

De locos y cocolos: Identidades híbridas en el teatro de Carlos Canales

William García

Al acercarnos al teatro de Carlos Canales, reparamos casi inmediatamente en la ausencia de un discurso fundamentalista que trate de definir la identidad del puertorriqueño a partir de los elementos tradicionales de la cultura y las características idiosincrásicas que los sectores hegemónicos en la isla inculcan y exaltan como rasgos identitarios del ser puertorriqueño. Y es difícil no reparar en ello porque el corpus de la dramaturgia (y en general, de toda la literatura) puertorriqueña hasta casi finales del siglo XX gira alrededor del proyecto de la construcción de un imaginario patrio como punto de resistencia ante la embestida del colosal imperialismo yanqui, o en torno a cualesquiera de sus afluentes temáticas particulares, como la reafirmación de “la identidad puertorriqueña.”¹ En las últimas dos décadas aparecen una serie de autores e intelectuales puertorriqueños que abordan el tema de la identidad desde lo que Néstor García Canclini describe como posturas constructivistas, las cuales “conciben las identidades como históricamente constituidas, imaginadas y reinventadas, en procesos constantes de hibridación y transnacionalización, que disminuyen sus antiguos arraigos territoriales” (*Consumidores y ciudadanos* 108). De acuerdo a García Canclini, el estudio de estos procesos de hibridación ofrece nuevas perspectivas desde las cuales se relativiza la noción de identidad, y se “clausura la pretensión de establecer identidades ‘puras’ o ‘auténticas’” (*Culturas híbridas* vi). Este crítico cultural advierte sobre el riesgo de adoptar o perpetuar discursos homogeneizantes en los que “se absolutiza un modo de entender la identidad y se rechazan maneras heterodoxas de hablar de la lengua, hacer música o interpretar las tradiciones. Se acaba, en suma, obturando la posibilidad de modificar la cultura y la política” (*Culturas híbridas* vi).

En Puerto Rico, los autores de la denominada Nueva Dramaturgia Puertorriqueña, en especial aquéllos que se agrupan en la segunda promoción a partir de 1975 entre los que figura Carlos Canales,² rompen con las convenciones formales, temáticas e ideológicas que distinguieron a los dramaturgos de generaciones pasadas, explorando nuevas fronteras desde donde relativizar las definiciones manidas de lo que es la cultura puertorriqueña y anular la presentación maniquea de los conflictos político-culturales de Puerto Rico:

Mientras los dramaturgos anteriores (Belaval y Marqués, por ejemplo) sugerían que la identidad del puertorriqueño estaba ligada a la tierra y al campesino, estos “nuevos dramaturgos” de manera contestataria se enfrentan a dicha problemática de una forma diferente, demostrando lo complicado e inútil que resultan las definiciones homogéneas y sugiriendo que la posibilidad de elegir es la fisura que le provee autonomía al puertorriqueño para su supervivencia cultural. Cada uno de estos dramaturgos propone modos alternos de rearticulación de identidades políticas, sociales, culturales o sexuales que van de lo personal a lo nacional. (Seda, *La Nueva Dramaturgia* 13-14)

Partiendo de los señalamientos de Laurietz Seda sobre la Nueva Dramaturgia Puertorriqueña, se pretende indagar cómo se establece en el teatro de Carlos Canales esa “fisura” que permite relativizar la manera estricta de concebir y definir la identidad puertorriqueña. En este artículo se intenta explorar la representación – conceptualización, teatralización, o performance – de identidades híbridas en cinco textos dramáticos de Canales: *María del Rosario*, *¡Maldita sea el Capitán América!*, *La esquina caliente*, *Ecuajey* y *Salsa, tango y locura*. En estos monólogos de Canales se presentan personajes cuyas identidades reflejan procesos de hibridación y que no proclaman el discurso que Carlos Pabón define como neonacionalista. En *Nación Postmortem: Ensayos sobre los tiempos de insoportable ambigüedad*, Pabón apunta que:

El discurso neonacionalista reduce nuestra nacionalidad a una esencia étnica (la hispanidad) o lingüística (el español). Se trata de un discurso que postula una nacionalidad homogénea e hispanófila en un imaginario nacional que borra a los demás, elimina la diferencia y excluye a la inmensa mayoría de los puertorriqueños. Y si bien reconoce las diferencias y

pluralidades sociales, las subsume o incorpora de manera subordinada al metarrelato totalizante de la identidad nacional. (19)

En las piezas de Canales que aquí nos ocupan encontramos personajes alienados y marginados de (y por) los discursos hegemónicos en torno a la nación o a la identidad nacional. Estos personajes se encuentran desarraigados de su familia, expulsados de la casa, o encerrados en un manicomio puesto que sus discursos proyectan una alteridad que trastorna la paz y el consenso familiar.³

El teatro de Carlos Canales se caracteriza desde sus inicios en la década de 1980 por su énfasis en los conflictos psicológicos y en el uso de la violencia.⁴ A partir de mediados de los 90, de acuerdo a Seda, la dramaturgia de Canales entra en un segundo período en el que aún se vislumbran los rasgos de sus primeras obras, pero en el que sobresale el rol de los medios de comunicación masiva (*La Nueva Dramaturgia* 24). En esta segunda etapa, la dramaturgia de Canales “se desarrolla a la par con las preocupaciones que comienzan a plantear los dramaturgos latinoamericanos finiseculares” (Seda, *La Nueva Dramaturgia* 24). En el prólogo a *El cine del pueblo* de Canales, colección que reúne cuatro piezas teatrales de este segundo período,⁵ Seda señala que:

Canales traza un panorama en el que pone de manifiesto ciertos mecanismos de apropiación y selección de imágenes relacionadas con la construcción de una identidad nacional mediante figuras y temas del cine norteamericano que han penetrado en el ambiente cultural de la isla. (3)

En *María del Rosario*, *¡Maldita sea el Capitán América!*, *La esquina caliente*, *Ecuajey* y *Salsa, tango y locura*, en su mayoría piezas contemporáneas o posteriores a las que se recogen en *El cine del pueblo*, resaltan varios paralelos entre sí: el monólogo como vehículo dramático, la enajenación o marginalidad del personaje, la metateatralidad, y la conceptualización de identidades híbridas. Cabe notar que, con excepción de *María del Rosario* (estrenada en 1985), las restantes cuatro obras apuntan a una marcada incidencia en el monólogo en la dramaturgia de Canales en los últimos siete años: *¡Se formó la rumba!* (1997), *La voz insaciable de la vellonera* (1998), y otras piezas que aún no se han estrenado ni publicado, como *Déjalo que venga* (1997), *Le dije* (1999) e *Historias de mi barrio* (2002). Vale decir que Canales se declara entusiasta por el monólogo y

relaciona esta afición con su atracción por el virtuosismo actoral (Canales, Entrevista telefónica).⁶

¿Más tostá que una cuca?⁷ *María del Rosario*, estrenada bajo la dirección del autor en el XVII Festival de Teatro del Ateneo Puertorriqueño (1985), es quizás la obra de Canales con el mayor número de producciones hasta el presente.⁸ En *María del Rosario*, monólogo en dos cuadros, el personaje homónimo es una mujer de 32 años que da testimonio de su llamado al ministerio religioso para redimir al mundo y llevar la palabra de consuelo “a un lugar donde los seres humanos sufren la soledad, la incomprensión y la desilusión” (Canales, *Dinámica* 3).⁹ El lenguaje combina elementos melodramáticos, grotescos y humorísticos para presentarnos una estampa de la enajenación. Aunque temprano en la acción dramática el padecimiento de trastornos mentales (esquizofrenia, identidades múltiples, paranoia y depresión) se connota en el discurso y el comportamiento del personaje, Canales también recurre a varios signos teatrales para establecer la enajenación mental de María del Rosario, como el tema recurrente de “Balada de un loco” (tango) de Astor Piazzolla, el maquillaje grotesco y absurdo, y los movimientos corporales que indican que el personaje recibe el tratamiento de descargas eléctricas en un sanatorio mental (o una institución carcelaria). Durante la obra no se aclara concretamente la naturaleza ni las causas del trastorno de María del Rosario. Sin embargo, a través del monólogo, durante el cual la protagonista comparte su visión de mundo y sus creencias desde el podio de predicación, se crea una imagen de un ser que se reconoce diferente e incomprendido, angustiado ante el desconocimiento de sus orígenes y por la injusticia, y cuya identidad se nutre de los más diversos referentes culturales. Heriberto Ferrer explica las connotaciones religiosas y referencias al sufrimiento (sacrificio, vía crucis, redención) contenidas en el título de la pieza, y comenta:

Con esta cobertura religiosa, disfraza el joven Canales su protesta social contra otro de los tantos males que aquejan al puertorriqueño de estos últimos años: la incomprensión, la falta de sensibilidad humana que permea las acciones de un sistema social decadente, corrupto, en deterioro moral. (4)

En su reseña a la primera edición del texto, Luis E. Pabón Roca también hace una lectura socio-política de la obra, añadiendo que es posible entender muchas de las características del personaje, como la marginalidad, la enajenación, y su “rol de mártir, defensora y liberadora de los oprimidos,” desde una perspectiva que reconozca las desigualdades de género en la

sociedad (Reseña). Por su parte, Alberto Icaza opina que en esta pieza (la cual describe como una farsa satírica) el dramaturgo “satiriza las modas pseudo religiosas ridiculizando, hasta la caricatura, a un personaje enajenado por la acumulación de información errónea difundida por los falsos profetas apocalípticos o milenaristas... (v).¹⁰ A pesar de que los cantos y el testimonio “ministerial” del personaje nos podrían recordar el empuje del movimiento pentecostal o evangélico en Puerto Rico, el discurso (¿o los discursos?) de María del Rosario yuxtapone elementos asociados tanto a la tradición judeocristiana como a religiones orientales (Buda, la diosa Calix), el espiritismo, la mitología grecorromana, y hasta la astrología de tonos mediáticos (Walter Mercado): “yo, María del Rosario, la hija de Dios, ungida por el Espíritu Santo, nacida en las orillas del Tibet, recogida por las mismas mujeres que recogieron a Moisés y educada por las Amazonas...” (2). Ferrer ve en el texto una crítica social desde una perspectiva que podría considerarse “arriesgada, peligrosa, y atrevida, por lo controversial que puedan resultar las ‘verdades’ o ‘falsedades’ que sobre la vida religiosa del Puerto Rico actual allí se pongan de manifiesto” (4). Siguiendo el juicio de Ferrer, es probable que una lectura “atrevida” de *María del Rosario* sea una reflexión de la religión como otro producto de consumo en nuestros tiempos mediáticos, o simplemente una metáfora para el consumo como ritual organizador de la vida. Otro aspecto que prevalece en el discurso del personaje son las referencias constantes a los programas televisivos o al cine, en su mayoría estadounidenses. Al dar inicio la acción, María del Rosario describe su rutina: “Los lunes me levanto temprano, hago café negro, veo la televisión; la novela, los picapiedras [*The Flintstones*], atiendo a mi hijo y a mi esposo” (1). Luego, cuando la protagonista se desespera al darse cuenta que su público (ya sean las otras internas o el público real de la función) no registra las preguntas sobre su origen, invoca a fuerzas amenazadoras: “¡Espíritus de contradicción vengán a esta casa y hagan fiesta con los habitantes! ¡Ven Drácula, Barnabas Collins-Dark Shadow, Boris Karloff, Vincent Price, Hombre Invisible, Gasparín [*Casper*]...!” (2).¹¹ Esta invocación no sólo revela la fuerte afición/aflicción televisiva del personaje sino también el hecho que los personajes y actores del cine y la televisión estadounidenses forman parte de su universo (híbrido, transnacional, globalizado) de creencias religiosas.

Esta última cita del texto también sugiere un carácter contestatario en María del Rosario si tenemos en cuenta otros aspectos del personaje que se desarrollan durante el monólogo, como qué tipo de situaciones son objeto de su ira y de sus sentimientos de solidaridad, y la naturaleza híbrida de la

identidad del personaje, cuyo origen desconoce (*Dinámica 2*). La rabia y la solidaridad del personaje responden a situaciones sociales específicas: su encerramiento como ama de casa y la discordia familiar; el abuso del poder del gobierno y su falta de compasión ante el sufrimiento del pueblo; la injusticia contra la vecina “loca” (doña Regina), a quien nadie quiere ayudar para que le brinden servicio de electricidad; y, la falta de atención y el acoso sexual en la institución psiquiátrica. La supuesta locura de María del Rosario, vista por los otros como desajuste mental/social, sugiere no sutilmente que su presente encierro y el tratamiento “médico” son más el intento represivo de domar su rebeldía y de amordazar su “ministerio.” Son varios los críticos que ponen en tela de juicio la locura patológica del personaje (Ferrer, Reseña 25; Pabón Roca) y Roberto Ramos-Perea ve el personaje enfrascado en un antagonismo con el mundo “cuerdo” (Reseña 28). Su encerramiento es auspiciado por su propia familia (¿o sólo por el esposo?): “¡Juan, no lo permitas! ¡Me portaré bien!” (4). En el manicomio, María del Rosario denuncia todo tipo de abuso contra ella y las otras internas, y hasta las organiza a éstas para llevar a cabo una huelga: “Doctor, usted cree que estoy. . . Pero se equivoca de rabo a cabo. . . . En la huelga trató de restarnos importancia. Engañó a la prensa diciendo que todo era producto de mi imaginación. Dio una definición complicada de locura” (5). La pieza concluye con la sumisión del personaje por medio de los electro-shocks suministrados para controlar su rebeldía.

Igualmente, la identidad híbrida que se conceptualiza a través del personaje, y que se representa durante las funciones, apoya una lectura contestataria de esta pieza dramática. Seda opina que una de las contribuciones más sobresalientes de la segunda etapa de la Nueva Dramaturgia Puertorriqueña “consiste en el hecho de que ya no busca, como las generaciones anteriores, resolver el dilema de la identidad nacional” (*La Nueva Dramaturgia 13*). En *María del Rosario*, no sólo el panorama de referentes culturales y creencias religiosas del personaje se plantea como heterogéneo, multicultural y globalizado, sino que también se observa la falta de un discurso neonacionalista y anti-imperialista (léase, anti-yanqui) para sostener el discurso crítico del personaje que manifiesta su malestar ante el deterioro social y político de la isla. La enajenación de María del Rosario no es producto del estado político (no definido/colonial) de Puerto Rico, y Canales no usa la bandera puertorriqueña como etiqueta para enlatar (o vender) la rebeldía del personaje.¹² Todo lo contrario, el carácter metateatral del monólogo invita a hacer una lectura contestataria del texto en la cual la enajenación del personaje es su única salida para rechazar los discursos

esencialistas sobre la nación y la identidad: “Dicen que estoy pero no soy, porque no dibujo la vida como ellos. Destapo mi imaginación” (2).¹³ A través de recursos metateatrales, en *María del Rosario* (y en los otros monólogos de Canales que se comentan en este ensayo) se hace énfasis en la naturaleza performativa de la identidad, la cual se concibe como una construcción ficticia (como el personaje, creado por el dramaturgo, y luego encarnado por el actor), no como algo orgánico que refleja la esencia de un ser nacional. Incluso, en el estreno de la obra, el papel de María del Rosario fue representado por el actor Rubén Figueroa, acentuando aún más el performance inherente en el acto de representar un rol/una identidad.¹⁴ Richard Hornby arguye que el uso de la metateatralidad tiene un efecto sobre cómo los espectadores perciben la obra y su conexión con la realidad: “It always has the effect of challenging, in a sudden and drastic manner, the complacencies of the audience’s world view” (117). Desde una perspectiva metateatral, se puede entender cómo la identidad híbrida de María del Rosario invoca “Espíritus de contradicción” que alteran la paz de “esta casa” (Puerto Rico) y anulan la posibilidad de consenso en la familia puertorriqueña: “esta familia, tras de peleona, es lengüilarga y bochinchera” (*Dinámica 2*).¹⁵



Photo caption: Archivo de Carlos Canales
Margie Sánchez en *María del Rosario*, dir. Canales
Teatro San Martín, Caracas, julio de 1995

La culpa fue de los muñequitos

¡*Maldita sea el Capitán América!* (1999) es un texto muy breve para dos actores, aunque sólo uno de ellos interviene verbalmente.¹⁶ La pieza,

de rasgos neo-absurdistas, es una intensa escena familiar en la que el Padre, despótica constantemente contra su hijo, el Vaquero, quien está sentado a la mesa comiendo “corn flake” (1). Tanto el decorado de la escena (con trastes y utensilios grotescos, y un paisaje rojo y violeta a través de la ventana de la cocina) como el vestuario de los personajes (el Padre con uniforme militar que combina elementos de la SS nazi y la infantería de marina estadounidense, y el hijo con pantalones cortos, camiseta con foto de superhéroe y sombrero de vaquero) reflejan una marcada teatralidad anti-ilusionista. También, dado el título de la pieza y sus referencias intertextuales, se sugiere un montaje que se aproxime a la estética de los dibujos animados o del comic. El personaje del Padre tiene delirios de un pasado bélico al servicio de Hitler y luego del General McArthur, y en cuatro ocasiones toma una pausa en su acoso verbal a su hijo y sus actos compulsivos de limpieza para arrojar granadas por la ventana. Nos encontramos nuevamente con un personaje enajenado, con fantasías de grandeza:

Yo sé más que todos los síquicos juntos. Walter me consulta. Y yo no busco la fama, porque ya la tengo. Busca en cualquier libro de historia y ahí estoy yo, posando con mi uniforme y con todas las condecoraciones que gané defendiendo la patria. (1)

A través de su monólogo, el Padre acusa repetidas veces a su hijo de interrumpirle y de no dejarle hablar. El Padre ve en los dibujos animados la raíz de los problemas con su hijo:

Cuando me dijiste que te meterías en la loca academia de policía de Gurabo te rogué que no te unieras a esa gente. Me dijiste: voy a defender la justicia. Los que tienen la culpa son los malditos muñequitos superhéroes que veías en la televisión. Pacheco y Tío Nobel son los culpables. ¡Maldita sea el Capitán América!¹⁷ (2)

La maldición contra el Capitán América no se debe leer como un eslogan anti-imperialista, puesto que las predilecciones belicistas y el orgullo por su servicio a Hitler y McArthur desconstruyen tal lectura. El personaje cree que su hijo está convencido de ser un superhéroe – por eso lo amenaza con desintegrarlo con la criptonita – y quiere explicarle “la realidad de la vida” (2). El Padre opina que ser policía es una misión absurda dados los niveles de criminalidad y violencia: “de nada sirve el trabajo que haces. Estás metido en una madeja que nadie podrá desenredar. Lee el periódico. Mira las noticias” (2). El texto se basa en la supuesta contradicción que genera el discurso del

Padre, por un lado atado a su obsesión bélica-histórica (Mao, Hitler, Franco, Kennedy, Castro, Muñoz Marín) y, por el otro, atacando las ficticias representaciones de justicia en series policiales (Kojak, Colombo, Cannon) y en dibujos animados que han llevado a su hijo a unirse a la policía. Al darse por satisfecho en su diatriba, el Padre simplemente se retira, y el hijo “*sigue comiendo como si no hubiera pasado nada*” (2), lo cual sugiere la posibilidad de que lo que presenciamos es una escena rutinaria en esta familia.

En *¡Maldita sea el Capitán América!* se mezclan los temas de la violencia y la criminalidad que son recurrentes en los textos de la primera etapa de la dramaturgia de Canales con las referencias intertextuales a artefactos de la cultura popular mediática que abundan en los textos de la segunda etapa (Seda, *La Nueva Dramaturgia* 24). La actitud pesimista y la preocupación del Padre en relación a la situación de la violencia en Puerto Rico no son particulares de Canales, sino que también aparecen en el teatro de otros escritores pertenecientes a la Nueva Dramaturgia Puertorriqueña, como en *El olor del popcorn* (1993) de José Luis Ramos Escobar. Al igual que en *María del Rosario*, se observan en el Padre elementos de los procesos de hibridación que anulan la concepción de una identidad nacional autóctona. En realidad, los tres aspectos del personaje en los cuales se pueden reconocer la mayoría de los espectadores/lectores de Puerto Rico, son su preocupación por la violencia, su falta de fe en el poder de la policía (como entidad judicial del Estado, digo, del gobierno) para poner fin a la criminalidad, y su familiaridad con personajes de los programas policíacos y los dibujos animados estadounidenses. Pero, ¿serían estos aspectos irreconocibles para los espectadores/lectores de la mayoría de los países latinoamericanos? ¿Y en otros países del mundo?

Neococolería (o la cocolería híbrida finisecular)

Al igual que *¡Maldita sea el Capitán América!*, las obras *La esquina caliente* y *Ecuajey* fueron escritas en 1999.¹⁸ En estos textos dramáticos se observa una analogía formal con *María del Rosario* ya que durante el monólogo, el único personaje se dirige a una audiencia ficticia, lo cual incorpora al público de la obra a la acción dramática. En *La esquina caliente* el personaje llega hasta el podio vestido con bata blanca de médico y estetoscopio, de los cuales se despoja al inicio de la pieza para revelar la ropa de un paciente de una institución mental, un indicio metateatral por el cual el personaje (y el público) está consciente de que se representa un papel. El personaje, quien anuncia su propósito de representar “una parte de

la historia de [su] vida” (1), proyecta la imagen popular del cocolo puertorriqueño, amante fiel de la música de salsa, y durante la pieza canta, baila o alude a canciones de salsa interpretadas por Ismael Miranda (“Las esquinas”), Marvin Santiago (“Pirata de la mar”), Bobby Cruz (“Zafra”) y Héctor Lavoe (“Vamos a reír un poco”), entre otras. Tanto la identificación del personaje como cocolo, como el título de la obra, apuntan hacia una marcada identidad proletaria o lumpen del personaje.¹⁹ Pero, al contrario del típico cocolo que a finales de los 70 se veía como la encarnación del gusto y predilección populares por los artefactos de la cultura puertorriqueña o afrocaribeña, en oposición a los rockeros, o amantes de la cultura popular estadounidense,²⁰ el personaje en *La esquina caliente* incorpora a su repertorio espectacular y lingüístico toda una serie de referentes culturales que revelan una identidad híbrida. De este modo, la incorporación de los personajes, actores y filmes hollywoodenses (*Rocky* y *Rambo* de Sylvester Stallone, Tarzán, Bruce Lee, Chuck Norris, *Back to the Future*), hasta la alusión a marcas de productos de consumo como Gigante Verde o las navajas de afeitar Gillete; demuestran la admiración del personaje tanto por el pelotero Roberto Clemente como por las acrobacias de Evil Knievel o Karl Wallenda. El texto es una muestra del histrionismo, tanto a nivel patológico como a nivel teatral, en el que el personaje se refugia de su locura; él mismo nos explica por qué se encuentra en el manicomio: “Me dio la manía, la costumbre o la demencia de representar personajes en la esquina caliente del barrio” (1). Por otro lado, este histrionismo puede ser considerado no como escape sino como una manifestación de una enajenación contestataria, que se niega a aceptar los parámetros sociales establecidos para el comportamiento y la definición de la identidad nacional. Como María del Rosario, el personaje de *La esquina caliente* es motivo de disturbio para su familia: “Mi familia se vengó por revelar secretos íntimos. Me encerraron aquí. Nunca han venido a visitarme. Me olvidaron en vida” (8). Luego de esta confidencia, cita o canta el estribillo de la salsa “Pedro Navaja”, de Rubén Blades – “La vida te da sorpresas, sorpresas te da la vida...”(8)–, se coloca la bata de médico y el estetoscopio, y sale de escena. La entrada y salida del personaje vestido como médico sugiere varias posibilidades interpretativas; entre ellas, que el personaje debe “representar” una cordura para sobrevivir dentro de la institución, imitando el comportamiento de aquéllos (los médicos) que están a cargo de los pacientes, y que su performance como “loco” que se acaba de presenciar es un acto clandestino y contestatario.

Como en *María del Rosario*, una lectura metateatral del texto en el cual el personaje se regodea (y se reafirma) en su performance de una identidad híbrida, nos lleva a ver en el encierro del personaje neococolo la represión y el castigo que buscan acallar discursos sobre la identidad que no se ajustan a la ideología hegemónica: “En esos días, estaba como navaja de dos filos. Me decían Gem, Gillete y Schick. Y no perdonaba a nadie. Ni mi familia escapó a mi lengua” (8). Esta lectura metateatral de la enajenación rebelde también se puede aplicar al personaje del maestro cocolo en *Ecuajey*. La acción en *Ecuajey* (*o el día que el maestro repartió salsa, pero salsa de la bien gordota, como decía Maelo*) transcurre en un salón de clases.²¹ Durante su monólogo el personaje del Maestro, trata infructuosamente de enseñarles a sus alumnos sobre las canciones de Ismael Rivera (Maelo), “las obras maestras de la música popular” (5). Al igual que el protagonista de *La esquina caliente*, el Maestro es un cocolo de identidad híbrida, cuya fascinación con la salsa no es obstáculo para disfrutar, consumir, conocer o desear productos culturales y de consumo de carácter transnacional, lo cual se aprecia en sus alusiones a la música clásica (Mozart y Vivaldi), la ópera (Plácido Domingo y Pavarotti), Ricky Martin, la comida de Kentucky Fried Chicken, Mercedes Benz y Coca-Cola, entre otros. Durante la pieza, el personaje se manifiesta atribulado, desalentado ante el completo desinterés de sus estudiantes para aprovechar el acceso a la educación, enviados con la televisión – “Recuerdan hasta los anuncios” (2) –, y frustrado por lo que considera el completo fracaso del sistema educativo en la isla: “Ustedes necesitan... psiquiatras, trabajadores sociales, orientadores, psicólogos, consejeros, predicadores y síquicos. Pero maestros, no. ¿Para qué?” (2). El personaje está desilusionado de su rol como maestro y hasta lamenta haber escogido esa profesión, la cual ya no le resulta gratificadora puesto que no es justamente recompensada ni apreciada a un nivel socio-económico:

Maldigo la hora y el día que me hice maestro. Yo tenía promedio para entrar a Naturales. Si me hubiera ido a Naturales, hoy en día sería médico. Tendría mi consultorio. Enfermeras y una buena secretaria. Estaría haciendo investigaciones. Me estaría ganando un dineral y dándome la gran vida. Mercedes Benz. Yates. Apartamentos de playa. Tarjetas de crédito. Pero no lo hice. Me fui a Educación. Al sumidero de la universidad. Cuando uno es joven se cree

todo lo que dicen los libros; y lo que ve en la televisión. Esas películas de maestros tienen la culpa. (2)

En el programa de mano de la función de estreno, Seda comenta que con *Ecuajey* “Canales se adentra en una materia [la educación] poco tratada en la dramaturgia puertorriqueña...” (copia del programa).

Al compararlo con los otros personajes de las tres piezas ya comentadas, es obvio que este personaje está muy próximo a que se le acuse de demente. En sus palabras se observa un incipiente desafío a la sociedad (sus alumnos, sus colegas y el gobierno, por ejemplo), por lo cual prefiere interactuar y establecer lazos afectivos con sus animalitos (4). El maestro percibe que sus ideas y visión de mundo lo alienan de sus colegas: “Parece que soy el único que se da cuenta de la realidad. A muchos compañeros no se les ha caído la venda de los ojos. Creen que nosotros los maestros podemos cambiar a los demás” (2). Ya muestra indicios de rebelarse ante la frustración y la desilusión que le causa el sistema: “Ustedes saben de sobra que yo no vengo los lunes. Así que está de más que me pregunten. Pero no escucharon lo que acabé de decir. Son sordos, ¿o qué?” (1). Para el Maestro, enfrentarse a su rutina diaria es una “pelea” (1). De la misma manera que el Padre en *¡Maldita sea el Capitán América!* ha perdido toda esperanza de que la policía resuelva el problema de la violencia, el personaje de *Ecuajey* ya no cree que los maestros puedan mejorar el deterioro del sistema educativo, no tanto porque haya perdido la fe en la educación sino porque las mejoras y el progreso dependen de un cambio radical en la actitud del gobierno y de la población hacia la educación y la enseñanza pública. El Maestro también sueña con alcanzar la plataforma para efectuar cambios positivos: “Cuando yo sea Secretario de Educación...” (2). También tiene sueños de grandeza: “¡El año que viene voy a trabajar en Nueva York! ¡Voy a dar una cátedra de salsa en Julliard!” (5). Esta actitud pronto puede ser interpretada como delirio por los otros, la gran mayoría, que no toleran discursos y comportamientos que vayan en contra del consenso social, que desestabilicen la falacia oficialista de que juntos (o sea, aceptando el imaginario nacional postulado e inculcado por élites hegemónicas) podemos mejorar: “Muchos compañeros se creen la última Coca-Cola del desierto, se creen que son agentes de cambio, reniegan de sus compañeros que son tradicionales y no se dan cuenta que ellos son más tradicionales que los tradicionales que tanto critican” (4). Al terminar su diatriba crítica, sazónada constantemente por su performance de cocolo híbrido, el Maestro se lleva, literalmente, su música a otra parte. Es interesante notar que para el montaje, según Canales (Entrevista personal),

el actor Rubén Figueroa, estudió y se aprendió los movimientos y gestos del cantante Ismael Rivera, para aplicarlos al personaje del Maestro, quien en varias ocasiones durante la acción dramática ejecuta las canciones de Maelo. Este rol dentro del rol es otra manifestación del metateatro en la pieza, el cual nos permite interpretar la enajenación en ciernes del personaje como una actitud contestataria.

De vuelta a las raíces...intratextuales (o del intelectual híbrido y posmoderno)

Salsa, tango y locura se estrena en el Teatro Experimental del Ateneo Puertorriqueño como parte del XXVI Festival de Teatro de Vanguardia bajo la dirección del autor y la actuación de Cándido Lugardo (Canales 2).²² Uno de los más recientes monólogos de Canales, esta pieza se desarrolla en el cuarto de Freddy Nivelito, otro personaje enajenado, con un nivel de educación alto (incluso más sofisticado que el del personaje de *Ecuajey*). La dramaturga y catedrática costarricense Leda Cavallini apunta un parecido entre Freddy Nivelito y María del Rosario, y lo describe como un personaje con esquizofrenia que muestra “su debilidad humana, su mundo irresuelto, su agonía constante” (vi). La estructura dramática se divide en siete secuencias: “Saber: Una interrogante constante”; “Tío Bartolo, el artista”; “Mano Santo, la leyenda”; “Mi amigo Félix, el gato”; “Laura, mi primera maestra”; “Madre querida”; y “Ella, simplemente.” En cada uno de estos segmentos, Freddy establece un diálogo o, mejor dicho, responde a las voces de estos personajes que jugaron (o juegan) papeles importantes en su vida, muchos de ellos ya muertos. El texto tiene una estructura circular marcada por la repetición al final, pero en orden inverso, de las acciones del personaje al inicio de la pieza: despertar (dormir) /leer la Biblia/observar el horizonte. La música sirve, como en muchos de los monólogos de Canales, para apoyar la estructura dramática y facilitar las transiciones. En este texto predominan los temas “Oblivion” de Astor Piazzolla (que abre y cierra la acción) y la canción tema de la película *El último tango en París*. Además, a través de referencias y citas, como señala Cavallini, “desfilan intertextualmente” personalidades o géneros del mundo de la música (Mon Rivera, La Lupe, Tite Curet Alonso, Héctor Lavoe, María Callas, los boleros), la literatura (José de Diego, George Bernard Shaw, Dante), el cine y la cultura popular mediática (John Wayne, Tres Patines, los muñequitos de Walt Disney, Bonanza, *Los intocables*, Batman y Robin, Uris Geller), y la Biblia (vii). También aparecen frecuentes alusiones a la mitología y a la literatura clásica

grecolatinas (Venus, Minerva, Elena de Troya, Orfeo y Eurídice, entre otras). Más allá de los hilos intertextuales, en este texto Canales teje un edredón compuesto de retazos intratextuales (temáticos, estilísticos y de caracterización) provenientes de sus monólogos anteriores. Entre estos elementos intratextuales se encuentran: la enajenación (incluyendo el rechazo por parte de la familia) del personaje, de rasgos quijotescos,²³ que se siente incomprendido a pesar de considerarse “iluminado” (27); el cuestionamiento de los orígenes; la identidad de factura híbrida; la religiosidad de tonos mesiánicos y/o mediáticos; la referencia a productos de consumo transnacionales (galletas Royal Borinquen Soda, las sopas Campbell, Pay per view); el requerido histrionismo actoral; la profusa oralidad; y, el metateatro. Muchos de estos elementos o recursos intratextuales, como la metateatralidad, se incorporan en *Salsa, tango y locura* con mayor énfasis. Como los personajes de *María del Rosario*, *La esquina caliente* y *Ecuajey*, Freddy Nivelito declara sentirse incomprendido y marginado por su manera de pensar:

Me muevo más rápido que la luz,
 que el sonido,
 que Superman,
 y mis pensamientos
 se transportan de manera digital,
 y ellos,
 con esas antenas arcaicas,
 no pueden sintonizarme.
 Estamos en la era de la informática
 Y no nos podemos comunicar. (28)

Salsa, tango y locura no es un pastiche recalentado de textos anteriores, es un banquete exquisito que recicla deliciosas sobras pero que también incorpora nuevos manjares: el personaje de Freddy (un intelectual de identidad híbrida); un discurso plasmado en versos libres y caracterizado por un lenguaje que alcanza el lirismo en el *collage* de referencias donde los intertextos se funden magistral y poéticamente en combinaciones ingeniosas (*Cassandra Crossing*, el filme con Sophia Loren y Richard Harris/Casandra, el personaje de la literatura griega clásica), en metáforas híbridas (globalizadas) y posmodernas (algunas emplean términos de la informática).²⁴ En general, las referencias intertextuales en *Salsa, tango y locura* adquieren una textura semántica multifacética. Por ejemplo, los versos del melodramático bolero de La Lupe en boca del personaje acentúan el carácter metateatral del monólogo, el cual propone en repetidas ocasiones la lectura de la vida como

performance: “de ese puro teatro,/de ese estudiado simulacro/que aprendiste con la Lupe” (32). De igual manera funcionan las referencias a *Hamlet* (la obra dentro de la obra) y a Miguel de Unamuno (el autor ficticio interpelado por el personaje). El segmento “Laura, mi primera maestra” es un buen ejemplo de los juegos discursivos y el tono lírico que se desarrollan a través de todo el monólogo, desde las citas de Walt Whitman, José de Diego, Armando Manzanero, canciones y versos escolares (“Pollito Chicken” y “Los zapatitos me aprietan”), a las referencias mitológicas y el jocoso intertexto con Shakespeare (o la historia clásica): “Antonio y Cleopatra estuvieron aquí./ Traducción de nuestro idioma vernáculo: Tony and Cleo was here [sic?]” (22). Desde una perspectiva metacrítica, el discurso de Freddy Nivelito (preñado de referencias a artefactos culturales heterogéneos, multiculturales y transnacionales; con frases en inglés; distanciado de un discurso puertorriqueño) nos ofrece un contexto para entender el rechazo de los suyos, quienes lo acusan de ser “traidor de la familia” (8), y para interpretar a los parientes muertos de Freddy (Tío Bartolo, su padre, su madre) como “ese *living dead* que es la metáfora de la ‘gran familia puertorriqueña’” (Pabón 396).

Coda

García Canclini nos recuerda que “Las búsquedas estéticas pueden ser el lugar donde sigan vibrando las diferencias de calidad e intensidad, de perspectiva y experimentación, donde recordemos que la coexistencia de etnias y culturas, su hibridación desigual, es algo muy distante de una gran familia mundial apacible” (*Consumidores y ciudadanos* 204). En estas obras, Canales nos presenta un conjunto de identidades híbridas que cuestionan o se niegan a ser moldeadas por una definición totalizante y monolítica de la identidad nacional puertorriqueña. Según García Canclini, el consumo multicultural con el que los sectores populares buscan satisfacer sus necesidades combinando elementos propios con los de otras sociedades modernas, es un signo de su “reubicación dúctil” pero que no se debe entender esta versatilidad como una herramienta que les permita llegar a ser ciudadanos (*Consumidores y ciudadanos* 187), o sea, con alcanzar el estado de poder participar y hacer sentir su voz en la sociedad. Quizás en estas obras Canales adopta una perspectiva análoga al retratar a sus personajes naufragando en la enajenación, aún luchando y resistiendo, pero sucumbiendo tarde o temprano a los electro-shocks tranquilizantes (made in Puerto Rico). ¿Será la enajenación de los personajes de Canales la consecuencia de tanto clamar

en el desierto consumista donde tanto el gobierno como el pueblo se desentienden del deterioro social? ¿O serán seres alienados, perseguidos, amordazados y castigados por una mayoría amenazante que, como en la comunidad de *Invasion of the Body Snatchers* o los Borg de *Star Trek: The Next Generation* o *Star Trek: Voyager*, pretende erradicar la diferencia y subsumir todo discurso alterno en una colectividad homogénea, protegiendo “la puertorriqueñidad [que] se ha constituido en un dispositivo de consenso social” (Pabón 49)? Los personajes de *María del Rosario*, *¡Maldita sea el Capitán América!*, *La esquina caliente*, *Ecuajey y Salsa*, *tango y locura* nos invitan a reflexionar y a cuestionar, pero no sugieren el desquiciamiento social como reflejo de la ausencia de un estado nacional.²⁵ Tal vez no debamos acercarnos a estas piezas apocalípticamente ni tratar de descifrar en ellas respuestas fáciles, sino verlas como estampas en las que se teatralizan identidades híbridas y se plantean preguntas sobre la realidad socio-cultural y política de Puerto Rico con una actitud flexible y abierta a posibilidades heterogéneas, plurales o multiculturales. Cabe apuntar la aseveración del personaje en *La esquina caliente*: “Resulta interesante hacerse preguntas, aunque no se encuentren las respuestas” (1). Cabe añadir, resulta democrático hacerse preguntas sin que se nos diga que nos “patina el coco” (*Salsa, tango y locura* 27) y se nos imponga una camisa de fuerza.

Union College

Notas

¹ Desafortunadamente, en la mayoría de los casos, dicha identidad se postula como única, inmutable y homogénea. Para un análisis en torno a esta práctica discursiva, ver “El nuevo conservadurismo intelectual” de Carlos Pabón (*Nación Postmortem: Ensayos sobre los tiempos de insoportable ambigüedad* 105-151).

² Ver *Perspectiva de la Nueva Dramaturgia Puertorriqueña* de Robert Ramos-Perea, en especial el ensayo que lleva el título de la colección (12-40); y, “La Nueva Dramaturgia Puertorriqueña en su contexto” de Laurietz Seda, introducción a la antología *La Nueva Dramaturgia Puertorriqueña* (7-28).

³ Ver “El consenso nacional o la época de los *good feelings*” de Pabón (393-429).

⁴ Canales, nacido en Río Piedras en 1955, “es profesor de actuación y dramaturgia en la Escuela Especializada de Bellas Artes de Arecibo del Departamento de Educación de Puerto Rico. Ha sido presidente de la Sociedad Nacional de Autores Dramáticos y ha recibido varios premios por su labor dramática y educativa. Ha estrenado más de veinticinco obras” (Canales, *Teatro* 39).

⁵ *El cine del pueblo* (en prensa) de Canales recoge las siguientes obras: *Me gustan las películas de Charles Bronson*, *El perro de José Ferrer*, *Robinson...Cagney...Bogart y Bony and Kin*.

⁶ En 1986, Canales presenta una ponencia sobre el monólogo como acto dramático durante el Primer Seminario de la Nueva Dramaturgia Puertorriqueña. El autor señala la popularidad de la que este medio dramático gozaba a mediados de la década de 1980, citando entre otros ejemplos los monólogos representados por el actor Teófilo Torres (*Papo Impala está quitao y A mis amigos de la locura*), *Quintuples* de Luis Rafael Sánchez y *La Pepa está en la Ashford* de Juan González, entre otros (Canales, Entrevista telefónica).

⁷ Dicho popular en Puerto Rico (como aseveración, no como pregunta) para aludir a la locura.

⁸ Posterior a su estreno, *María del Rosario*, primer monólogo de Canales, ha sido objeto de diversas producciones llevadas a escena en Puerto Rico (1991, 1993 y 1999), Venezuela (1995), México (2000), Perú (2000), República Dominicana (en dos ocasiones) y Argentina (cuatro producciones entre 1999 y 2003). Los datos sobre los montajes de los textos analizados fueron obtenidos durante dos entrevistas con el autor (2003); de lo contrario, se citan fuentes alternas.

⁹ El texto se publica por primera vez en 1986 (Gallo Galante). Luego se incluye en la colección *Dinámica del infierno* de Canales (Gallo Galante, 1996); todas las citas pertenecen a esta edición. La obra también aparece en el volumen *Teatro* (2002) de Canales, con algunos cambios menores y correcciones.

¹⁰ Se debe aclarar que Canales no identifica el género, estilo o tono dramático del monólogo, y que es el carácter polisémico del texto el que se ha prestado para que se lea desde diversas perspectivas por diferentes directores / espectadores. Por ejemplo, en el programa de mano del montaje de Edgar H. Quiles con la actriz Luisa Justiniano (Festival de Teatro de Caguas & Sala Experimental del Centro de Bellas Artes, P.R., 1993), se denomina la obra como un monólogo trágico.

¹¹ En la reciente edición de *María del Rosario* (2002), se elimina la mención de "Barnabas Collins-Dark Shadow" (5).

¹² En la literatura puertorriqueña, no son pocos los personajes cuya locura o enajenación se encuentra anclada—como las víctimas de la Mafia en el cine de Hollywood, lanzadas al agua con bloques de cemento atados a sus pies—en el caos socio-político de la colonia. Véanse como ejemplos, entre muchos otros, el cuento "En una ciudad llamada San Juan" (1960) o la novela *La mirada* (1976) de René Marqués, o el cuento "Cráneo de una noche de verano" (*Encancaranublado y otros cuentos de naufragio*, 1983) de Ana Lydia Vega. Pabón hace referencia a este cuento de Vega (Nota # 18, 113-114).

¹³ Se adopta la definición que de metateatralidad propone Richard Hornby en *Drama, Metadrama, and Perception*. Hornby establece cinco manifestaciones metadramáticas: la obra dentro de la obra, la ceremonia dentro de la obra, el rol dentro del rol (personajes conscientes de su ficcionalidad o de que interpretan roles), referencias literarias o históricas, y la autorreflexividad del texto. En los monólogos de Canales que se analizan en este estudio, se observa la incidencia de tres de estas manifestaciones: personajes conscientes de que interpretan roles; intertextualidad con otros textos literarios; y, una fuerte autorreflexividad.

¹⁴ Figueroa aceptó representar el papel de María del Rosario después de que la obra estaba escrita. En su reseña del estreno, Ferrer comenta que "Definitivamente el actor seleccionado para el trabajo de interpretación no podía estar mejor. La inmensa gama de transiciones, cambios abruptos, arranques y desborde de energía, requiere de un trabajo muy dedicado y sacrificado. Rubén se luce de manera excepcional..." (25). Hasta el momento, en todas las producciones posteriores al estreno, el papel de María del Rosario ha sido representado por una actriz.

¹⁵ Ver “De Albizu a Madonna: para armar y desarmar la nacionalidad” de Pabón (17-53).

¹⁶ *¡Maldita sea el Capitán América!, La esquina caliente y Ecuajey* no han sido publicadas. Se cita a partir de los manuscritos inéditos.

¹⁷ “La loca academia de policía” es el título en español de la película *Police Academy* (dir. Hugh Wilson, 1984); Pacheco y Tío Nobel eran los anfitriones de programas infantiles de la televisión puertorriqueña durante los que se transmitían los dibujos animados (todos enlatados), al estilo del programa de Mister Rogers’ Neighborhood en los Estados Unidos.

¹⁸ *La esquina caliente* se estrenó en mayo de 2002 en el teatro de la Escuela de Bellas Artes de Arecibo bajo la dirección de Canales y con el actor Anthony Ibañez; en ese mismo año se vuelve a presentar en el Festival de Teatro Escolar de Aguada, P.R. *Ecuajey* se estrenó en el Teatro Experimental del Ateneo Puertorriqueño en 1999 como parte del XXII Festival de Teatro de Vanguardia (auspiciado por el Ateneo Puertorriqueño) con el actor Rubén Figueroa y bajo la dirección de Canales. Este montaje del texto se presenta en Caracas (Seda, “Venezuela” 183-184) y en Estados Unidos en 1999; en República Dominicana, en 2000 y 2002.

¹⁹ El término *cocolo* aparece frecuentemente en la poesía negra de la década de 1930 para denominar a los afrocaribeños (especialmente a los de las Antillas menores), como en el poema “Majestad negra” de Luis Palés Matos (*Tuntún de pasa y grifería*, 1937). Durante los setenta y los ochenta, adquiere otra acepción cultural, denominando estereotípicamente a una persona con una fuerte predilección por la salsa y otros géneros musicales de sello caribeño, generalmente perteneciente a las clases socio-económicas más marginadas, habitante de las barriadas pobres (como Barrio Obrero) o de los caseríos, de poca o ninguna educación, machista, y la mayor parte del tiempo desempleado (“parado en la esquina”). Véanse como ejemplos los personajes del cuento “Cuatro selecciones por una peseta” de Ana Lydia Vega y Carmen Lugo Filippi (*Virgenes y mártires*, 1981), el personaje del salsero en “Letra para salsa y tres soneos por encargo” de Vega (1983) o la descripción de la masa popular cocola en la crónica *El entierro de Cortijo* (1983) de Edgardo Rodríguez Juliá.

²⁰ Ya a mediados de los ochenta, la imagen del cocolo se acepta como la etiqueta del gusto por lo popular de raíz criolla en oposición a la predilección por lo popular estadounidense, y así comienza a ser incorporada por algunos escritores, como Rosario Ferré en el relato “La extraña muerte del Capitancito Candelario” (*Maldito amor*, 1986).

²¹ “Ecuajey” es una interjección acuñada por el músico cubano Arsenio Rodríguez, y que luego adopta el salsero puertorriqueño Ismael Rivera, conocido como el Maestro de la Salsa (Canales, Entrevista personal).

²² Antes del estreno, Canales decidió cambiar el título original, “Las tres cruces de Freddy Nivelito,” para evitar fuertes connotaciones religiosas (Entrevista personal).

²³ Ramos-Perea compara el personaje de María del Rosario (“una loca que dice verdades”) con el personaje cervantino del Licenciado Vidriera (Reseña 28).

²⁴ *Salsa, tango y locura* se podría considerar un texto en la vertiente neobarroca del Caribe (la cual se asocia generalmente con la narrativa). La conexión a este estilo de escritura se puede ver como un intertexto más en un discurso que refleja procesos de hibridación en la identidad de Freddy Nivelito.

²⁵ Ver “La insoportable ambigüedad de la nación” de Pabón (281-318).

Obras citadas

- Canales, Carlos. *Dinámica de infierno*. San Juan, Puerto Rico: Gallo Galante, 1996.
- _____. *Ecuajey*. Obra inédita, 1999.
- _____. Entrevista personal. 10 de julio de 2003.
- _____. Entrevista telefónica. 18 de junio de 2003.
- _____. *La esquina caliente*. Obra inédita, 1999.
- _____. *¡Maldita sea el Capitán América!* Obra inédita, 1999.
- _____. *María del Rosario*. San Juan, Puerto Rico: Gallo Galante, 1986.
- _____. *Salsa, tango y locura*. San José, Costa Rica: Aristos, 2003.
- _____. *Teatro*. San José, Costa Rica: Aristos, 2002.
- Cavallini, Leda. "La incoherente coherencia de Freddy Nivelito quien convirtió el amor en un género literario." *Salsa, tango y locura* de Canales. San José, Costa Rica: Aristos, 2003: v-viii.
- Ferrer, Heriberto. Reseña de *María del Rosario*, de Carlos Canales. XVII Festival de Teatro del Ateneo Puertorriqueño. *Claridad* 5 al 11 de abril de 1985: 25.
- _____. "María del Rosario, un grito por la justicia social." *María del Rosario* de Carlos Canales. San Juan, Puerto Rico: Gallo Galante, 1986: 4-6.
- Ferré, Rosario. *Maldito amor*. México: Joaquín Mortiz, 1986.
- García Canclini, Néstor. *Consumidores y ciudadanos: Conflictos multiculturales de la globalización*. México: Grijalbo, 1995.
- _____. *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1989.
- Hornby, Richard. *Drama, Metadrama, and Perception*. Lewisburg: Bucknell UP; London & Toronto: Associated University Presses, 1986.
- Marqués, René. *En una ciudad llamada San Juan*, 5ta ed. Río Piedras, Puerto Rico: Cultural, 1983.
- _____. *La mirada*. Río Piedras, Puerto Rico: Antillana, 1976.
- Pabón, Carlos. *Nación Postmortem: Ensayos sobre los tiempos de insoportable ambigüedad*. San Juan, Puerto Rico: Ediciones Callejón, 2002.
- Pabón Roca, Luis E. Reseña de *María del Rosario*, de Carlos Canales. *Revista Intermedio* 1 (1986): n.p.

- Palés Matos, Luis. *Tuntún de pasa y grifería*. San Juan, Puerto Rico: Biblioteca de Autores Puertorriqueños, 1966.
- Ramos Escobar, José Luis. *El olor del popcorn*. Río Piedras, Puerto Rico: Cultural, 1996.
- Ramos-Perea, Roberto. Reseña de *María del Rosario*, de Canales. Teatro del Ateneo, San Juan, Puerto Rico. *Revista Vea* junio de 1991: 28-29.
- _____. *Perspectiva de la Nueva Dramaturgia Puertorriqueña (Ensayos sobre el Nuevo Teatro Nacional)*. San Juan, Puerto Rico: Ateneo Puertorriqueño, 1989.
- Rodríguez Juliá, Edgardo. *El entierro de Cortijo*. Río Piedras, Puerto Rico: Huracán, 1983.
- Seda, Laurietz, ed. *La Nueva Dramaturgia Puertorriqueña*. Selección e introducción de Seda. San Juan, Puerto Rico: Ateneo Puertorriqueño, 2003.
- _____. "La identidad negociada en *El cine del pueblo* de Carlos Canales." Prólogo a *El cine del pueblo* de Carlos Canales (en prensa), ensayo inédito, 1999.
- _____. "Venezuela abre sus puertas a la dramaturgia puertorriqueña." Reseña de *Ecuajey*, de Carlos Canales. Instituto Universitario de Teatro y Sala de Arte y Ensayo del Teatro Universitario de la Universidad Central, Caracas. *Latin American Theatre Review* 33.1 (1999): 183-184.
- Vega, Ana Lydia. *Encancaranublado y otros cuentos de naufragio*. Río Piedras, Puerto Rico: Antillana, 1983.
- _____. "Letra para salsa y tres soneos por encargo," en *Apalabramiento: Cuentos puertorriqueños de hoy*. Selección y prólogo de Efraín Barradas. Hanover, N.H.: Ediciones del Norte, 1983. 227-236.
- _____ y Carmen Lugo Filippi. *Virgenes y mártires*, 2da ed. Río Piedras, Puerto Rico: Antillana, 1983.
- Ycaza, Alberto. "El teatro satírico de Carlos Canales." *Teatro* de Canales. San José, Costa Rica: Aristos, 2002: v-vi.