

¿Existe la nación puertorriqueña?: *Este país no existe* de Myrna Casas

Carlos Manuel Rivera

La representación del drama *Este país no existe* de Myrna Casas (1993) surge precisamente cuando se suscita un debate entre intelectuales y políticos sobre la posibilidad o imposibilidad de constituirse una nación puertorriqueña. La defensa del español como lengua oficial de Puerto Rico, El Premio Príncipe de Asturias, las actividades del Quinto Centenario, el plebiscito sobre el estatus político, así como algunas otras, ejemplifican varias de las diferentes manifestaciones que ocasionaron “el acenso del neonacionalismo” (Pabón 17).

Tan es así que académicos como Juan Duchesne, Carlos Pabón, Carlos Gil, Sylvia Álvarez Curbelo, Arturo Torrecillas e Irma Rivera Nieves, por mencionar algunos de éstos, han construido en revistas como *Bordes*, *Nómada* y *Postdata* “un espacio alternativo [frente al nacionalismo] para la dilucidación de discusiones afines con la creación teórica posmoderna” (Vivoni 78). Estos teóricos sostienen que el movimiento independentista nacionalista “se encuentra en crisis, debido en parte a la quiebra de los metarrelatos fundacionales propios de la modernidad” (Vivoni 78) y a la “imbricación del [nacionalismo global con el local que] trasciende el soberanismo, las tecnologías políticas disciplinarias que le sucedieron en la ideación de los cuerpos productores del estado” (Torrecillas 58). Es decir, “al caer las fronteras nacionales, el mercado mundial se libera del tipo de divisiones binarias que habían impuesto los estados-nación y en ese nuevo espacio libre aparece una miríada de diferencias” (Hardt 140).

De los diferentes cuestionamientos al neonacionalismo en Puerto Rico de los noventa, dos de ellos nos llaman la atención. Uno, el del historiador Carlos Pabón, el cual se inclina a la fragmentación del discurso totalizante del susodicho, diciéndonos 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. (19)

Del otro lado, un segundo cuestionamiento para nosotros relevante es el de Carlos Gil, quien acentúa sobre la crisis del independentismo en Puerto Rico, pero no su debilitamiento revolucionario ("Poder" 11). El teórico argumenta que el derrocamiento de las revoluciones del este, Nicaragua y Cuba "no necesariamente significa que la toma de poder de manera frontal se invalide en otros futuros contextos" (Vivoni 80). Lo que sí se debe abandonar, según el académico, son los postulados esencialistas y totalizantes de "patria, nación y misión histórica" ("Poder" 11) y su relación con la construcción de subjetividades que no se cierran por una definición categórica absoluta, y más bien se representan de acuerdo a sus relaciones como agentes de un sistema social ambiguo y contradictorio.

De esta manera, Carlos Pabón visualiza que el neonacionalismo se fundamenta en un imaginario esencialista y reduccionista, en la que la hispanidad puertorriqueña se fundamenta en la raza, la cultura y la lengua española, a través de un discurso que minimiza "las irreductibles diferencias y pluralidades de lo social en Puerto Rico" (51). Para el historiador, "la nacionalidad no está amenazada ni oprimida ni en peligro, [sino] se ha constituido en un dispositivo de consenso social" (51-52). Es decir, se ha construido la identidad puertorriqueña como "un sujeto monolítico y centrado, [cuando se debe rearticular] desde un discurso democrático plural y radical (Laclau y Mouffe) que se ampare en la "multiplicidad de posiciones identitarias... sin disolver o subsumir sus diferencias en una totalidad social y homogénea" (53). A diferencia, Carlos Gil sostiene que la caída de los metarrelatos no debe mirarse como una posición antiindependentista y antinacionalista, sino desde una visión regionalista, en la que la lucha política esté dirigida a mini proyectos localistas particulares, ya sean protestas laborales contra el patrono, apoyos a la institución de la familia de minorías desempleadas y centro de estudios pequeños autónomos ("Poder II" 1-11).

De esta forma, por enésima vez se sigue discutiendo desde oposiciones binarias si la nación puertorriqueña se constituye dentro de un imaginario nacional homogéneo y esencialista o, si por otro lado, la ineficiencia de constituirse como un estado soberano con límites geográficos, lingüísticos y culturales harían desaparecer sus probabilidades para convertirse en una

minoría dentro de los estados federados como una deliberada asimilación del pueblo. También, como plantean estos teóricos de la posmodernidad, existe una desconstrucción hacia los discursos totalizantes sobre la identidad puertorriqueña como parte de un planteamiento que descategoriza su definición unívoca y que se orienta hacia el nomadismo o hacia un devenir constante como una resistencia política “a las visiones hegemónicas excluyentes de la subjetividad” (Braidotti 58-59). Se trata de una redefinición incesante de la nación y la cultura y de una desjerarquización de sujetos hegemónicos y subalternos para revelarnos una pluralidad democrática radical, exenta de dominios de unos sobre otros (Laclau y Mouffe 176-93).

Ante estas polémicas sobre lo nacional, la obra de Myrna Casas desde sus inicios en la década del sesenta con *Cristal roto en el tiempo* (1960) ha cultivado un teatro que se caracteriza:

la articulación de un nuevo lenguaje poético y escénico por medio del cual se cristaliza la constitución de un mundo social moderno, urbano y capitalista puesto en escena a raíz de las técnicas de vanguardia (el surrealismo y el expresionismo) y, sobre todo, por concebirse dentro de las líneas características del teatro del absurdo europeo, estadounidense y latinoamericano. (Sandoval 15)

A pesar de esto, el teatro de Casas se diferencia del teatro absurdo europeo y norteamericano porque “con el desenlace abierto, ve que esa realidad absurda y caótica que aprisiona no representa un estado permanente sin salida” (Aguilú 176). El drama de Casas constituye dentro de la dramaturgia puertorriqueña un desenmascaramiento al canon de las letras y su constitución de lo nacional, a nuestro entender por dos razones, primero, “su tratamiento de los temas... no ha sido considerado como realizador de los temas nacionales” (Sandoval, “Prólogo” 13); y segundo, “su especificidad como texto femenino no genera tanto interés” (Dávila 13). Por consiguiente, según nos revela en la crítica a su dramaturgia, la formación de una institución cultural en una ciudad letrada con un discurso canónico de lo nacional, llámese pedreriano o marquesiano, es quien ha determinado por varias décadas “los parámetros ideológicos... que determinan y definen lo que es, o no es, “teatro puertorriqueño” (Sandoval 13). De esta forma, entendiendo que la ciudad letrada es una metáfora para la ciudad ideal que se formó en la época colonial para ordenar sus signos, legitimándose mediante “la concentración, el elitismo y la jerarquización de una estricta minoría” (Rama 41), la obra de Casas quedará fuera de esta ciudad ideal porque sus parámetros no concuerdan con los signos que una minoría letrada legítima en Puerto Rico para la formación de un nacionalismo

cultural y posteriormente la constitución de un estado soberano independiente, el país. Es decir, la construcción de un discurso monológico que represente una identidad y una cultura puertorriqueña monolítica, así como la representación de una teatralidad de lo puertorriqueño que revele un carácter homogeneizante bajo un estilo dramático que apele a la construcción de un discurso nacional totalizante. De ahí que la construcción de un discurso nacional invisibilice la pluralidad, la heterogeneidad y la multiplicidad de diferencias puertorriqueñas.

En el libro *La ciudad letrada* de Ángel Rama (1983) se explica que el discurso literario que forma, compone y define la nación tiene tendencias a la “homogeneización e higienización” por medio de la escritura (91). Según, el crítico:

[se construye un] discurso autónomo que esboza la formación de la nacionalidad y establece admirativamente sus valores.... Edifica el culto a los héroes, situándolos por encima de las ficciones políticas y tornándolos símbolos del espíritu nacional; disuelve la ruptura de la revolución emancipadora que habían cultivado los neoclásicos y aún los románticos, recuperando la Colonia como la oscura cuna donde se había fraguado a la nacionalidad; redescubre las contribuciones populares localistas, como formas incipientes del sentimiento nacional y, tímidamente las contribuciones étnicas mestizas. Sobre todo, confiere organicidad al conjunto, interpretando este desarrollo secular desde la perspectiva de la maduración nacional del orden y progreso que lleva delante al poder. (91)

De esta manera, partiendo de los que nos expone Ángel Rama en su libro, entendemos la postura del polémico libro *Literatura y paternalismo en Puerto Rico* de Juan Gelpí (1994), donde se analiza exhaustivamente cómo la literatura puertorriqueña como producción cultural ha sido canonizada y valorizada desde el siglo XIX por un corpus institucional de descendientes de hacendados o burgueses criollos, quienes han distribuido la legitimación política, textual, tradicional y nacional de sus productores. De ahí que a través de un discurso totalizante y paternalista, basado en una teoría de generaciones y en una jerarquización de unos escritores sobre otros, se construye la definición unívoca y homogeneizante de la identidad cultural puertorriqueña. Es decir, aquellos escritores subordinados a tal definición monolítica de la cultura por sus diferencias de clase, raza y género, serán excluidos, borrados, olvidados o marginados por los dispositivos que este aparato institucional

patriarcal regulariza como parte constituyente de su discurso en la ciudad letrada.

Sin embargo, ante la exclusión del discurso falologocéntrico de la ciudad letrada puertorriqueña formada por Pedreira y otros miembros a partir de la década del treinta (Géigel Polanco, Blanco y Marqués, por mencionar algunos de ellos), la dramaturgia casasiana cuestiona a base de “un acto contestario, transgresor y hasta subversivo... el patriarcado teatral. Es una declaración de lucha contra las limitaciones [que el] ‘nacionalismo teatral’ ha realizado sobre la dramaturgia femenina” (Sandoval 20). De ahí que el teatro de Myrna Casas haya desocultado desde sus primeros trabajos el tema del problema de identidad puertorriqueña mediante construcciones inventivas del espacio teatral (Unruh 126). Su drama representa la constante redefinición y reconstrucción de la identidad puertorriqueña a partir de los ajustes del propio sujeto “al tiempo político y a las circunstancias sociales” (Vargas 15). De esta manera, a través de sus primeras obras e inclusive la más popular en los últimos años, *El Gran Circo Eucraniano* (1988), la dramaturgia ha plasmado en el escenario la movilidad de una identidad fuera de los contornos esencialistas que limitan su concepción sobre lo puertorriqueño. Así su drama refleja la ruptura de las fronteras geopolíticas, de clases, lingüísticas y genéricas del discurso hegemónico y totalizante del teatro nacional puertorriqueño. Para Casas, el nombre, la familia, la profesión y el lenguaje son categorías “imposibles de verificar” (Vargas 7) por su movilidad y continua transformación.

La obra *Este país no existe o La conjuración del Guayacán* (1993) es una obra dividida en dos actos y cada acto contiene dos extensas escenas. En la primera escena del primer acto vemos cómo un grupo de personas de un pueblo, aspirantes a ser actores, ensayan una obra para ser representada como un pedido del alcalde a Don Crisol con motivo de la visita de una personalidad distinguida del país, a quien los personajes/actores no conocen. Desde su inicio encontramos la técnica del metateatro muy utilizada en la dramaturgia casasiana; este recurrente recurso nos muestra una vez más el binomio realidad-teatro que se presenta como “un gran juego lúdico [que] pretende engañarnos con disfraces y enredos para luego despojarnos de los atuendos, borrando así la línea entre arte y realidad” (Feliciano 147). Es la representación de lo que Jean Franco define como *Decadencia y caída de la ciudad letrada*, ya que:

la modernización y el desarrollo urbano contribuyen al borrado de la memoria histórica. [Es decir], no fueron sólo importantes cambios

políticos que eliminaron o debilitaron la oposición ideológica a la reforma neoliberal, cambiaron también las coordenadas de la vida de la gente, sus expectativas, sus posibilidades.... En un sentido más restringido, los cambios desestabilizaron a la intelectualidad literaria al alterar instituciones culturales como la industria del libro, y al forzar un reexamen de la relación del intelectual con el nuevo orden. (233)

Por esta razón, mediante la sátira, el dime y direte de actores/personajes y sus situaciones y acciones jocosas se nos va exponiendo cómo la nación se ha construido a base de una homogeneización cultural, según los intereses de una *intelligentsia avant la lettre*, quienes la erigen a través de un discurso totalizante en la institución cerrada de la ciudad letrada.

En la obra desde el primer parlamento de la actriz/personaje Rosa Luna, reconocemos la alusión al proceso cuarentista de la modernización de la isla y la construcción de un urbanismo de cemento que pronto traerá la deforestación de la ciudad letrada: “ROSA LUNA: ¡Desaparecerán todos los árboles y quedaremos rodeados en inmersos de cemento!” (1). El juego metateatral realidad teatral/realidad social de los personajes, dirigidos por Don Crisol a través de su sátira, nos va aclarando sobre la decadencia y caída de aquella ciudad letrada que había sido formada por una élite intelectual en la Isla, o por un grupo cerrado e institucionalizado de “diseñadores de modelos culturales, destinados a la conformación de ideologías públicas y... de los lenguajes simbólicos de la cultura..., cuyos elementos ordenan al mundo físico, normativizan la vida de la comunidad y se oponen al desperdigamiento y al particularismo de cualquier invención sensible” (Rama 30-35). De este modo, la obra alude a eso que manifiesta Jean Franco cuando “las celebridades literarias empezaron a perder algo de influencia, a favor de los economistas, los educadores y los asesores de la imagen” (244).

Aquel grupo pedreriano de intelectuales que constituía un discurso homogeneizante sobre lo nacional frente a la penetración norteamericana ha llegado a su desmantelamiento porque el propósito para legitimarlo comienza a tambalear frente al simulacro sin referentes de lo nacional, a la globalización, al transnacionalismo, a la sociedad de consumo y a la mercantilización de la cultura. De ahí que lo nacional no necesite de una referencialidad inmediata para constituirse a través de redes, flujos virtuales y mediáticos; su autovalidación se da por ellos mismos. Es decir, la deslegitimación de la homogeneización de lo nacional como había sido vista desde el siglo XIX se inicia cuando “se desindustrializan los países, las instancias democráticas se debilitan [y] se acentúa la dependencia económica y cultural respecto a los

centros globalizadores” (García 22). Por consiguiente, como resultado ante a estas posturas sociales, políticas, económicas y culturales en una época de globalización y transnacionalización, el pueblo en esta obra de Casas se burla de sí mismo y de los dramas anteriores de tendencias criollistas burguesas con las que se consolidó una literatura nacional puertorriqueña. De esta manera, esa nostalgia de aquel pasado criollo, rural y perfecto no fluctúa más. Ahora, se vive en una sociedad antisolemne que ha perdido la memoria sobre aquellos íconos, símbolos y medios patrios de los que se edificó la ciudad letrada:

DON CRISOL: Esto no lo vamos a terminar nunca y no nos queda mucho tiempo.

PINTA: Pues escriba usted otra cosa. Digo, otra cosa para Rosa Luna. A mí me parece que ese parlamento es un arma de doble filo. La gente no entiende de sátiras.

DON CRISOL: ¿Qué está usted diciendo?

PINTA: Tenga cuidado. Al otro día de la representación las autoridades pueden cortar todos los árboles y nos inundan de cemento.

ESTHER: Eso es más que cierto. Recuerde los juegos florales del año pasado. Usted escribió un poema lamentando el estado en que se encontraba la estatua del prócer, y ¿qué pasó?

ROSA LUNA: (*Riendo*) En vez de limpiarle la mierda que tenía la estatua, envenenaron todas las palomas. No quedó ni una.

ESTHER: Y la estatua la sacaron del parque y la guardaron en un sótano de la oficina de correos. Sabrá Dios a quién pensaban mandársela. (2-3)

Esta escena es la representación de una lucha en que se debe realizar una edición del libreto, avalándose la voz dramaturgica de diálogos que aluden al inicio de una sociedad, ya no letrada y moderna, sino una de espectáculo y consumo. Es decir, los asuntos culturales y nacionales sólo reflejan la necrofilia conservadora de unos oligarcas que como guardianes niegan “la política de inversiones y el mercadeo de las arcadas de la modernidad líquida” (Torrecillas 214). Así, en el monólogo de Don Crisol vemos claramente lo antes planteado:

A mí me parece esto por ser generoso. No, yo no diría generoso, más bien tonto. Me llama el alcalde, me da dos o tres palmaditas en la espalda, me ofrece un donativo, un sustancioso donativo para la Casa Pro Cultura, de la cual soy Secretario Ejecutivo (se lleva la mano al pecho) y a mucha honra y mucho gusto, lo he sido por 18 años.... y ¿qué le puedo decir?, ¿qué puedo contestarle a su petición?

Tuve que decir sí, sí, señor alcalde, me ocuparé, pierda usted cuidado, haremos un espectáculo digno y respetable dentro de los parámetros existentes. Esa palabrita es algo moderna, pero suena bien, ¿no? “Hay que impresionar a este señor enviado, Don Crisol,” me dice el alcalde. “Es un señor muy importante, de él dependen muchas cosas, ¿sabe usted?” “Claro, claro,” el donativo para la Casa Pro Cultura. Y le digo que sí, que está claro. Y salgo al pasillo y me detengo y me pregunto, ¿cuán claro está?, porque de claridad, nada. Ahora, ¿qué harían ustedes en mi lugar? La Casa Pro Cultura tiene 23 miembros. Una junta de nueve y un salón pequeño en los altos del Restorán Caravela. Mantenemos vivos los Juegos Florales, los concursos de canto y piano, pintura, una biblioteca de más de 200 volúmenes. Para estos se necesita dinero. Tuve que aceptar la encomienda del alcalde. Todo por la Casa Pro Cultura, todo por mantener viva la historia, la literatura, el arte de nuestro país. ¿Qué le vamos hacer, Señor? ¡Mendigar! Los artistas somos mendigos. Y ahora tengo yo que montar un espectáculo escrito por mí, pero sin actores. Aquí no hay actores. Tuve que reclutar una cuantas personalidades. Bueno, personalidades no, personas del pueblo y no tienen disciplina, no. (5)

En este monólogo, se acentúa el tema principal de la obra – la erosión del nacionalismo y su legitimación por el discurso de intelectuales – ya que Don Crisol refleja mediante el tono satírico, sarcástico e irónico cómo la cultura, llámese historia, arte, literatura, biblioteca o teatro se ha desvanecido para dar paso a la máscara humanista cuando los intereses del saber/poder, de sus líderes y del pueblo es el entretenimiento, lo “lite,” el mercado de consumo, la industrias del espectáculo que manipulan los viejos íconos patrios, las casas culturales y sus manifestaciones artísticas. Es como nos dice García Canclini, “la economía mundial tiene en las industrias culturales mucho más que un recurso para moldear los imaginarios. Es una de sus actividades económicas más redituables” (155). De esta forma, los imaginarios de los que se recrea la industria cultural contemporánea en el mercado neoliberal o en el global parte de lo que Teodoro Adorno llamó “la seudocultura” (175-99) o la cultura de basura, en la cual el consumo y la seducción de los proletariados los convierte en espectadores de una sociedad alienante que trabaja para satisfacer los placeres materiales inmediatos de los individuos. De esta manera, el poder de seducción ilimitado del mercado global los va construyendo a ellos mismos como sujetos manipulables que no pueden rebelarse contra el mismo sistema hegemónico que los complace.

En la segunda escena del primer acto comienza la acción con el ensayo de la obra, al cual el personaje de Cheo ha llegado tarde. Este personaje/actor nos recuerda a esa autoridad policial de la casa nacional tambaleante que se custodia con la vigilancia y el castigo cueste que lo cueste: "CHEO: A de la casa, a de la casa. Abrid en nombre de la ley" (12). Así, los personajes/actores interrumpen el ensayo para entrar nuevamente en sus dimes y diretes de su realidad circundante, los cuales están desesperados por salir del ensayo y cumplir con lo que se les impone como artistas aficionados para mantener la supuesta cultura nacional. De ahí, nos percatamos de la crítica a la clase artística de la nueva época que no saben verdaderamente cuál es su objetivo en el arte: o si cumplir como manifestadores de una cultura pasada, de élite criolla que se legitimaba con las letras, o si conocer o desconocer su función como mediadores del espectáculo-simulacro, es decir, la base de la tecnología que se renueva constantemente en la sociedad, le revela al individuo un presente que se edifica sin detención a través de las formas particulares de la nueva sociedad: información, propaganda, publicidad, o consumo directo de diversiones (Baudrillard 6), con una "permanente presencia de justificación" (Debord 39). Por lo tanto, según se nos demuestran las acciones de estos personajes en la obra, aducimos que en la actual sociedad puertorriqueña los referentes nacionales se debilitan y disocian "la legitimidad de un orden de jerarquías simbólicas" (Torrecillas 58-59). La búsqueda de estos personajes que representan a la clase actoral del presente está más dirigida hacia a la industria cultural hollywoodense que hacia la ciudad letrada:

CHEO: La prima de mi mamá, la que estuvo en Hollywood, hacía un piñón como para chuparse los dedos. Decía que Tyrone Power le iba a encantar.

ESTHER: ¿A quién?

PINTA: ¡A Tyrone Power! ¿Y tú prima conocía a Tyrone Power?

CHEO: De mi mamá, la prima de mamá, sucede que una vez....
(14)

Los actores siguen entre ensayo e interrupción retratando a un pueblo dirimido por la ambigüedad entre "bregar o no bregar" (Díaz 41) en una nación-cultura esencial y su inmersión en una sociedad que todavía mira con nostalgia aquel pasado criollo:

ROSA LUNA: Mariana de los Ángeles llora acongojada en un sillón Isabel II.

DON CRISOL: ¿Cómo va usted a conseguir un sillón Isabel II si todos los que había se los vendieron aquél señor que vino de no sé ¿dónde? (18)

Don Crisol insiste que se haga el libreto como él lo escribió, representando a esa autoridad letrada que se resiste a desaparecer. Así, Esther, otro personaje/actriz disiente de su autoridad y revela cómo la nación cultural ha sido construida por ese texto colectivo que valida su procedimiento a base de su monolitización:

ESTHER: Si es porque no fuera por nosotros su texto se quedaba en un cajón del escritorio apollado que tiene usted en la Casa Pro Cultura. (19)

De este modo, en el metadrama/metateatro se valoriza a través de lugares comunes, en la que los criollos muy elitistas, clasistas, racistas y patriarcales seguirán siendo los dueños de la tierra, borrando, excluyendo y silenciando a aquellos sujetos que en su memoria histórica puedan deslegitimar la construcción de un discurso de saber/poder cultural y nacional con su metáfora de espera y redención del soberanía estatal o la independencia de Estados Unidos:

ROSA LUNA: Los antepasados de Confraternidad no eran indios, eran africanos.

DON CRISOL: Yo tengo derecho a una licencia poética....

ROSA LUNA: Eso no es licencia poética. Eso es un disparate. A ese espectáculo van a ir niños y no se les puede decir que los negros tenían antepasados indios.... (20)

En una época de consumo, neoliberalismo y globalización, la memoria surge como una “reflexión acerca de la constitución de identidades y construcción de ciudadanía” (Moraña, “Global” 196), ya que la sociedad constantemente alude a un pasado para reconocerse como individuos y comunidades nacionales. En el caso de estos personajes en la obra de Casas, encontramos que éstos representan a un colectivo puertorriqueño que frente a la amenaza de la fragmentación del sistema mundial-global y la pérdida de sus identidades individuales y colectivas, reclaman un pasado, ya sea indio o africano, para legitimar ese presente que deviene como un vaciamiento existencial en los tiempos posmodernos. Es decir, frente a la “identidad estructural fallida” y a la exigencia de una autodeterminación parcial que ya no representa lo que el sujeto era, éste se ve obligado a buscarla a través de “procesos de identificación” basados en sus mitos de orígenes (Laclau, *New Reflections* 44). Así también, a través de sus diálogos se desenmascara la

construcción de la historia y su homogeneización racialista para eludir de su pasado el mestizaje y la africanía. De esta forma, reconocemos a través de éstos, la invención de una tradición (Hobsbawm) donde se enmarca:

una memoria selectiva que preserva aquellos contenidos del devenir histórico que mejor se articulan a los proyectos dominantes y a la naturaleza del receptor, interpelado, promoviéndoles a través de un proceso que vuelve a potenciales ya “popularizados” con distinto sentido según el horizonte utópico que el discurso hegemónico define en cada caso. (Moraña 83)

De esta manera, como nos comenta Homi Bhabha, se significa el presente repitiendo, reubicando y traduciendo “en nombre de la tradición, bajo el difraz de un pasado que no es necesariamente un signo fiel de memoria histórica sino una estrategia de representar autoridad en términos del artificio de lo arcaico” (56).

Ya al final del acto irónicamente se puntualiza sobre el fracaso del nacionalismo, de la historia y su metarrelato teleológico:

ESTHER: Lucharon pero de nada les valió su lucha. Fue en vano en todo, todo en vano. Pero no, el día llegará en que nosotros seamos liberados del abismo, el día llegará en que seamos dignos de llamarnos defensores del guayacán ausubo de todos los tiempos. Nunca habrá de extinguirse el fuego del flamboyán. (21)

En el segundo acto la escena comienza con la función teatral de la obra ensayada. El público abuchea lo que ve en escena, y Don Crisol, intelectual y letrado en decadencia se encoleriza y pelea con ellos. Por lo tanto, a raíz del fracaso de la obra vemos cómo la sociedad contemporánea, ya mediática, global y de simulacros, espectáculos y consumo (Torrecilla 58-67) no le interesa aquel nacionalismo cultural que construyó a base de literaturas una ciudad letrada y una comunidad imaginada que miraba con ansias la concreción de la nación soberana, “sus límites geográficos, “guiados por un compañerismo profundo y horizontal” (Anderson 23-25):

DON CRISOL: A mí no me critiquen más mi obra. Ya está visto. No hay cultura. A la gente lo que le gusta es la basura. ¡pues que en la basura se queden! (23)

Luego, aparece el invitado que es seducido por los actores/personajes para reescribir el drama. El susodicho sería el representante de la reescritura de la dramaturgia contemporánea. Así, la obra alude a los cambios necesarios en estructura, métodos, discursos, caracterizaciones de los dramas tradicionales, todavía inmersos en una poética aristotélica. Según este

comentario a través del personaje de Juan, existe una necesidad de transformación en el drama para el gusto de un nuevo público que desconoce aquella ciudad letrada del pasado:

JUAN: Yo creo que podemos solucionar esto. Vamos a tratar de una forma distinta un método moderno de creación colectiva. Todo el mundo aporta sus ideas y así se va haciendo la obra. (33)

Sin embargo, Don Crisol se resiste al cambio, al miedo a perder el intelectual letrado su poder mediante la legitimación de su discurso. Según Carlos Pabón este miedo viene: “no sólo [por] la pérdida del lugar que pretende ocupar ante la nación (y sus tradiciones), esto es, el lugar de quien “legisla la ley; [sino] también [por] la pérdida de los contenidos de ese lugar, [o sea], aquello que lo significa todo sin significar nada” (151).

En la escena segunda continúa el ensayo de la nueva reescritura del drama con la colaboración de Juan, el invitado del alcalde. En la misma se trata críticamente el tema del ambientalismo y la deforestación:

DON CRISOL: Un momento usted hablaba contra los árboles para que tuviese oportunidad de explicar la dedicación de su patrón, Don Asunción, a todo lo relacionado con el ambientalismo.

JUAN: Con permiso, si me permite, su obra es de época pasada, ¿no es así? (39)

Sin embargo, a través de la sátira metateatral y su crítica mordaz contra el anacronismo criollista decimonónico y los temas actuales, también se enfatiza sobre la pérdida de la memoria que avasalla al pueblo puertorriqueño en los últimos años:

JUAN: Pero, ¿no menciona usted en un momento del primer acto nuestros antepasados esclavizados?

ESTHER: Eso lo cambiamos, ¿quién se acuerda de esa gente?

DON CRISOL: ¡Yo me acuerdo, yo me acuerdo. No se puede borrar la historia de esa manera. Si ustedes van a destruir la esencia de mi obra.

CHEO: No se altere, Don Crisol no se altere. Lo ven, les dije que no le iba a gustar.

PINTA: Nadie está borrando la historia. (40-41)

Al final del segundo acto, nada queda solucionado; no hay obra reescrita; no hay acuerdos entre personajes/actores; no hay cambios ni nuevas sugerencias para el director/escritor. La ambivalencia, la contradicción, la descreencia y la pérdida de la memoria histórica quedan resumidas como parte de lo que es la nación puertorriqueña para la voz dramaturgica: una que

no existe; una que no puede validarse por discursos totalizantes que niegan su heterogeneidad, polifonía y heteroglosia. La puertorriqueñidad, según el discurso casasiano, es una “reinención y reconfiguración” ad infinitum de su identidad colectiva (Stevens 247).

En conclusión, el drama de Myrna Casas *Este país no existe* (1993) se adentra en las discusiones sobre la posibilidad o imposibilidad de una nación y el estado soberano (el país) mediante la deslegitimación del metarrelato teleológico de la historia y sus utopías, de sus discursos homogeneizantes y totalizantes, de la ciudad letrada y su resistencia. De esta manera, a través de la obra se nos revela cómo la sociedad puertorriqueña va mucho más allá de la concreción de una nación y el estado soberano independiente. Según, se nos plantea a través de los personajes de la obra, la sociedad puertorriqueña es ya una multiplicidad de diferencias que vive en estos momentos como cualquier sociedad del globo: del consumo, del simulacro y del espectáculo.

Davidson College

Obras citadas

- Adorno, Teodoro. “Teoría de la seudocultura.” *Sociológica*. Teodoro Adorno y Horkheimer. Trad. V. Sánchez Zavala. Madrid: Taurus, 1966: 175-99.
- Aguilú de Murphy, Raquel. “Hacia una teorización del absurdo en el teatro de Myrna Casas.” *Revista Iberoamericana* 162-63 (1993): 169-76.
- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México D.F: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Baudrillard, Jean. *Simulacra and Simulation*. Ann Arbor: U of Michigan P, 1994.
- Bhabha, Homi. “El compromiso con la teoría,” *El lugar de la cultura*. Trad. César Aira. Buenos Aires: Manatíal, 2002: 39-60.
- Braidotti, Rosi. *Sujetos nómades*. Buenos Aires: Paidós, 2000.
- Casas, Myrna. *Este país no existe*. Representación Quebradillas, PR, Teatro Liberty, 1993. Manuscrito inédito, 1993.
- Dávila López, Grace. “Discurso dramático femenino e historia del teatro nacional en Puerto Rico.” *Gestos* 7-14 (1992): 141-55.
- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pretextos, 1999.
- Díaz Quiñones, Arcadio. *El arte de bregar*. San Juan: Editorial Callejón, 2000.
- Franco, Jean. *Decadencia y caída de la ciudad letrada. La literatura latinoamericana durante la Guerra Fría*. Barcelona: Debate, 2003.
- Feliciano, Wilma. “Myrna Casas: la mujer y el juego metadramático.” *Revista del Ateneo Puertorriqueño*. (1994): 147-54.

- García Canclini, Néstor. *La globalización imaginada*. Buenos Aires: Paidós, 1999.
- Gelpí, Juan. *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*. Río Piedras: Editorial UPR, 1994.
- Gil, Carlos. "Poder y fascinación: respuesta amistosa al neoindependentismo" *Postdata 1* (1990): 1-11.
- _____. "Poder y fascinación II: el independentismo puertorriqueño: ¿una ideología finita?" *Postdata 1* (1990): 1-11.
- Hardt, Michael y Antonio Negri. *Imperio*. Buenos Aires: Paidós, 2003.
- Laclau, Ernesto. *New reflections on the revolution of our time*. London/New York: verso, 1990.
- _____. y Chantal Mouffe. *Hegemonía y estrategia socialista: hacia la radicalización democrática*. Buenos Aires: Editorial Siglo XXI, 2002.
- Moraña, Mabel. "Global/local: desafíos de la memoria histórica: *Crítica impura*." Madrid/Vervuert: Iberoamericana, 2004.
- _____. "Ilustración y delirio en la construcción nacional, o los fronteras de *La Ciudad Letrada*." *Crítica impura*. Madrid/Vervuert: Iberoamericana, 2004.
- Pabón, Carlos. "De Albizu a Madonna: para armar y desarmar la nacionalidad." *Nación postmortem. Ensayos sobre los tiempos de insoportable ambigüedad*. San Juan: Editorial Callejón, 2002: 17-53.
- Rama, Angel. *La ciudad letrada*. Hanover, NH: Ediciones del Norte, 1984.
- Sandoval, Alberto. "Estudio preliminar al *El Gran Circo Eucraniano*." *El Gran Circo Eucraniano*. San Juan: Editorial Plaza Mayor, 2004: 11-31.
- Stevens, Camilla. "Traveling Troupes: The Performance of Puerto Rico Identity in Plays by Luis Rafael Sánchez and Myrna Casas." *Hispania* 85:2 (2002): 240-49.
- Torrecillas, Arturo. "El malestar de los intelectuales." *La ansiedad de ser puertorriqueño: etnoespectáculo e hiperviolencia en la modernidad líquida*. San Juan, Puerto Rico: Vértigo, 2004: 22-106.
- Unruh, Vicky. "A Moveable Space: the Problem of Puerto Rico in Myrna Casas's Theater." *Latin American Women Dramatist: Theater, Texts, and Theories*. Eds. Catherine Larson and Margarita Vargas. Bloomington: Indiana UP, 1998: 126-42.
- Vargas, Margarita. "Relational Identity in Myrna Casas' *El Gran Circo Eucraniano*." *Latin American Theatre Review* (Spring 2003): 5-19.
- Vivoni Gallart, Francisco. "Postmodernidad, globalización e identidad nacional en Puerto Rico." *Globalización, nación, postmodernidad. Estudios culturales puertorriqueños*. San Juan, Puerto Rico: Ediciones La Casa, 2001: 71-105.