta (Escenología), 1993.
- Pietri, Pedro, *Obituario*, San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1977.
- Quintero, Ángel, *Salsa, sabor y control*, México-Madrid, Siglo XXI, 1998.
- Rivera, José, *Marisol*, Manuscrito obsequiado por el autor (1993).
- Sandoval-Sánchez, Alberto, *Jose, can you see? Latinos on and off Broadway*, Madison, University of Wisconsin Press, 1999.
- Simons, Tad, “Jose Rivera: We All Think Magically in Our Sleep”, *American Theatre* (People Section), July-August, 1993, pág. 46.
- Vega, Bernardo, *Memorias*, San Juan, Huracán, 1977.

n notas

¹ Marco de Marinis en la conferencia “El secreto del novecientos”, Caracas, Venezuela, 15 de abril de 2001 y en *Comprender el teatro* (los datos de este, como los de otros libros citados, se encuentran en la Bibliografía).

² Néstor García Canclini en conferencia para Radio Universidad de Puerto Rico, noviembre de 2001, y en sus ensayos y textos sobre las culturas híbridas.

³ Para observar el proceso de transformación del canon puertorriqueño, véase el libro *Paternalismo en la literatura puertorriqueña*, de Juan Gelpí.

⁴ Gerardo Luzuriaga, *Del absurdo a la zarzuela: glosario dramático, teatral y crítico*, pág. 23.

⁵ Asegura Manrique Cabrera que el teatro puertorriqueño y latinoamericano en general nunca han alcanzado la altura de otros géneros. No estamos de acuerdo, ya que pensamos que lo que no alcanzaron fue la difusión de otros géneros, precisamente por haber hasta hoy un gran desconocimiento de la teatrología —con válidas excepciones— en nuestro hemisferio. Como Manrique Cabrera, los teatristas puertorriqueños que van escribiendo la historia del teatro, como Francisco Arriví y otros dramaturgos, ratificarán como erróneo ese precepto.

⁶ Véase el libro de Angelina Morfi, *Historia crítica de un siglo de teatro puertorriqueño*, San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1980.

⁷ En esta década el Gobernador Luis Muñoz Marín cimentó una fuerte identidad cultural puertorriqueña, abiertamente fundada en la herencia cultural hispana. Arcadio Díaz Quiñones en su libro *La memoria rota* analiza muy bien este proceso.

⁸ Arcadio Díaz Quiñones, *La memoria rota*, pág. 70.

⁹ Algunos segmentos de esta sección se han tomado de un trabajo anterior llamado “Teatro puertorriqueño del ‘crossover’”, publicado en la revista digital *Teatro*, de CELCIT, en Buenos Aires, Argentina, 2000 (www.celcit.org.ar).

¹⁰ Bernardo Vega, *Memorias* (edición de César Andreu Iglesias), San Juan, Huracán, 1977.

¹¹ El concepto “nuyorican”, originalmente de carácter peyorativo, surge entre los puertorriqueños de la Isla para denominar las características peculiares en habla y actitudes que definen al puertorriqueño emigrado a los Estados Unidos y casi siempre radicado en Nueva York. También se refiere a sus descendientes, nacidos allí. Nosotros usamos el término “newyorican” por adaptarse mejor a la pronunciación que se utiliza en la Isla. En Nueva York, en cambio, se usa más “nuyorican”.

Para más información sobre el término, véase el libro *Jose, can you see?* de Alberto Sandoval, y *Divided Borders*, de Juan Flores, pág. 150.

¹² “Boricua” es el término que se aplican como gentilicio los puertorriqueños que viven en Estados Unidos, proveniente del nombre taíno de la Isla: Borinquen o Boriquén.

¹³ *La carreta*, de René Marqués, es la obra clásica más representativa del teatro puertorriqueño. Escrita en 1950, recoge la desubicación del puertorriqueño ante la evolución histórica del país que lo lanza a la emigración no deseada: del campo a la capital, de allí a la urbe neoyorquina. En lugar de mejorar, su vida interior y exterior se va empobreciendo.

¹⁴ David Pagán Rodríguez, en su tesis “El teatro de la emigración puertorriqueña de *Encrucijada*, de Manuel Méndez Ballester, a *The Sun Always Shines for the Cool*, de Miguel Piñero”, plantea tres etapas en el desarrollo del teatro puertorriqueño en Estados Unidos: la de los puertorriqueños de la primera generación, recién llegados, que escriben en español o los que desde Puerto Rico escriben con el contexto neoyorquino, como Manuel Méndez Ballester en la obra *Encrucijada*; los hijos de los primeros emigrantes, que corresponden a la segunda generación, que van y vienen entre la realidad norteamericana y la nostalgia heredada de sus padres del “paraíso isleño”; estos escriben en ambos idiomas, como Jaime Carrero en *Pipo Subway no sabe reír*; y la tercera etapa es la correspondiente a la tercera generación, los “newyoricans”. Nacidos y criados en Estados Unidos, con la cultura norteamericana como único contexto, crean un teatro, según él, de ruptura con el teatro puertorriqueño y da como ejemplo a Miguel Piñero con su obra *The Sun Always Shines for the Cool*.

Esta tesis confirma el canon puertorriqueño respecto a la crítica teatral que sigue trabajando sólo el texto, ignorando el nuevo enfoque teatrológico internacional.

¹⁵ El *performance* es un espectáculo híbrido que incluye elementos diversos de las artes y la cultura en su representación. Por la presencia de recursos de ruptura y su alejamiento del texto tradicional, se asocia con la vanguardia y la experimentación.

Para información amplia sobre este fenómeno cultural, véanse los textos *Performance*, de Mervin Carlson, y *Critical Theory and Performance*, de Janelle G. Reinelt.

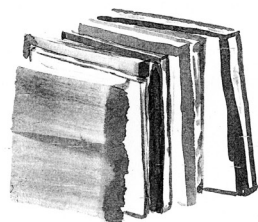
¹⁶ Tad Simons, "Jose Rivera: We All Think Magically in Our Sleep", *American Theatre* (People Section), July-August, 1993, pág. 46.

¹⁷ La sección sobre José Rivera y *Marisol* la he tomado de mi ensayo "Teoría, texto e interpretación: aproximaciones a *Marisol*, de José Rivera", a publicarse por la Editorial Routledge, en compilación y edición de la Universidad de Minnesota en Minneapolis.

¹⁸ Véase el libro de Alberto Sandoval *Jose, can you see?*, capítulo II, para seguir la trayectoria de la presencia puertorriqueña y su marginación en Broadway.

¹⁹ Elsa Celina Zavala Colautti, "El tango como texto espectacular: contribución al estudio de la obra de Enrique Santos Discépolo en el espectáculo masivo urbano argentino", en *Reflexiones sobre teatro latinoamericano del siglo veinte* (Primer Encuentro Internacional sobre Teatro Latinoamericano de Hoy, Université de Paris III, Sorbonne Nouvelle, mayo 18-21 1988; organizado por el Instituto Internacional de Teoría y Crítica del Teatro Latinoamericano), Buenos Aires, Editorial Galerna / Lemcke Verlag, 1989, págs. 145-152. Todas las citas y conceptos sobre la música y el teatro urbanos que menciono en esta sección están tomado del trabajo de Zavala.

²⁰ El último musical "puertorriqueño" (caribeño) en Broadway, también cimentado en la música popular, es *La Lupe: su vida, su historia*, de Carmen Rivera, producido por el Puerto Rican Traveling Theatre, exitoso entre la crítica y el público, pero opacado por las controversias entre la dramaturga, la producción y la actriz principal. Sabemos que en este momento se fragua en Broadway otro proyecto musical de tema "newyorican" con la cantante puertorriqueña Lucecita Benítez como protagonista.



V. M.