

Preguntas paradigmáticas sobre el teatro hispanocaribeño isleño y de la diáspora

Lowell Fiet

Hace varios años pregunté:
¿Qué es el teatro caribeño? ¿Es que acaso sus formas teatrales y dramáticas ameritan una consideración crítica como un conjunto aparte y diferente de las culturas metropolitanas que han contribuido históricamente a su diseño y propósito? ¿Habría una manera de examinar sus logros que tome en cuenta y trascienda la percepción de que las diferencias de lenguaje, herencia étnica, estructura social e historia colonial separan las sociedades isleñas del Caribe? ¿En qué tipo de nociones críticas y estéticas debe inscribirse tal tipo de análisis? (Fiet 1990a:1, 1990b: 16)

Se trataba, en aquel momento, del Caribe geopolítico entero, y pensé que éstas eran algunas de las interrogantes fundamentales a las que una exploración de los textos, grupos y montajes del teatro contemporáneo caribeño debiera responder. También, me refería a las muchas diferencias y las distancias entre cada agrupamiento lingüístico o cultural que se nos presentaban como casi insalvables. Además, dentro de cada grupo, y aún dentro de cada isla, la variedad que caracteriza mucho a la vida caribeña también informa sobre su creatividad y teatralidad. Sin embargo, terminé el ensayo señalando que, cuando se mira de cerca, frecuentemente estas diferencias se revelan como modulaciones de una misma temática donde aún una variante tan significativa como el idioma delata correspondencias fundamentales en su uso, desarrollo y proyección.

Al volver a abordar, casi 15 años más tarde, una idea crítica de qué es el teatro hispanocaribeño, me parece que varios de los factores fundamentales geopolíticos y culturales, que había aceptado casi como artículos

de fe, han cambiado significativamente. Se destacan entre ellos dos factores interrelacionados: el primero se refiere a la diáspora latinocaribeña de la metrópolis y su representación a través de formas dramáticas y performativas, y el segundo refleja las tendencias tanto homogeneizantes como radicalmente desintegrantes de los procesos de la globalización económica e informática que ha sido para la población caribeña “casi sinónimo de ‘americanización’” (García Canclini 12). Este ensayo propone (1) una indagación de la condición crítica y estética del drama diaspórico “latino-caribeño-americano,” (2) la reintegración dentro de esa discusión de la complejidad histórica, etnocultural y performativa del Caribe isleño-geopolítico y (3) el desarrollo de bases caribeñas de *performance* y expresión dramática que, mientras toman en cuenta la creatividad diaspórica, no opacan las innovaciones y los logros estéticos y temáticos actuales de los teatros de Cuba, la República Dominicana y Puerto Rico.¹

Anna in the Tropics, la obra del dramaturgo cubano-americano Nilo Cruz, premio Pulitzer de 2003 de Drama en Estados Unidos, se inserta dentro de una tradición de dramaturgia que intenta traducirle a dos públicos la autenticidad de la experiencia e identidad etnocultural latino-caribeña: el primero es diaspórico, compuesto por los inmigrantes y sus hijos que quieren ver un reflejo de su propia historia y preservar la memoria de sus orígenes, y el segundo es metropolitano e intenta contextualizar y entender la “diferencia” u otredad que representa la población fronteriza que se ha establecido tan irrevocablemente dentro de los espacios demográficos y culturales de la sociedad estadounidense. En esto, *Anna in the Tropics*, al igual que las obras anteriores de Cruz, se parece a, y retoca ritmos presentes en, por ejemplo, *Marisol* (1992) del dramaturgo puertorriqueño-americano José Rivera, premio *Obie* por su puesta en escena en Nueva York; el montaje “watershed” (Antush 1990: 5) de *Simpson Street* (1979) de Edward Gallardo por el Teatro Rodante Puertorriqueño en Nueva York y, aunque desde la perspectiva más urbana y *ghetto*-izada de la cotidianidad carcelera, *Short Eyes* (1973/74), *New York Drama Critics Circle Award*, “*Best American Play, 1973-74*,” del fallecido poeta-dramaturgo *nuyoricano* Miguel Piñero.

Aunque algo distinto, tampoco están fuera de la polémica de la bifurcación entre públicos caribeño-americanos “guionados” (*hyphenated*) y metropolitanos, los montajes de obras, piezas y “performas” no convencionales del teatro experimental-alternativo y el arte de *performance* que existen dentro del contexto diaspórico. Las escritoras-performeras cubano-americanas Carmelita Tropicana y Coco Fusco, el actor-dramaturgo

dominicano Waddys Jáquez, radicado en Nueva York y fundador del Teatro del Trapo, la performera “dominican-york” Josefina Báez y la dramaturga bronxiana Migdalia Cruz, sirven de ejemplos del sinnúmero de escritores y artistas latina/o-caribeña/os – sin mencionar el tema agregado del arte latina/latino² – que trabajan, principalmente, dentro del ámbito metropolitano norteamericano. La/el artista de *performance* complica el cuadro del público diaspórico/metropolitano y el paternalismo/multiculturalismo estadounidense al explorar temas controversiales, no siempre presentes o factibles en la dramaturgia teatral, tales como definiciones de género y la epistemología del cuerpo, prácticas e identidades sexuales, el mestizaje e hibridez étnico-racial-cultural y la reconstitución global/poscolonial de la geopolítica y demografía caribeña. Debemos añadir, también, que el carácter más anónimo del centro urbano-metropolitano se contrasta con el ambiente, frecuentemente, más provincial y conservador caribeño-isleño, donde, al igual que en Laramie, Wyoming y muchos otros espacios fuera y dentro de los centros urbanos, los *issues* de identidad étnica, lingüística, ideológica y sexual todavía pueden presentar riesgos al bienestar físico del sujeto inconforme de los patrones de conducta normativos. Por eso, además de economías más abiertas y flexibles y la disponibilidad de facilidades y tecnologías avanzadas de producción, la vida diaspórica dentro del centro metropolitano pretende ofrecer al artista caribeño más libertad de expresión creativa y menos presión social de vivir conforme con las convenciones rígidas de la familia y la sociedad isleña de origen.

Por un lado, estos dramas y gestos de *performance*, al igual que los de muchos otros dramaturgos latino-caribeños escritos y montados en inglés, proveen una ventana cultural a través de la cual convergen las miradas de los dos públicos – el diaspórico y el metropolitano – para que compartan, aunque temporalmente, la mitología fundacional del “sueño americano” como espina dorsal de la utopía de una nación constituida por generaciones de inmigrantes. Formulaciones críticas que destacan al teatro puertorriqueño como un “puente aéreo” (Fiet 1997) teatral entre San Juan y Nueva York o que proyectan el teatro cubano “de las dos orillas” (Adler y Herr) para interrelacionar el drama cubano-americano con el teatro isleño, también, se justifican por el reconocimiento que han recibido estas obras de *crossover* cuando se montan frente a públicos amplios y diversos. Por otro lado, lo que aparenta ser la historia feliz del multiculturalismo norteamericano también se puede leer como un proceso monolingüe y asimilista —una expresión de las

economías globalizadas y la reconstitución hegemónica de “*Empire*” (Hardt y Negri).

También, es pertinente apuntar que la producción en español de teatro latino-caribeño en Miami, Washington, D.C. y Nueva York, por ejemplo, subraya la posición cultural privilegiada de los textos diaspóricos escritos y montados en inglés. Aunque existen compañías hispanoparlantes cuyas puestas en escena reflejan un alto nivel estético y condiciones profesionales de trabajo – el teatro bronxiano Pregones sirve de ejemplo – la mayoría de las producciones dramáticas en español pertenecen a un subgénero más aficionado que profesional de “teatro étnico.” Estos montajes más bien costumbristas tienen la función principal de mantener viva la identidad cultural de la isla-hogar de origen. Sin embargo, frecuentemente carecen de facilidades adecuadas, cuentan con un público limitado a la comunidad hispana “en exilio” y, a través de los medios de comunicación, reflejan las actitudes paternalistas de la cultura dominante anglófona.³

Al examinar el teatro hispano-caribeño dentro de la metrópolis, se puede preguntar, ¿cómo se define lo “caribeño” dentro de los textos teatrales escritos y representados en inglés? y ¿cómo logran trasladar las especificidades históricas, geopolíticas y culturales de Cuba, Puerto Rico y la República Dominicana a Tampa, Long Island, Washington Heights, Chicago, el Bronx o Manhattan? Este ensayo no propone responder a estas preguntas, sino utilizarlas para indagar sobre los cambios paradigmáticos dentro de los acercamientos a, parafraseando a Emilio S. Belaval (245), “lo que podría ser” un teatro hispanocaribeño.

En términos concretos, un nuevo paradigma ha surgido a través de la práctica política y cultural promovida por académicos norteamericanos (varios de ellos de orígenes hispanocaribeños) al ubicar las fuentes primarias de la creación y producción teatral “caribeña” dentro de los espacios diaspóricos metropolitanos. Ciertamente, los dramaturgos como Nilo Cruz, Mígdalia Cruz y José Rivera y performeros como Coco Fusco, Carmelita Tropicana, Waddys Jáquez y Josefina Báez merecen los premios y el reconocimiento crítico que sus obras han recibido. De hecho, en ciertos casos, merecen aún más porque su trabajo sobresale en un campo poblado casi enteramente por dramaturgos y performeros homólogos norteamericanos. Sin embargo, el multiculturalismo académico ha creado un mercado que requiere libros de texto en inglés que reflejan la otredad etnocultural latina y afrocaribeña. Este mercado fomenta las condiciones económicas para publicar obras teatrales escritas en inglés de dramaturgos caribeño-americanos.⁴

Paralelamente, existe una disparidad entre la publicación de obras y antologías en inglés en la metrópolis y la precaria situación de las ediciones en español de recientes textos teatrales del Caribe hispanoparlante. Esto pasa, no por falta de textos ni montajes, sino porque el público lector de nuevas obras es limitado, los costos de la publicación local son exorbitantes y, una vez publicados, los textos raramente circulan fuera de la isla de origen o la región.⁵ Esta desigualdad hace aún más difícil el análisis comparativo entre la producción teatral hispano-diaspórica (en inglés y español) y las historias y prácticas actuales de la creación teatral de Cuba, República Dominicana y Puerto Rico. Como resultado existe una falta de interés académico en los teatros nacionales y posnacionales caribeños con sus establecidas tradiciones de dramaturgia y *performance*.⁶ Sin embargo, la situación que se precisa aquí es otra: la xenofobia cultural inherente de los procesos asimilistas y coloniales estadounidenses tiende a opacar el desarrollo artístico e intelectual que no esté en consonancia con una estética rentable (en mercados locales y globales), por un lado, y el binarismo temático fácil de “*identity politics*” y multiculturalismo académico, por otro. Así esquivan varios *issues*: el problema lingüístico y social de los idiomas y las formas artísticas que excluyen a los angloparlantes, los temas polémicos del embargo económico y cultural contra Cuba, la corrupción política y depresión económica neocolonial de la República Dominicana, y el mantenimiento y alto consumo institucionalizado dentro del trato colonial de Puerto Rico como un “estado hijastro” legitimado estadounidense. Desafortunadamente, estas actitudes encuentran concordancias en el montaje y publicación en inglés de textos “caribeño-americanos” y en varias de las elaboraciones teóricas caribeñas recientes.

Un *corpus* sustancial de trabajo crítico y teórico se ha publicado en la última década alrededor de la inserción de la expresión diaspórica artística y teatral dentro del creciente multiculturalismo del ambiente académico norteamericano. En particular, me refiero a las antologías de M. Elizabeth Osborn, John Antush, Alberto Sandoval-Sánchez y Nancy Saporta Sternbach, Caridad Svich y María Teresa Marrero y Luis A. Ramos García, a la revista *Ollantay* de Pedro Monge Rafuls y a los estudios críticos de Juan Flores, Coco Fusco, Frances Negrón-Muntaner, Agustín Lao Montes y Arlene M. Dávila, entre otros.⁷ Además, los factores explorados aquí se reflejan claramente dentro de obras y actos de *performance* de dramaturgas/os africano-anglófonas/os de orígenes caribeños de los Estados Unidos y, especialmente, Canadá.⁸

Sin embargo, la condición del escribir o “performar” sobre el guión – el *hyphen* – que, supuestamente, une la experiencia caribeña a la “americana,” en la mayoría de los casos, es más polémica de lo que aparenta a primera vista. No es solamente el hecho de que obras como *Anna in the Tropics* no representan “*English-Only*,” sino un inglés estándar “casi-siempre” que conlleva como condimento nombres, palabras y frases en español que frecuentemente se traducen de inmediato al inglés dentro del texto. En la obra de Cruz, por ejemplo, dentro del ambiente pueblerino e inmigrante de Ybor City en Tampa, Florida de los años 1930, los nombres de los gallos (Espuela de Oro, Picarubio, Cuello de Jaca, Uñaroja) y las marcas de los puros (Caprichos, Entreactos, Conchas Finas) no se traducen. A la misma vez, las demás palabras y frases en español son tan sencillas que tampoco requieren traducción: mamá, papá, adiós, Ave María Purísima, guava, mangos, señores y señoras, taínos, cacique, lector, olores, perfecto, magnífico, salud, y varias otras. Además de Tolstoi y *Anna Karenina* – la novela leída por Juan Julián, el lector, que también estructura la acción – de la vasta biblioteca de posibles títulos leídos a los tabacaleros, solamente se mencionan *Wuthering Heights*, *Jane Eyre*, *Don Quixote*, Shakespeare y José Martí, la única referencia literaria cubana, caribeña o americana.

Los rituales de escribir el nombre del esperado lector en un papel y dejarlo endulzar en agua con azúcar morena y canela, y de describir el recorte anual y entierro del pelo de las mujeres para el día de la Candelaria (seguido en la acción por un recorte real sensual) marcan diferencias entre las sensibilidades de los inmigrantes cubanos y “*Americans*.” Estas diferencias también se definen a través de beber y bailar: “*Americans are not socialists when they drink*” (69) y “*With the exception of the colored folks, of course . . . most Americans don’t know how to dance*” (70) para explicar las razones detrás de la imponderable Prohibición, la época en que toma lugar la acción. Paralelamente, la represión sexual es de tal grado que Marela, una mujer soltera de 22 años, se orina encima al darle la bienvenida al elegante lector en el muelle cuando llega de Cuba. Ella tampoco protesta el haber sido violada por su tío, el supuesto medio hermano de su padre. Sin embargo, su hermana mayor, Conchita, en la escena tal vez más lírica y efectiva de la obra, no encuentra dificultades en detallarle a su esposo Palomo su infidelidad con Juan Julián. Finalmente, como presencia metafórica y trascendental dentro de la acción, el articulado y elocuente lector, Juan Julián, traza su herencia profesional a los caciques taínos que tradujeron “the sacred words of the dieties” (53). Ciertamente, existe una sensualidad romántica dentro del habla

de éste y otros personajes que produce, según Ben Brantley, “*some of the most densely lyrical language from an American playwright since Maxwell Anderson*” (E1) no – un comentario, como la reseña en general, ambivalente.

Menciono estos detalles porque *Anna in the Tropics* no comunica la complejidad de la experiencia inmigrante, ni nos sugiere un trasfondo o una historia cultural cubana creíble. Sus posibles niveles y dimensiones, las especificidades de la vida cotidiana, los conflictos y placeres de adaptarse, o no, a las condiciones de una sociedad diferente y la modernidad industrial metropolitana, no surgen entre el humo y las cenizas de los tabacos hechos a mano en la fábrica de Santiago y su familia. La acción y los personajes se basan en el exotismo nostálgico del demasiado guapo, sabio y endulzado lector, quien muere (como el recuerdo romántico del pasado) a manos del resentido medio hermano de Santiago. Este norteño –¿mitad cubano, mitad americano? – adoptado, Chester/Cheché, un “payaso” según Marela, de “otra cultura” según Conchita, cuya esposa americana (“pale like a lily”) había huído con otro lector cubano (“the color of saffron,” 21) hostiga y, presumimos, viola a Marela, a la vez que trata de introducir máquinas para modernizar la fábrica.

En resumen, la obra se adapta, a través de esta sobre definición de los personajes y la trama predecible y añorosa, a las convenciones y sensibilidades dramáticas del público del teatro comercial norteamericano. *Anna in the Tropics* hasta refuerza los estereotipos etnoculturales “latinos” en vez de mediatizarlos dentro de la multiplicidad de tensiones, impulsos y resistencias de los individuos, grupos y culturas de la diáspora caribeña. Al hacerlo, la obra dramática encuentra sus paralelos literarios en novelas exitosas que también tienden a olvidar las condiciones sociales y culturales y la historia del país caribeño de origen del autor o su familia excepto como se refleja en la diáspora misma. Similar a narrativas como *When I was Puerto Rican*, de Esmeralda Santiago y *How the García Girls Lost their Accents*, de Julia Álvarez, *Anna in the Tropics* sugiere un Caribe hispano, en este caso Cuba, reconstruido desde la diáspora que sea conforme e intente satisfacer las expectativas estéticas y actitudes y creencias sociales de su público metropolitano. A través de los medios globalizados, se devuelve esta misma imagen parcial al Caribe para el consumo de públicos locales.

Pero ¿cuál es la posición histórica y actual del teatro y del *performance* dentro de la personalidad geopolítica e idiosincrática de la sociedad caribeña? y ¿cómo contrasta ésta con sus homólogos de la diáspora?

El teatro caribeño es, a la vez, viejo y nuevo: por un lado, es tan viejo como las costumbres indígenas y los ritos y ceremonias sobrevivientes traídos de Africa, Europa y Asia, tan viejo como es el deseo de imitar y representar al otro, y por otro lado, es tan nuevo como los eventos y las condiciones sociales y políticas más recientes que influyen en las vidas de los casi 25 millones de habitantes de Cuba, Puerto Rico y la República Dominicana, cuyas identidades culturales siguen estando caracterizadas por la criollización y reflejan todas las especificidades de la fricción entre los valores, estructuras sociales y económicas y tecnologías locales y globales.

El deseo de entender el Caribe como un área geopolítica diversificada pero al fin y al cabo relacionada no es un sueño romántico o un cliché académico. El pensamiento pancaribeño nació en los trabajos de escritores del siglo XIX como los de los puertorriqueños Ramón Emeterio Betances y Eugenio María de Hostos y el cubano José Martí. Ellos advirtieron que una forma regional de interdependencia era necesaria si las sociedades isleñas deseaban resistir la dominación colonial y neocolonial y obtener una verdadera independencia. El historiador Gordon K. Lewis ha rearticulado varias de las “características distintivas e idiosincráticas” de la región Caribeña isleña. Según Lewis,

Todas sus sociedades miembros, aún con sus propias individualidades . . . han estado formadas desde el principio por las mismas fuerzas arquitectónicas de conquista, colonización, esclavitud, monocultura del azúcar, colonialismo y un mestizaje racial y étnico. Todos los problemas característicos que han durado hasta hoy – la pobreza, el desempleo persistente, el subdesarrollo, la dependencia económica, las rivalidades sociales y animosidades étnicas, la identidad personal y social débil, la fragmentación política y otros – tienen sus raíces en ese mismo trasfondo. (3)

Este análisis proviene de la idea cultural abordada dentro del análisis marxista y anticolonial tradicional que examina la entretrejida temática caribeña alrededor de cuatro ejes transversales: (1) la conquista y dominación colonial, (2) el sistema de la hacienda y la esclavitud, (3) la explotación sexual de la mujer caribeña que resulta en el mestizaje étnico, racial y cultural de la región, y (4) la “diáspora” – la emigración a otras islas o a la metrópolis como respuesta a necesidades económicas y políticas isleñas (Lewis 3-11). Este último crea una nueva clase subterránea que extiende el Caribe a Nueva York, Miami, Toronto, Londres, París, Madrid y a otros lugares a través de

Europa y Norteamérica. Casi la mitad de la población caribeña vive fuera de su isla de origen.

A estos cuatro ejes caribeños debemos añadir uno más: la celebración de actos simbólicos de una reintegración social aún bajo condiciones tan opresivas como el coloniaje, la esclavitud y el “tránsito medio” (*Middle Passage*) entre Africa y el Caribe, la dominación sexual y la pérdida del sentido de hogar e identidad, lengua y cultura propia. Me refiero a una actitud de “que no me quiten lo bailao’ . . .” o de “Aún si me matan, bailo” que informa el desarrollo de una cultura popular que incluye un sinnúmero de erupciones creativas y muestran un sincretismo de formas y tradiciones indígenas, africanas, asiáticas y europeas. En este proceso “transcultural” (Ortiz 34-35), el teatro formal tiene una historia “eurocéntrica” sin una tradición verdadera. Por cuatro o más siglos, se representaron obras para un público de la élite colonial. En La Habana, San Juan y Santo Domingo tales representaciones se rastrean casi hasta el “descubrimiento” y tienen una documentación detallada. Sin embargo, paralelo al teatro eurocéntrico y colonial existía otro tipo de representación que era a su vez más vieja, vital y extensiva: las “obras” orales, los espectáculos populares, las ceremonias y los rituales de la población campesina, africana y/o no europea. Esas formas teatrales “antropológicas,” así como sus complementos en la música y el baile popular, siguen hasta hoy y, en gran medida, la especificidad del teatro caribeño de las últimas tres décadas depende de la incorporación de estas tradiciones populares en formas experimentales.⁹ Sin embargo, el análisis de este tipo de *performance* popular surge con poca frecuencia dentro de la discusión teatral de la región.¹⁰ El teatro literario como una forma viable de expresión artística es una idea mucho más reciente y, como las corrientes literarias paralelas, su desarrollo corresponde principalmente al surgimiento de los movimientos nacionalistas e independentistas del siglo XIX y especialmente del siglo XX.

Formar una idea integral de lo que es el teatro hispanocaribeño es un asunto bastante escurridizo. En parte es así porque el teatro mismo se presenta como un híbrido de lo nuevo y lo viejo, del presente y el pasado, de la experimentación y la tradición (una forma sincrética que comparte mucho con la historia mestiza y criollizada del Caribe), pero también porque aparentemente en el conjunto de la región hispanoparlante, como en el teatro, se valora más lo práctico y local mientras lo crítico y teórico se ven como ajenos y sospechosos. La urgencia de la vida – la necesidad de bailar para no caerse, de cantar para no ahogarse y de actuar para olvidarse del hambre,

la opresión y el medio – parece abrumar consideraciones teóricas como tal. Eso puede ser lo que Antonio Benítez Rojo quiere decir cuando describe el Caribe como “*performance*”: la fluida, no apocalíptica, caótica, supersincrética, polilingüística “cierta manera” de un meta-archipiélago que “comparte los proyectos ideológicos articulados en Europa sólo en términos declamatorios” (xiii-xxix).

Por eso, tal vez, ha sido difícil reconocer el teatro formal como un factor significativo dentro de la región hispanocaribeña, en la que ya se han perdido demasiadas vidas debido al genocidio de la población indígena, a la esclavitud, a las libretas de jornales, a los huracanes, a la lucha contra el colonialismo y a la pobreza, al desempleo, a la “migra,” a la criminalidad, al SIDA, a la droga y a la violencia doméstica. Mantener el cuerpo vivo y relativamente no cicatrizado a través de la crisis siempre ha constituido ya más de la mitad de la pelea. Aunque cada sociedad caribeña comparte esta historia, el teatro hispanocaribeño – como la región, en general – se ha definido principalmente en términos, más bien, insulares y locales y no regionales, y el proceso de romper las barreras entre el desarrollo teatral puertorriqueño, dominicano y cubano ha sido lento y esporádico.

Sin embargo, dentro de esta complejidad, y con una escasez de recursos, facilidades y apoyo económico, el teatro formal del Caribe hispano sobrevive de manera que traza una historia activa y creciente, enraíza una significación tanto estética como cultural que se articula crítica y teóricamente y, en muchas instancias, se destaca al nivel mundial. Además de obras magistrales de Manuel Méndez Ballester, René Marqués, Francisco Arriví, Luis Rafael Sánchez y Myrna Casas y los mimodramas de Gilda Navarra y el Taller de Histriones, grupos actuales como Teatro del Sesenta y Agua, Sol y Sereno, los maestros y talleristas Rosa Luisa Márquez y Antonio Martorell, dramaturgos como Pedro Santaliz, Lydia Milagros González, Roberto Ramos-Perea y José Luis Ramos Escobar y la escritora-performera Teresa Hernández, entre muchos otros teatreros puertorriqueños, han atravesado América con trabajos experimentales y de *performance* de alcance mundial. Además de dramaturgos nacionales como Franklin Domínguez, Manuel Rueda, Máximo Avilés Blonda e Iván García, escritores y teatreros actuales como Reynaldo y Frank Disla, Claudio Rivera, la poeta Chiqui Vicioso, la actriz-dramaturga Carlota Carretero y escritores-performeros que viven en Estados Unidos como Nicolás Dumit Estévez, Josefina Báez y Waddys Jáquez, entre muchos otros teatreros dominicanos, mantienen su teatro al día con el desarrollo teatral latinoamericano e internacional. Estos con frecuencia

llevan sus montajes a las comunidades puertorriqueñas y dominicanas de, especialmente, las ciudades del noreste (Nueva York, Hartford, Newark, Filadelfia, pero también a Chicago y otras ciudades con comunidades latinas) donde tienen públicos con mucho entusiasmo, aunque pasan casi desapercibidos en la prensa y los medios de comunicación de la metrópolis.

Por su complejidad y extensión, es más difícil resumir en una oración los últimos 50 años del teatro cubano. Entre los dramaturgos principales, se incluyen Virgilio Piñera, Carlos Felipe, Rolando Ferrer, José Triana, Eugenio Hernández Espinosa, Nicolás Dorr, Abelardo Estorino, José R. Brene, Héctor Quintero, Albio Paz, Gerardo Fullea León, Abilio Estévez y Alberto Pedro Torriente. Varias de las agrupaciones colectivas más influyentes han sido Teatro Estudio, introductor de nuevas tendencias de la escena entre los 1960 y 1980, el Teatro Escambray, que exploró la creación colectiva y la investigación sociológica, el CabildoTeatral Santiago, que rescató el teatro de relaciones, el trabajo vanguardista de Teatro del Obstáculo de Víctor Varela, las atrevidas puestas en escena del Teatro el Público de Carlos Díaz, el destacado Teatro Buendía de Flora Lauten y Raquel Carrió, que ha reinventado obras clásicas como *Otra tempestad* y *Bacantes* como formas caribeñas, y DanzAbierta, que trasciende y contamina la danza con otros lenguajes.¹¹ Aunque no tiene casi presencia en los Estados Unidos, el teatro cubano es altamente reconocido a través de Latinoamérica y Europa.¹²

A pesar de estas tradiciones teatrales, su variedad dramática y logros artísticos, debemos recordar también que el asistir al teatro formal o “profesional,” tanto en el Caribe hispanoparlante como en la metrópolis, en gran medida, es la actividad minoritaria de la clase media educada. Por eso, la gran mayoría de los inmigrantes caribeños, atraídos a los Estados Unidos por necesidades económicas, con toda probabilidad, tienen un conocimiento limitado del teatro, la literatura o el arte de sus sociedades de origen.

Este ensayo no permite, ni es su propósito, una elaboración mayor. Contra viento y marea, crecen los procesos de creación y montajes continuos e innovadores del teatro hispanocaribeño. La calidad, profesionalismo y compromiso estético de muchas de sus obras y puestas en escena son indudables y han sido documentados a través de una gran variedad de recursos bibliográficos primarios y secundarios. Sin embargo, estos recursos no siempre están disponibles fuera de las bibliotecas y centros de investigaciones caribeños, ni en versiones en inglés, mientras lo que se incluye en los libros de referencia y antologías publicados en inglés, principalmente, en los Estados Unidos es casi insignificante, no sólo por su falta de información histórica,

dramática y teatral, sino por los errores de juicio y por lo que incluyen y excluyen.¹³

¿Quién escribe estas reseñas? ¿De dónde reciben su información? De nuevo, no son preguntas que requieren respuestas, sino que proveen una manera de indagar sobre la construcción de la cultura desde dentro y fuera de los centros metropolitanos y el flujograma de información sobre el teatro hispanocaribeño. Los servicios de Aduana e Inmigración y Naturalización de Estados Unidos influyen en casi cada intento inter-isleño de presentar obras, participar en festivales, dar o asistir a talleres, investigar e intercambiar información, técnicas, textos y montajes. A la misma vez, es obvio que el paradigma abordado dentro del análisis anticolonial tradicional¹⁴ de ejes transversales, como son la dominación colonial, la hacienda y la esclavitud, la explotación sexual, el mestizaje racial y cultural, las expresiones de resistencia y el movimiento “diaspórico,” aunque todavía clave, ya no es adecuado al interpelar los *issues* actuales que afectan la formación de nuevas identidades y expresiones culturales y teatrales poscoloniales y posnacionales.

¿Dónde nos deja este enredo del teatro hispanocaribeño isleño y la diáspora “caribeña-latina-americana”? ¿Es posible vivir “en el guión” que separa y une al “latino/a,” por un lado, y al “americano/a,” por otro? Y ¿cómo puede éste responder a la noción de que la cultura caribeña sigue siendo, como pronostica Benítez Rojo, demasiado fluida y elástica y su población demasiado resistente y desconfiada para constituir y definirse de manera establecida y fijada? En contraste, dentro de la visión posmoderna y global actual, según el crítico inglés Terry Eagleton, “la cultura y la vida social se unen de nuevo” – la forma que asume esta alianza es “*the aesthetics of the commodity*,” la “espectacularización de la política,” el consumo “*life-style*,” la “centralidad de la imagen,” y la integración de la idea de la cultura dentro de la “*commodity production*” (30). Eagleton muestra gran ambivalencia frente a esta construcción de la cultura como la “estética de la rentabilidad” caracterizada por la imbricación de (1) la cultura de la imagen rentable globalizada, (2) la cultura nacional congelada en la historia y sin fuerza, (3) la cultura del fetichismo neonacional¹⁵ y (4) la cultura del “*token-ismo*” multicultural metropolitano. Esta ambivalencia nos permite ver el proceso sociocultural como uno más abierto y evanescente de lo que los discursos prevalecientes han construido hegemónicamente. También confirma que todavía existen otros espacios y formas de expresión (tal vez, los más importantes) que no se pueden encasillar dentro de estas categorías.

Benítez Rojo señala un espacio así, que es el “excesivo, denso, *uncanny*, asimétrico, entrópico, hermético” arte caribeño que abre “sus puertas a dos grandes órdenes de lectura”: “una epistemológica” y “referida a Occidente,” y la otra (la orden “principal”) “teleológica, ritual, nocturna, y revertida al propio Caribe” (xxx). La primera aspira al modernismo (expresado ya en términos globales), mientras que la otra salta simultáneamente hacia al frente y hacia atrás en el tiempo y el espacio a la vez que el resto de la cultura mundial intenta seguir e imitarla. Esto explica el interés metropolitano en la celebración del Carnaval, las formas musicales y las literaturas anglo, hispano y francófonas del Caribe y las prácticas religiosas afrocaribeñas. Además, el arte formal caribeño frecuentemente responde a los mismos impulsos del carnaval, *Rara*, *Hosay*, las comparsas, los tambores rastafarios, las fiestas patronales, los *tea meetings*, los baquinés, el *Jonkonnu*, los festejadores enmascarados o *mummings*; todas ellas son formas de resistencia, celebración y *performance* cultural que desafían significados fijos y narrativas totalizadoras. A pesar de las continuidades, la descripción que ofrece Benítez Rojo del Caribe como el *performance* posmoderno ya se enfrenta con la rentabilidad y globalización de sus gestos desafiantes.

Por su parte, el antropólogo cultural mexicano, Néstor García Canclini se refiere a los entretrejidados significados de lo llamado “global”: por un lado, el proceso historicista y económico (el colonialismo) que comienza en el siglo XVI y, por otro, el más reciente fenómeno de la intervención ciberdigital globalizada del mercado, los medios masivos y la política militar. Además, señala los peligros y los beneficios de las características simultáneamente hegemónicas y de autogestión de la globalización que resultan en las múltiples, desiguales y fragmentadas (13 y 179) representaciones de lo que significa ser “globalizado”: (a) lo global privilegiado por encima de lo local, (b) el indeterminismo político, cultural e individual, y (c) los sueños utópicos versus la otredad desintegrada. Como resultado:

Las narrativas formadas en los intercambios mercantiles y simbólicos, desde el siglo XVI hasta mediados del XX, parecen reproducirse en los estereotipos de las últimas décadas globalizadas: discriminación del norte hacia los latinoamericanos, admiración y recelo a la inversa. (14)

¿Cómo traducir estas nociones de Benítez Rojo, Eagleton y García Canclini a la reintegración del teatro caribeño hispanoparlante contemporáneo y los *performances* y obras *Caribbean-Latina/o-American* de la diáspora? Al adaptarse a las necesidades de dos públicos (el diaspórico y el

metropolitano), muchos de los textos teatrales de la supuesta diáspora caribeña, incluso *Anna in the Tropics*, montados y publicados en los Estados Unidos en inglés, pierden su base en la especificidad cultural e idiomática de la orden “principal” – “teleológica, ritual, nocturna, y revertida al propio Caribe” (xxx) v – de lectura caribeña, como la describe Benítez Rojo. En vez de eso, se ubican dentro de la rigidez hegemónica cultural descrita por Eagleton como “la estética de la rentabilidad.” Además, como textos dramáticos dialogados, raramente rescatan los impulsos performativos y corporales de resistencia y sobrevivencia. En muchos casos, el uso del inglés funciona de manera ideológica, monolingüe y monocultural para excluir o contener los mismos elementos étnicos, raciales, lingüísticos y culturales diversos y subversivos que se supone sean componentes claves del discurso multicultural. Dentro del contexto económico del teatro metropolitano, aún del teatro profesional sin fines de lucro, el éxito de la puesta en escena de una obra dramática, usualmente, requiere un público bastante amplio y, aún en el caso de Nueva York, el espacio más caribeñizado de Estados Unidos, sólo parcialmente diaspórico o “minoritario.” Ahí regresamos a la noción de la intención y necesidad de una obra escrita en inglés estándar, como *Anna in the Tropics*, de satisfacer dos públicos angloparlantes, uno *Latino/a-American* y el otro, más importante en términos del mercado, metropolitano. Bajo estas circunstancias, ¿para quién escribe el/la dramaturgo/a de la diáspora?

Como una práctica estética de crear e indagar significados, el teatro puede ser transcultural, un arte de presencia inmediata, física y corporal que tenga la capacidad evanescente de esgrimir o trascender límites sociales, lingüísticos, culturales y hasta de raza y género. Aunque también es posible en la dramaturgia literaria o convencional, ha sido a través del teatro experimental o alternativo y el arte de *performance* – “teatro-*performance*” en adelante – que la especificidad del lenguaje y carácter afirmativos y subversivos del cuerpo humano asumen dimensiones nuevas en formas de ritual, resistencia, indagación y celebración socioculturales. Como depende mayormente de un lenguaje de presencia física y corporal, de gesto y movimiento en vez de diálogo o narrativa, el teatro-*performance* muestra posibles antidotos al mercado globalizado de productos culturales dominado por la cibertecnología y los medios metropolitanos. Por su parte, los teatreros y performeros experimentales han desarrollado el uso de las tecnologías e imágenes cibernéticas como elementos de su léxico estético a la vez que subvierten la sintaxis de la tecnocracia hegemónica.

En estos términos estético-teatrales, el guión o *hyphen*, que trata de rescatar un pasado nacional, étnico o racial, pierde la vigencia de poder significar como marcador de diferencia e integración cultural; la diáspora deja de ser una extensión ideológica del Caribe, visto desde acá, y el Caribe deja su función de pasado mítico nostálgico u opresor, visto desde allá. Las experiencias y condiciones sociales caribeñas enumeradas por Gordon K. Lewis y otros para identificar el Caribe como una región geopolítica, están ahora presentes en cada ciudad fronteriza o caribeñizada norteamericana. No constituyen la base de una utopía ni una dispersión nacional, sino un continuo o una genealogía de sensibilidades, cuerpos, lenguajes, prácticas cotidianas y rituales entre otros, tal vez, más concentradas allá o menos acá, y si parcialmente sumergidos, siempre presentes. Además, tienen la función de vínculos que ponen en contacto historias, tradiciones y *performances* de Europa, África, el Medio Oriente, Asia y la América indígena como recordados y elaborados, de manera sincrética y en una diversidad de lenguajes, a través de los siglos. Estos siguen siendo la base performativa de teatro-*performance* hispanocaribeño.

Esto significa que existen enlaces rizomáticos entre escritor-performera/os como Teresa Hernández (boricua), Marienela Boán (cubana) de DanzAbierta, Waddys Jáquez (dominicano), Josefina Báez (“dominicanyork”) y Carmelita Tropicana (*Cuban-born*). Ya sea en San Juan, La Habana, Santo Domingo, Nueva York u otras partes de Estados Unidos, América Latina o Europa, representan un grupo extenso de teatrero-performero/as que montan sus obras y “performas” en español, inglés y mezclas e intercambios de ambos y otros idiomas americanos y desarrollan códigos temáticos similares. Sin embargo, el *issue* de cuál idioma (inglés, español u otro) es secundario al desarrollo de un lenguaje teatral corporal. Utilizan este lenguaje de gesto, movimiento, sonido e imagen para explorar y forjar nuevas identidades latinas, caribeñas y americanas y subvertir otras dentro y fuera de construcciones ideológicas y culturales que parezcan hegemónicas. La dramaturgia “literaria” hispanocaribeña, en inglés, español o en simultaneidad de idiomas, tendrá que seguir un camino similar si va a redescubrir y dar cuerpo a su voz teatral como una forma estética y críticamente capaz de lidiar con la fisura que se sigue abriendo entre los posibles beneficios y los “desgarramientos” (García Canclini 11) de economías globalizadas y discursos homogeneizantes.

Notas

¹ En términos amplios, el Caribe hispanoparlante también incluye las costas caribeñas de América Central y Sur. Sin embargo, el teatro de estas regiones usualmente se incluye dentro de un contexto nacional.

² El desarrollo de una unidad étnica bilingüe y bicultural, que borre las diferencias de orígenes nacionales para forjar una identidad “latina” recibe apoyo a través del trabajo de artistas de *performance* prominentes y colecciones como *Puro Teatro: A Latina Anthology* (Tucson: U Arizona P, 2000), eds. Alberto Sandoval-Sánchez y Nancy Saporta Sternbach y *Out of the Fringe: Contemporary Latina/Latino Theatre and Performance* (New York: TCG, 2000), eds. Caridad Svich y María Teresa Marrero.

³ Me refiero aquí a mis experiencias al asistir a puestas en escena de compañías hispano-estadounidenses en festivales y encuentros en La Habana, Cádiz, San Juan y Gainesville y en sus propios teatros en Nueva York, Washington, D.C. o Miami. Las reseñas “Una ‘gala premiere’ de *Vieques* . . .”, *Claridad* (27 oct - 2 nov 2000): 27 y “El ‘teatro latino’: ¿subgénero norteamericano?”, *Claridad* (8 - 14 nov 2002): 28, son características de mis reacciones críticas a montajes específicos.

⁴ Varios ejemplos son M. Elizabeth Osborn, ed. *On New Ground: Contemporary Hispanic-American Plays* (New York: TCG, 1987), *Recent Puerto Rican Theater: Five Plays from New York* (Houston: Arte Público P, 1991) y *Nuestro New York: Anthology of Puerto Rican Plays* (New York: Mentor, 1994), editado por John Antush, las colecciones ya citadas, *Puro Teatro*, eds. Sandoval-Sánchez y Saporta Sternbach y *Out of the Fringe*, eds. Svich y Marrero, y las antologías de Michael L. Greenwald, et al, eds. *The Longman Anthology of Drama and Theatre, A Global Perspective* (New York: Longman, 2002) y, especialmente, *The Longman Anthology of Modern and Contemporary Drama, A Global Survey* (New York: Longman, 2003), que incluye *La carreta* de René Marqués, *Fefu and Her Friends* de Irene María Fornés y *Zoot Suit* de Luis Valdés.

⁵ Pienso aquí en la dificultad de recibir todos los textos teatrales y materiales críticos publicados en Cuba, la circulación limitada de los volúmenes anuales del *Concurso de Teatro de Casa de Teatro* de Santo Domingo y la situación similar de la publicación, anteriormente anual, del Instituto de Cultura Puertorriqueño de las obras montadas por el Festival de Teatro Puertorriqueño, entre muchos otros ejemplos.

⁶ He discutido esta idea en varios foros anteriormente en referencia a, entre otros, Martin Banham, ed., *The Cambridge World Guide to Theatre* (Cambridge: Cambridge UP, 1988), Martin Banham, Errol Hill y George Woodyard, eds. *The Cambridge Guide to African and Caribbean Theatre* (Cambridge: Cambridge UP, 1994) y Oscar G. Brockett y Franklin J. Hildy, *History of the Theatre*, 9na ed. (Boston: Allyn and Bacon, 2003).

⁷ Véase Juan Flores, *From Bomba to Hip-Hop* (New York: U Columbia P, 2000); Frances Negrón-Muntaner y Ramón Grosfoguel, eds., *Puerto Rican Jam: Rethinking Colonialism and Nationalism* (Minneapolis: U Minnesota P, 1997); Agustín-Lao-Montes y Arlene M. Dávila, eds., *Mambo Montage* (New York: U Columbia P, 2001); Arlene M. Dávila, *Latinos, Inc.: The Marketing and Making of a People* (New York: U Columbia P, 2001); Coco Fusco, *English is Broken Here: Notes on Cultural Fusión in the Américas* (New York: the New Press, 1995); Coco Fusco, ed., *Corpus Delecti: Performance Art in the Americas* (London and New York: Routledge,

2000); y Coco Fusco, *The Bodies That Were Not Ours and Other Writings* (London and New York: Routledge, 2001).

⁸ Véase obras como *dark diaspora . . . in dub* (1991) de la escritora-performera “dub” ahndri zhina mandiel en *Testifyin’: Contemporary African Canadian Drama: Volume I* (Toronto: Playwrights Canada P, 2000): 439-70, y *Jean and Dinah Who Have Been Locked Away in a World Famous Calypso Since 1956 Speak Their Minds Publicly* (1994) de Tony Hall con Rhoma Spencer y Susan Sandiford en *Testifyin’: Contemporary African Canadian Drama: Volume II* (Toronto: Playwrights Canada P, 2003): 149-214. Djanet Sears edita los dos volúmenes.

⁹ En Puerto Rico, tres celebraciones sincréticas (sin ser las únicas) son ejemplos de un teatro popular autóctono: el Festival de Santiago Apóstol a finales de julio en la comunidad afropuertorriqueña de Loíza Aldea en la costa noreste, la Fiesta de los Inocentes en diciembre en el pueblo de Hatillo en la costa noroeste, y el Carnaval precaresmal de Ponce en el sur. Cada uno crea un espectáculo de máscaras, personajes, movimiento, música y baile y, en conjunto, proveen un teatro nacional que precede la noción del teatro formal puertorriqueño. En Cuba y la República Dominicana, al igual que en el resto del Caribe, existen múltiples formas similares de teatro y *performance* popular etnocultural.

¹⁰ Véase Fiet, “Reimágenes de un teatro popular”, *A Gathering of Players and Poets / Un convite de poetas y teatreros* (Caribe 2000, Simposio III [1998], U de Puerto Rico, 1999): 159-68.

¹¹ Agradezco los consejos editoriales de Vivian Martínez Tabares en este intento necesariamente parcial y fallido de resumir la creatividad del teatro hispanocaribeno moderno y contemporáneo.

¹² Véase Raquel Carrió, “*Otra Tempestad at the Globe*” en “*The Tempest*” and *Its Travels*, Peter Hulme y William H. Sherman, eds. (London: Reaktion Books, 2000): 157-161, para un ejemplo muy particular de la recepción internacional del teatro contemporáneo cubano.

¹³ Un resumen del teatro puertorriqueño, por ejemplo, menciona por nombre solamente a René Marqués y *La carreta* y la directora Rosa Luisa Márquez (Greenwald, et al, 2000: 711-12). Otro (Brockett y Hildy 2003: 527) simplemente añade el nombre de Roberto Ramos-Perea a una lista de “*other Latin American dramatists*” que han presentado su trabajo en festivales en México pero no incluye otra referencia al teatro puertorriqueño contemporáneo.

¹⁴ Esto incluye no sólo Gordon K. Lewis sino también a sus contemporáneos como Juan Bosch, *De Cristóbal Colón a Fidel Castro: El Caribe, frontera imperial* [1969], cuarta imp. (Santo Domingo: “alfa y omega”, 1983) y Eric Williams, *From Columbus to Castro: The History of the Caribbean, 1492-1969* (Nueva York: Harper & Row, 1970), además de escritores e intelectuales caribeños como Aimé Césaire, George Lamming, José Luis González y Roberto Fernández Retamar.

¹⁵ Por ejemplo, como lo interpreta Arlene M. Dávila, *Sponsored Identities: Cultural Politics in Puerto Rico* (Philadelphia: Temple UP, 1997) y Carlos Pabón, *Nación Postmortem: Ensayos sobre los tiempos de insoportable ambigüedad* (San Juan: Ediciones Callejón, 2002).

Obras citadas

- Adler, Heidrun y Adrián Herr, eds. *De las dos Orillas: Teatro Cubano*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 1999.
- Antush, John V. “Introduction.” Gallardo, Edward. *Simpson Street and Other Plays*. John V. Antush, ed. Houston: Arte Público P, 1990: 3-13.

- Belaval, Emilio S. "Lo que podría ser un teatro puertorriqueño" [1939]. Arriví, Francisco. *Areyto Mayor*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1966: 245-58.
- Benitez Rojo, Antonio. *La isla que se repite: el Caribe y la perspectiva posmoderna*. Hanover, NH: Ediciones del Norte, 1989.
- Brantley, Ben. "Anna in the Tropics: The Poetry of Yearning, the Artistry of Seduction." *New York Times* (17 nov 2003), late-final ed.: E1+.
- Cruz, Nilo. *Anna in the Tropics*. New York: TCG, 2003.
- Eagleton, Terry. *The Idea of Culture*. Oxford: Blackwell, 2000.
- Fiet, Lowell. "Caribbean Drama and Performance: Editorial Essay." *Sargasso* 7 [Caribbean Theater] (1990a): 1-4.
- _____. "El teatro del Caribe." *Claridad* (31 ago-6 sept 1990b): 16-17.
- _____. "El teatro puertorriqueño: puente aéreo entre ambas orillas." *Conjunto: Revista de Teatro Latinoamericano* 106 (mayo-agosto 1997): 55-59.
- García Canclini, Néstor. *La globalización imaginada*. Buenos Aires: Paidós, 1999.
- Hardt, Michael y Antonio Negri. *Empire*. Cambridge, MA: Harvard UP, 2000.
- Lewis, Gordon K. *Main Currents in Caribbean Thought: The Historical Evolution of Caribbean Society in Its Ideological Aspects, 1492-1900*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1983.
- Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* [1940]. Barcelona: Ariel, 1973.