

Expolios de la mujer y el entorno en *Gení y el Zepelín* de José Luis Ramos Escobar

Hortensia R. Morell

En la década de los noventa del pasado siglo, José Luis Ramos Escobar se señala como uno de los creadores de una singular posmodernidad teatral en Puerto Rico, una obra donde la preocupación temática se canaliza en una propuesta estética plurimedial.¹ No obstante esa dirección creadora, el escritor se inicia en las tablas puertorriqueñas de fines de los sesenta y principios de los setenta como autor y director de un teatro de propaganda y agitación que pronto le agota. No es sino después de un hiato que le permite completar sus estudios de doctorado en 1980 que Ramos reevalúa su poética hacia obras que provoquen, reten e intranquilen al espectador para convertirlo en “sujeto activo de la representación”, un teatro que busque “plantear enigmas en vez de resolverlos” (Morell 225, 227). De ahí que recurra a menudo a los delineamientos del teatro dialéctico de Bertolt Brecht para sacudir nuestra confianza como espectadores al juzgar la problemática de la violencia en la realidad latinoamericana. Piezas como *Indocumentados: El otro merengue* (1991) y *El olor del popcorn* (1996) se hacen eco, respectivamente, de la crítica del tráfico comercial de la violencia de *Madre coraje* (1939) y de los dialécticos claroscuros morales del protagonista en jaque de *Galileo* (1938, 1947, 1956). Asimismo, *¡Puertorriqueños?* (2001) y *Los silencios de la historia* (2009) recurren al brechtiano modelo dialéctico cuando transparentan el inagotable cuestionamiento de las certidumbres de la identidad puertorriqueña sujeta a la violencia de dos imperios coloniales.

Anclada en el mismo pensamiento y aparato teatral brechtiano, su pieza *Gení y el Zepelín* (1993) denuncia la violencia del tráfico de mujeres en un innombrado puerto caribeño, un antillano “pueblo olvidado” hundido en el presente atemporal de la depresión económica (Ramos Escobar, *El salvador* 116). Su protagonista Gení desafía las leyes de la oficialidad que sancionan

ese tráfico, no solamente en la prostitución, sino en su institucionalización matrimonial. En su marginalidad social e independencia, Gení rehúsa ambas opciones en su defensa del amor libre. La pieza ilustra teatralmente las raíces de la desigualdad social en ese tráfico institucional, raíces que Gayle Rubin ha señalado en su ensayo “The Traffic in Women” (1975). Me propongo investigar aquí las claves teatrales de Ramos Escobar para comunicar la íntima relación que *Gení y el Zepelín* sugiere entre el mercadeo y expolio de la mujer y los del entorno social y natural, una depredación que alcanza el Caribe todo.

Formada dentro de la tradición continental marxista, Rubin estudia el análisis de Marx de la explotación de la mujer, análisis que ella considera insatisfactorio para los momentos históricos anteriores al capitalismo. Guiándose por Engels, Rubin separa las relaciones de sexualidad de las relaciones de producción y se orienta por los trabajos de Lévi-Strauss en torno al parentesco para explicar cómo se instalan estructuralmente en la sociedad la exogamia (con el consecuente tabú del incesto), la heterosexualidad y la división desigual de los sexos a partir del intercambio social de regalos transformado en intercambio de mujeres. Esta “política económica del sexo” sujeta a la mujer a la calidad de “regalo” de intercambio entre los hombres, carente de control en su incapacidad de darse ella misma (787). Ramos nos obliga a contemplar las contradicciones de esta política económica sexual en el vituperio público de su protagonista Gení cuando ella se da a sus amantes, subsistiendo apenas en las alturas de su buhardilla, y en su igual denigración cuando se entrega en sacrificio público al invasor del pueblo (el comandante del zepelín de su título) en una ceremonia que parodia el contrato matrimonial. Para ello, el dramaturgo puertorriqueño se vale de una complicada red intertextual que nos retrotrae a Brecht a través del brasileño Chico Buarque de Hollanda, autor de la balada que le presta el título y la trama.² El conocimiento de sus fuentes y su reutilización, según me propongo explorar aquí, nos revela cómo Ramos Escobar adelanta un paso sobre sus antecesores en la denuncia del tráfico de mujeres y su conexión con el tráfico del entorno.

Como si quisiera parafrasear el precepto de Brecht de optar mejor por una vieja historia que por una historia nueva para su teatro épico (Benjamin 16), Ramos se apropia de esa balada de la *Ópera do malandro* (1978) de Buarque, ópera autorreflexiva donde el autor establece lazos intertextuales con *The Beggar's Opera* (1728) —parodia de Händel por el británico John Gay—, con *Die Dreigroschenoper* (1928) —refundición de la obra de Gay por Brecht con música de Kurt Weill— y con su versión filmica por G. W. Pabst (1931). La cadena intertextual se propone como burla de la presentación del

amor vigente en Händel. La balada de Buarque, “Geni e o Zepelim”, se inspira en la balada “Pirate Jenny” de Brecht y su protagonista en la prostituta Jenny Diver de Gay. “Pirate Jenny” alude al ataque y la invasión del puerto de Soho por una extraña nave de ocho velas y cincuenta cañones y explica cómo Jenny decide la suerte de los habitantes del puerto en posible colaboración vengativa con los invasores. Mientras “Pirate Jenny” contradice el amor romántico por su énfasis en la venganza de Jenny, la balada de Buarque, diferentemente, puntualiza el sacrificio sin redención de Geni (cede a los requerimientos del comandante del zepelín para salvar al pueblo) en una desgarradora balada que el autor coloca en labios del prostituto y travesti homosexual Genival. Mejor conocido como el contrabandista Geni, Genival también traiciona a su jefe Max Overseas, celoso por la falsa boda de Max con Teresinha Durán.³

Más cercana a la Gení de Ramos Escobar se observa la narración naturalista “Boule de Suif” de Guy de Maupassant, que Buarque también entreteje en la canción (Bernucci 36). El relato, que recupera el esquema hagiográfico, alude a la ocupación alemana de Rouen en 1870 (Berta 121). La prostituta Isabel Rousset, mentada *Boule de Suif* (bola de sebo) por su generosa figura, se constituye en santa al compartir sus provisiones y salvar del hambre a sus compañeros de diligencia cuando se escapan de Rouen, solamente para ser persuadida por ellos de entregarse a los requerimientos de un comandante alemán y luego menospreciada por esa misma entrega. Al desarrollar este esquema, Buarque enlaza ecos bíblicos de la prostituta a ser apedreada (especialmente en el insistente estribillo “Tírenle piedra a Gení / tírenle piedra a Gení / hecha está para aguantar / hecha está para escupir / se entrega a no importa quién / maldita Gení” [Ramos Escobar, *El salvador* 112])⁴ y posiblemente una alusión velada al relato “Tangerine Girl” de Rachel de Queiroz.⁵ “Tangerine Girl” (1944, en inglés en el original), se refiere a una ingenua chica brasileña, ilusionada por su contacto con el tripulante de un *blimp* de la marina de los Estados Unidos estacionado en Brasil. Después de un largo cortejo aéreo que incluye regalos lanzados desde las nubes al naranjal de la joven, la muchacha acude a una cita para descubrir que han sido varios los tripulantes de la nave envueltos en el cortejo, huye asustada y regresa a casa a llorar la desilusión de su fantasioso enamoramiento. El *zepelim* de Buarque constituye la contrapartida alemana del *blimp* de Queiroz, aludiendo a la amenaza alemana en la América aérea y submarina. Para la Geni de la balada de Buarque y la Gení de Ramos, igual que para la joven del naranjal, cualquier relación con su tripulante ha de ser, desigualmente, “uma espécie de namoro de gavião com gazela” (Queiroz 9). Tanto “Boule

de Suif” como “Tangerine Girl” establecen la conexión entre el poder invasor y la amenaza a la mujer independiente devuelta a su condición de regalo. Diferentes de Jenny Diver y del mismo Genival, sus protagonistas —como la Gení del escritor puertorriqueño— se acercan más a la inocencia que a la venganza. Ramos Escobar aboga en su Gení por la difícil recomendación de Brecht de vivir la vida como un arte, derivar placer de la necesidad misma y hacer de la necesidad liberación (Carney 7).

En la *Ópera do Malandro* la balada se acoge al principio brechtiano de operación por contraste porque no se reproduce en la trama de la obra donde se inserta y porque la interpreta el travestí prostituto Gení, quien se autodefine sin contradicción: “Nem veado nem machão. Eu sou plurissexual” (Buarque de Hollanda, *Ópera* 133).⁶ La canción incluye primero la voz de un narrador que presenta al personaje —“su cuerpo es de los errantes / vagabundos y emigrantes / de los que no tienen nada” — y recalca su bondad con los desamparados: “A menudo a su cuidado / hay viejitos desahuciados / y viudas sin porvenir” (Ramos Escobar, *El salvador* 112). Luego nos deja escuchar al pueblo mismo condenarla por su vida al margen de la moral convencional: “Tírenle piedra a Gení / Tírenle piedra a Gení / hecha está para aguantar / hecha está para escupir / se entrega a no importa quién / maldita Gení” (112). El narrador retoma la palabra para contar la invasión del puerto por el Comandante en su Zepelín, resuelto a destruirlo todo a menos que Gení se le entregue. Cuando ella se rehúsa, el pueblo le ruega como a una santa —“la ciudad en romería / su mano vino a besar”— y la proclama “bendita Gení” (112-13). Igual que *Boule de Suif*, la Gení sacrificada termina menospreciada por el pueblo liberado del invasor y resuena al final el mismo estribillo condenatorio de “Tírenle piedra a Gení” (114). Dado que es el prostituto Gení quien asume las diferentes voces de la balada, ésta sorprende y sacude al espectador por su carga irónica, no obstante la carga lírica de su letra y su dulce fluir melódico. Se trata aquí del homosexual Genival doblemente marginalizado, mas también malandrosamente traidor para sobrevivir, quien canta desgarradoramente a la inocencia y el sacrificio.

Buarque establece “vasos comunicantes” con Gay y Brecht que le permiten explorar el fenómeno brasileño del malandrado bajo el gobierno de Getúlio Vargas, al mismo tiempo que protestar artísticamente la condición del Brasil de la década de los setenta (Bernucci 29-31). El laberinto literario y mosaico de citas de Buarque y su traducción intercultural desde la Inglaterra del Siglo XVIII y la del capitalismo victoriano le permiten al escritor calar hondo en el malandro como figura intersticial, en sus orígenes “fre-

quentemente apenas o homem livre pobre, à procura da autonomia possível, muitas vezes caracterizada simplesmente pelo exercício de uma atividade não subordinada a um patrão” y por eso privado “de um papel social preciso” (Ribeiro de Oliveira 11). Buarque satiriza el lenocinio como gran metáfora del capitalismo industrial de Vargas, donde “a exploração da mulher faz-se emblemática da espoliação capitalista” (Ribeiro de Oliveira 87-88). Su ópera dentro de la ópera se presenta irónicamente en beneficio “da Morada da Mãe Solteira” (17), con Jenny Diver reemplazada por el “malandrógino” Genival (Ribeiro de Oliveira 163-72).

Ya que Ramos Escobar favorece los parámetros del teatro de Brecht y la inspiración de obras como su *Galileo* y *Madre Coraje*, no sorprende su diálogo con la *Ópera do Malandro*, donde los personajes reconocen a Brecht como aprovechado ladrón literario: “Brecht rouba tudo dos outros e faz coisas maravilhosas”, dice su Teresinha Durán (Buarque de Hollanda, *Ópera* 66). Buarque, de hecho, termina el Epilogo do epilogo de su ópera haciendo dudar galileanamente de la muerte del malandro a su autor ficticio João Alegre: “E no entanto / Ele se move / Como prova / O Galileo” (155). El malandro, quiere decirnos el final abierto de la ópera que lo nombra, permanece vivo en el Brasil contemporáneo de Buarque. También pervive en la protagonista de Ramos Escobar desde que su pieza incluye la traducción al español de la balada de Buarque, pretexto que guía la configuración malandrosa de su protagonista como personaje intersticial —entre prostituta y santa como la protagonista de Maupassant y la prostituta a ser apedreada y la Magdalena bíblicas. Ramos se suma también a la preocupación americana de Buarque (y de Queiroz) en su Caribe penetrado por potencias imperiales extranjeras que terminan por robárselo al final, justo después del trato o tráfico de Gení: “¡No hay agua! ¡Se robaron el mar!” (166). La explotación de la mujer es aquí también emblemática del espolio del entorno.

Al incluir la balada y dialogar con ella a través de su texto, Ramos nos mantiene en una búsqueda activa de las conexiones entre su pieza y las de Brecht y Buarque, constituyéndonos en los espectadores activos que exige el teatro épico. Enriquece nuestra lectura porque incorpora una preocupación panamericana a su preocupación caribeña, dentro de un orden social estereotípicamente nombrado y autoconscientemente actuado, de acuerdo también con los requerimientos de Brecht. Si bien la balada de Buarque se desarrolla progresivamente, su reconstrucción en el texto de Ramos Escobar sigue las directrices de construcción brechtiana, como son las escenas que se valen por sí solas en vez del movimiento hacia el final. De hecho, si hemos leído la letra

de “Gení y el Zepelín” que introduce la pieza del mismo nombre, ese final (salvo el robo del mar Caribe, ajeno a la balada) está perfectamente revelado anticipadamente, restándole todo suspenso. La obra consta de diez escenas independientes, momentos significativamente cargados de sentido y placer, con apoyos musicales y espectaculares, casi siempre retablos o teatrillos demostrativos de los planteamientos de la balada de Buarque. Las acotaciones preliminares dibujan el entorno del innombrado puerto caribeño donde se ubica la obra, una “comunidad fronteriza en la que conviven múltiples formas de vida”, un puerto olvidado en un presente intemporal azotado por la depresión económica (116). La primera escena marca los espacios estereotípicos que identifican a los personajes que van a ocuparlos: “los edificios de la alcaldía, el banco, la corte y la iglesia son celosos guardianes del orden”; en el bar, las estereotípicas prostitutas Camila (Camille) e Isabel (la Prieta) “parecen suspendidas en el ritmo lloroso de un bolero imponente” (117). En el puerto también se ubica a Gení, la protagonista antitragica de la obra. Según la didascalia, “es la libertad hecha mujer antillana. Todavía en sus veinte, tiene esa dualidad peligrosa de gran sensualidad y sensibilidad” (115).

La Gení de Ramos Escobar ocupa el mismo *entre lugar* social designado al malandro de Buarque —a la deriva— y existe, también como él, “perigosamente nos limites imprecisos entre a orden e a desorden” (Ribeiro de Oliveira 12).⁷ Habitante de una buhardilla en tanto reiteración de ese *entre lugar*, ni propietaria ni dirigente, Gení no pertenece a la sociedad, ni siquiera la de las prostitutas del puerto, y se ve forzada, como el malandro de Buarque, a “encontrar maneiras criativas, nem sempre recomendáveis, de asegurar a sobrevivência” (Ribeiro de Oliveira 13). Como explican Camila e Isabel, mientras Gení vende flores robadas, esta malandra se turna entre leer la suerte (como sus antecesoras en Gay, Buarque y Brecht), vender cigarrillos de contrabando, escribirle las cartas a los piojosos, plancharles la ropa a los señores, coserles los trajes a las señoras, cuidar niños, preparar comidas, pintar letreros y limpiar casas. Las prostitutas tratan de convencerla de que se una a sus filas, pero para Gení la única moral es la del amor “al aire libre”, amor que ni se vende ni se compra (121). Más cercanas a Jenny Diver y a Genival, esas prostitutas tachan el amor de invención y se burlan de ella repitiendo sus propios papeles en sus citas de amor traficado (121). Cuando llega un barco con clientes para ellas, también llega el caminante a quien se entrega libremente Gení y con quien desaparece en su buhardilla, “ahogada por el deseo” (123).

La segunda escena se acoge perfectamente a la dimensión pictórica brechtiana, conformándose a lo que explica Walter Benjamin en torno al teatro épico. Dice Benjamin que para destruir la ilusión teatral, se ha de crear intervalos que paralicen el impulso del público hacia la empatía: “Epic theatre proceeds by fits and starts, in a manner comparable to the images of a film strip” (21). Retomando con Brecht el legado del drama medieval y el barroco (Mitchell xiv), Ramos Escobar construye una escena catedralicia con “El retablo del amor, la lujuria y la devoción” (125). El retablo nos entrega a una prostituta, “mujer con medias caladas, corsé negro, humo en los ojos y flores en el pelo”, contrapuesta a la virgen de “sonrisa beatífica y mirada celestial, [que] parece ascender hacia el infinito”, rodeadas ambas de los tipos representativos del orden social que las opone: “el banquero respetablemente regordete junto al juez, largo y adusto en su ceguera, y el alcalde, con postura de santo y mirada sibilina”, mientras “el cura se resiste a la actitud condenatoria” (125). La acotación anota que “[e]l retablo presenta la tensión entre la devoción y el uso libre de las pasiones como imágenes que se repelen” (125) y un coro representativo de la comunidad se alterna entre suplicar que se autorice el inicio del carnaval que celebra el pecado y mostrarse contritos por los propios en la procesión del “Miserere”. El retablo contrapone, sin resolverlos, los planteamientos vigentes en la balada de Buarque.

En la tercera escena, la procesión se encuentra con Gení después de su noche de amor con el caminante e inicia, según las acotaciones, la danza de su condena: “El coro señala a Gení como María Magdalena. La persiguen por el escenario mientras corean Puta, Puta, Puta” (131).⁸ Antes de practicarle la insultante ceremonia de purificación en la que le pintan la cara de blanco y le colocan un traje de saco, el coro aúlla evocando el llamado del estribillo de la balada de Buarque: “Se entrega a cualquiera. Escúpela. Maldita. Hija de Satanás. Vómito del infierno” (131). Más que a su estilo poco ortodoxo de existencia, la condena de Gení responde directamente a su ser autónomo, fuera del orden del tráfico de mujeres ejemplificado en la oposición entre la virgen y la prostituta de la escena anterior.

Las escenas cuarta y quinta se relacionan directamente con el carnaval del puerto problematizado antes en el retablo. Observamos la procesión que proclama el inicio oficial del desfile de carrozas, las comparsas como migajas de la oficialidad y al pueblo anestesiado por la celebración, como se lee en sus lemas: “BARRIGA LLENA, CORAZON CONTENTO”, “CON PITORRO Y CON COQUITO LAS PENAS DUELEN POQUITO”, “SER FELIZ ES BIEN SENCILLO, CON DINERO EN EL BOLSILLO” (138-39), recorda-

torios todos del lema de la *Dreigroschenoper*: “First comes eating and then comes morality” (Brecht, *The Threepenny*). La última carroza trae a la reina del carnaval, Gení, “ataviada como una virgen” y precedida por “doncellas núbiles”, las prostitutas Camila e Isabel disfrazadas (139). Otra vez se hacen equivalentes el tráfico de mujeres en la prostitución y en la virgen emblemática del matrimonio. Ramos aprovecha la balada de Buarque para explicar la escena: “Por votación de los prisioneros, las locas, las viudas, los huérfanos, los pordioseros, los rengos [... d]el bajo fondo del puerto nos llega la reina de los que no tienen nada” (139-40). Las tres se despojan de sus disfraces e inician el baile frenético del carnaval, cuando la llegada del Comandante Orondo en su Zepelín interrumpe la celebración: como en todo carnaval, el ascenso de la marginada social —la malandra Gení— a la cúspide social de reina anticipa su sacrificio propiciatorio.

Las escenas sexta a la décima se relacionan más directamente con la balada, siempre por contraste. El pueblo todo, con la excepción de Gení, equivoca fascinado la llegada del Comandante Orondo por la del Cristo Salvador, mensajero celestial, y se arrepiente de su conducta durante el carnaval. Orondo pronto los desengaña a cañonazos que tornan sus cuerpos gelatina y anuncian su desembarco “vestido como el rey de la baraja española” (142). El invasor pronuncia el estereotípico discurso del poder imperialista para racionalizar su ataque de “un pueblo sin civilización, sin refinamiento, sin cultura”; “el Comandante Orondo, gran Almirante del Zepelín, ha decidido borrarlos de la faz de la tierra” (144). Como condición al freno de su operación de saneamiento, Orondo exige la entrega de una hermosa dama y el pueblo accede sin titubear. Reiterando la equivalencia de prostitución y matrimonio en tanto trata de mujeres, el alcalde, el juez y el banquero le ofrecen al invasor sus hijas en matrimonio. Orondo solamente quiere a Gení, precisamente por su independencia, y ésta se rehúsa a acompañarlo o a aceptar los sobornos de la oficialidad, hasta que las prostitutas terminan por persuadirla de salvar a todos. Gení elige, como *Boule de Suif*, sacrificarse.

La penúltima escena se constituye en burla y cuestionamiento del matrimonio, en consonancia con su rescate textual de las falsas bodas de Polly y Macheath en *The Beggar's Opera* y *Die Dreigroschenoper* y la de Teresinha y Max en la *Ópera do Malandro*. Se proclama la unión entre Gení y Orondo como unión consensual y el cura del pueblo realiza un falso himeneo entre ellos, con un desfile que incluye a las prostitutas Camila e Isabel. Según las acotaciones, “[la] presencia de Gení se inscribe iconográficamente en el modelo mariano y recoge rasgos y posturas de la Mujer santa

del Retablo de la escena segunda” (156). Una vez consumado el sacrificio, resucita el carnaval y continúa la burla del matrimonio, con las prostitutas ofreciéndose ya no sólo al pueblo sino directamente al público masculino de la pieza. Consumado el himeneo, Orondo parte con su Zepelín en la escena décima, mientras la oficialidad del pueblo le agradece sus injurias, declara a Gení prostituta y se lanza de lleno nuevamente a su carnaval, después de proclamar que no ha pasado nada. La pieza, sin embargo, se niega a cerrarse porque, una vez sola, la ultrajada Gení descubre que se han robado el mar del puerto y trata de reparar la situación mientras el pueblo todo “sigue de bachata, con centelleo de luces y algarabía” (167).

Con este inusitado robo del Caribe, Ramos Escobar no solamente reafirma la no resolución —el final abierto— de su pieza, sino que recalca cómo el pueblo que ha traficado a la mujer se apresta a entregar también (deliberada o inadvertidamente) su entorno. Su *Gení y el Zepelín* adelanta aquí un último nivel de intertextualidad al colocarse en las mismas coordenadas que las de *El otoño del patriarca* (1975). Recordemos cómo Gabriel García Márquez estructuraba en su novela la denuncia carnavalesca del despojo de los países de la cuenca caribeña por los poderes coloniales y neocoloniales (las carabelas españolas o los marines de los Estados Unidos) mediante la recurrente “nostalgia del mar que se fue” y el “mar de polvo donde estuvo el mar” (García Márquez 7, 9).⁹ Manuel Maldonado Denis relaciona el robo del mar (o su venta por el patriarca) con lo que él denomina “la violencia del subdesarrollo”: “Ahora bien, cuando nos damos cuenta real del despojo de que han sido víctimas los países subdesarrollados por los países imperialistas, terminamos por darle la razón a García Márquez. Se llevan no digamos el mar, sino el aire y el cielo, es decir, todo aquello que pueda ser trocado en mercancías” (29). Para Maldonado Denis, esa violencia es síndrome de otra violencia sexual más desafortunada y temeraria, evidente en la paternidad del patriarca de quinientos hijos en quinientas mujeres distintas y en su utilización de la mujer como objeto sexual y reproductivo: “[N]o se trata de una simple actitud frente al sexo: se trata de una ideología de dominación que, aunque no se haya articulado, subyace no obstante en la orientación de la conducta diaria del patriarca” (32).

En el periplo que me ha llevado desde *Gení y el Zepelín* a los textos teatrales y narrativos con las que Ramos Escobar dialoga, me he servido de la visión crítica de Gayle Rubin para observar en todos ellos la profunda desigualdad social de la mujer resultante de un tráfico que hace equivalentes el matrimonio y la prostitución sin dejarle a ella ninguna capacidad de

validación personal. Repetidamente desde Buarque hasta Brecht y Gay, de Maupassant y Queiroz hasta García Márquez, el expolio de la mujer sujeta a ese tráfico se entrelaza con la depredación del entorno. De ahí la visión de la nación como lenocinio de Buarque, el trueque forzado de la mujer al invasor en los territorios agredidos de Maupassant, la amenaza al naranjal y a la chica del naranjal de Queiroz y la relación entre la desmesura y abuso sexual del patriarca y su pérdida del Caribe. Valiéndose, sin embargo, de los instrumentos que le provee el teatro dialéctico de Brecht, además del modelo de conducta intersticial del malandro de Buarque, Ramos Escobar construye en su personaje de Gení la posibilidad de replantear la amenaza sin sucumbir a ella. La Gení de Ramos Escobar no se amilana ante las certidumbres de la desigualdad, ni ante el robo del Caribe, alerta siempre a las pautas del malandraje y al arte de la brega.

Temple University

Notas

¹ Ya entrado el nuevo siglo, Guillermo Irizarry afirma: “Nuestro escritor es hoy por hoy una de las plumas de más peso en la dramaturgia puertorriqueña y en los últimos dos lustros su fama ha superado las fronteras nacionales para acceder a premios y reconocimientos allende y aquende el Atlántico” (“José” 189). Rosalina Perales señala al escritor dentro de una muestra de la posmodernidad teatral en Puerto Rico: “José Luis Ramos Escobar, autor y director de *Valor y sacrificio*, despliega conocimiento e imaginación en el empleo de todo tipo de recurso que espectacularice el texto, independientemente de su procedencia: intertextualidad, interculturalidad, subtexto relevante, heterogeneidad, ritual, clisés y una pluralidad de códigos que redondean el fondo ideológico de los sintagmas verbales” (275). Además de las mencionadas en el texto, Ramos ha publicado las siguientes piezas: *Salsa gorda* (2001), *Derecho a morir* (2009), *El salvador del puerto y Bohemia 18, altos* (2001). Su narrativa publicada incluye la colección de cuentos *En la otra orilla* (1992), además de dos novelas, *Sintigo* (1985) y *Matador de brújulas* (2006).

² Ramos Escobar publica la pieza junto con *El salvador del puerto y Bohemia 18, altos*, obras suyas premiadas internacionalmente, e incluye la letra traducida al español de “Geni e o Zepelim” de Buarque. Por lo que interesa al desarrollo de las diferentes escenas en la obra de Ramos (que explico más adelante), incluyo aquí la versión en español de la balada:

De los rengos y los tuertos
del bajo fondo del puerto
ella anduvo enamorada
su cuerpo es de los errantes
vagabundos y emigrantes
de los que no tienen nada.

Se entregaba desde niña
en garajes o cantinas
tras la pileta en el monte

reina de los prisioneros
las locas, los pordioseros
los gurices del asilo.

A menudo a su cuidado
hay viejitos desahuciados
y viudas sin porvenir
es buena como son pocas
por eso la ciudad toda
repetiendo ha de seguir.

Tírenle piedra a Gení
tírenle piedra a Gení
hecha está para aguantar
hecha está para escupir
se entrega a no importa quien
maldita Gení.

Un día surgió brillante
entre las nubes fluctuante
un enorme Zepelín
se paró en los edificios
abrió unos mil orificios
con mil cañones así.
La ciudad toda espantada
se quedó paralizada
casi se volvió jalea
mas del Zepelín gigante
descendió el Comandante
diciendo: cambié de idea;
cuando vine a esta ciudad
tanto horror e iniquidad
resolví hacerla explotar
mas puedo evitar el drama
si es que aquella hermosa dama
de noche se entrega a mí.

Esa dama era Gení
mas no puede ser feliz
hecha está para aguantar
hecha está para escupir
se entrega a no importa quien
maldita Gení.

Sin que se lo propusiera
de tan ingenua y sincera
cautivó al forastero
el guerrero tan vistoso
tan temido y poderoso
quedó de ella prisionero.

Ocurre que la doncella
y eso era secreto de ella
tenía también sus caprichos
y a darse a hombre tan noble
tan oliendo a brillo y cobre
prefería amar los bichos.

Al oír tal herejía
la ciudad en romería
su mano vino a besar
el prefecto de rodillas
el obispo a hurtadillas
el banquero y su millar.

Anda con él, ve Gení
anda con él, ve Gení
la que nos puede salvar
la que nos va a redimir
se entrega a no importa quien
bendita Gení.

Fueron tantos los pedidos
tan sinceros, tan sentidos
que ella dominó su asco.
Esa noche lancinante
entregóse a tal amante
como quien se da al verdugo.
Tanta suciedad él hizo
relamiéndose de vicio
hasta quedarse saciado
y no bien amanecía
marchó en una nube fría
con su Zepelín plateado.
Con un suspiro aliviado
ella se acostó de lado
y trató de sonreír
mas luego al rayar del día
la ciudad en gritería
ya no la dejó dormir.

Tírenle piedra a Gení
tírenle piedra a Gení
hecha está para aguantar
hecha está para escupir
se entrega no importa a quien
maldita Gení. (Ramos Escobar, *El salvador* 111-14)

³ Según Solange Ribeiro de Oliveira, Buarque así acerca al personaje a la Jenny lesbiana de Gay (166-67). Recordemos cómo Rubin afirma que el tráfico de mujeres también proscribía las relaciones homosexuales. Rubin reitera: "In summary, some basic generalities about the organization of human

sexuality can be derived from the exegesis of Lévi-Strauss' theories of kinship. These are the incest taboo, obligatory heterosexuality, and an asymmetric division of the sexes" (784).

⁴ En Juan 8.1-11 se habla de la mujer adúltera a quien los fariseos quieren apedrear, pero que Jesús absuelve en sus tan citadas palabras, "Aquel de vosotros que esté sin pecado, que le arroje la primera piedra".

⁵ Le agradezco a Leopoldo Bernucci el haberme referido a este hermoso relato.

⁶ Paolo Chiarini explica *montaje por contraste* en relación con la contraposición de estilos o modalidades expresivas para crear el efecto distanciante de la pedagogía brechtiana. Chiarini incluye, además de la parodia (en tanto esfuerzo por conferir vitalidad a experiencias artísticas ya agotadas que termina transformándolas radicalmente), la exhumación del esquema medieval-barroco en su mezcla de lo cómico y lo dramático, el drama y la narración. El crítico concluye:

quedará claro cómo las diversas modalidades expresivas que estructuran los textos brechtianos, en cuanto exponentes de diversas y a menudo opuestas tensiones dramáticas, cumplen una función "alienante" unos respecto a otros, la narración devuelve —al espectador— la posibilidad de una posición crítica y de un limpio análisis de la situación; la acción confiere un mordiente más vivo y penetrante a la "demostración" del hecho. (92-93)

⁷ Sería posible ubicar la capacidad de malandraje de Gení dentro de su "arte de bregar". Arcadio Díaz Quiñones explora las múltiples y complejas acepciones del concepto dentro de la cultura puertorriqueña en su ensayo "De cómo y cuándo bregar". Díaz Quiñones aclara:

En el uso puertorriqueño, *bregar* remite a un código de leyes implícitas que permite *actuar*, y con sutileza y discreción le disputan el lugar a las posiciones absolutas. Por lo general, no se trata de grandes imperativos morales o heroicos, ni de desafíos en campo abierto, sino más bien de la posibilidad de negociar con el propósito de amortiguar los conflictos, justamente para eludir la lógica de la confrontación. (22-23)

⁸ No está clara en los evangelios la identidad de María Magdalena, comúnmente identificada como prostituta. En Lucas 7.36-50 se narra la cena de Jesús en casa del fariseo. Jesús es ungido por el perfume y lavado por las lágrimas de una "mujer pecadora pública" a quien él más perdona por haber amado más. Lucas 8.1-3 habla de las mujeres que acompañaban a Cristo y sus apóstoles, entre ellas, "María, llamada Magdalena, de la que habían salido siete demonios". En Juan 12.1-8 hay otra unción con perfume de los pies de Cristo por María de Betania, la hermana del resucitado Lázaro y la hacendosa Marta. En todos los casos, se trata de mujeres independientes que desafían la oficialidad.

⁹ Julio Ortega cita a Graciela Palau de Nemes en tanto explicación de las fuentes en la historia dominicana de la notoria venta o despojo del Caribe en la novela: "La venta del mar es una hipérbole consumada y una alegoría sin par de la narrativa de la dictadura. Se nutre de una pérfida realidad histórica: las maquinaciones de los caudillos dominicanos Pedro Santana y Buenaventura Báez, entre 1845-1878, dispuestos a venderle el país al mejor postor, ya fuera España, Francia, Inglaterra o los Estados Unidos" (425). Fernando Moreno Turner también cita a Palau, pero añade que Gonzalo Celorio propone otra versión de la pérdida del mar en la historia de Bolivia (345-46).

Obras citadas

Barthes, Ronald. "Diderot, Brecht, Eisenstein". *Image, Music, Text*. Trad. Steven Heath. New York: Hill and Wang, 1977. 69-78. Impreso.

Benjamin, Walter. *Understanding Brecht*. Trad. Anna Bostock. Intro. Stanley Mitchell. London: Gresham P, 1977. Impreso.

- Bentley, Eric. "Two Hundred Years of Macheath". *The Threepenny Review* 8 (Winter 1982): 19-21. *JSTOR*. Web. 30 enero 2010.
- Bernucci, Leopoldo. "O Prazer da Influência: John Gay, Bertolt Brecht e Chico Buarque de Hollanda". *Latin American Theatre Review* 27.2 (Spring 1994): 29-38. Impreso.
- Berta, Michel. "Sainte Elizabeth Rousset dite *Boule de Suif*". *Excavatio: Emile Zola and Naturalism* 12 (1999): 121-30. Impreso.
- Biblia de Jerusalem*. Ed. Desclee de Brouwer. Bilbao, 1975. Impreso.
- Brecht, Bertolt. *Galileo*. Trad. Charles Laughton. *Seven Plays by Bertolt Brecht*. Ed. Eric Bentley. New York: Grove, 1961. 331-404. Impreso.
- _____. *The Threepenny Opera*. Trans. y eds. Ralph Manheim y John Willett. New York: Penguin, 2007. Impreso.
- Buarque de Hollanda, Chico. "Geni e o Zepelim". <<http://www.youtube.com>>. Web. 6 enero 2012.
- _____. *Ópera do Malandro*. 1978. 2ª ed. Intro. João de Freitas Branco. Lisboa: Edições O Jornal, 1987. Impreso.
- Carney, Sean. *Brecht and Critical Theory: Dialectics and Contemporary Aesthetics*. Routledge Advances in Theatre and Performance. London: Routledge, 2005. Impreso.
- Chiarini, Paolo. *Bertolt Brecht*. Trad. Jesús López Pacheco. Barcelona: Península, 1969. Impreso.
- Díaz Quiñones, Arcadio. "De cuándo y cómo bregar". *El arte de bregar: Ensayos*. San Juan: Callejón, 2000. 19-87. Impreso.
- Fischetti, Renate. "A Feminist Reading of Brecht's Pirate Jenny". *Communications from The International Brecht Society* 14.2 (1985): 29-33. Impreso.
- García Márquez, Gabriel. *El otoño del patriarca*. Barcelona: Plaza & Janes, 1975. Impreso.
- Gay, John. *Dramatic Works 2*. Oxford: Clarendon P, 1983. Impreso.
- Gray, Ronald. *Brecht the Dramatist*. Cambridge: Cambridge UP, 1976. Impreso.
- Irizarry, Guillermo B. "José Luis Ramos Escobar ante 'las fauces abiertas de la taquilla'". *Gestos* 16.31 (abril 2001): 189-97. Impreso.
- _____. "Metadrama y subjetividad en tres obras de José Luis Ramos Escobar". *Latin American Theatre Review* 34.2 (Spring 2001): 107-25. Impreso.
- Kowalki, Kim H. "Brecht and Music: Theory and Practice". Thompson y Sacks 242-58.
- Lennox, Sara. "Women in Brecht's Works". *New German Critique* 14 (Spring 1978): 83-96. *JSTOR*. Red. 30 enero 2010.
- Maldonado Dennis, Manuel. "La violencia del subdesarrollo y el subdesarrollo de la violencia: Un análisis de *El otoño del patriarca* de Gabriel García Márquez". *Casa de las Américas* 98 (1976): 24-35. Impreso.

- Mauspassant, Guy de. "Boule de suif". 1880. Red. 10 enero 2010. <<http://clignet.swarthmore.edu/litterature/classique/maupassant/boule.suif.a.html>>.
- Mc Neff, Stephen. "The Threepenny Opera". Thompson y Sacks 78-89.
- Morell, Hortensia R. "Redefinición del teatro dialéctico en *El olor del popcorn* de José Luis Ramos Escobar". *Palabras en las tablas: Ensayos de literatura latinoamericana contemporánea*. Río Piedras, Puerto Rico: U de Puerto Rico, 2008. 225-37. Impreso.
- Moreno Turner, Fernando. "El tiempo del mar perdido". *Acta Literaria* 23.3-4 (1 enero 1981): 341-50. Impreso.
- Muelosch, Elizabeth-Christine. "A Prostitute Is a Prostitute Is a Prostitute? From the Third Republic to the Great Depression—Outsiders in 'Boule de Suif' and *Stagecoach*". *Excavatio: Emile Zola and Naturalism* 22.1-2 (2007): 61-72. Impreso.
- Newman, Steve. "Why There's No Poetic Justice in *The Beggar's Opera*: Ballads, Lyric, and the Semiautonomy of Culture". *Ballad Collection, Lyric, and the Cannon: The Call of the Popular from the Restoration to the New Criticism*. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 2007. 15-43. Impreso.
- Nussbaum, Laurene. "The Evolution of the Feminine Principle in Brecht's Work: Beyond the Feminist Critique". *German Studies Review* 8.2 (May 1985): 217-44. *JSTOR*. Red. 30 enero 2010.
- Ópera do Malandro* de Chico Buarque. Encenada no Teatro Fábrica pela Companhia de Artes OperAria. Web. 30 enero 2010. <<http://www.youtube.com>>.
- Ortega, Julio. "El otoño del patriarca: Texto y cultura". *Hispanic Review* 46.4 (Autumn, 1978): 421-46. *JSTOR*. Red. 5 julio 2010.
- Pabst, G.W., dir. *Die Dreigroschenoper*. 1931. *The 3 Penny Opera*. Comentario de Eric Rentschler y David Bathrick. Janus Films, The Criterion Collection, 2007. DVD.
- Perales, Rosalina. "Presencia del posmodernismo en Puerto Rico: *Valor y sacrificio* de José Luis Ramos Escobar". *Gestos* 17 (abril 1994): 272-76. Impreso.
- Queiroz, Rachel de. "Tangerine Girl". *Seleção de Rachel de Queiroz*. Ed. Paulo Rônai. Rio de Janeiro: Livraria José Olympo Editora, 1973; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1973. 7-12. Impreso.
- Ramos Escobar, José Luis. *El olor del popcorn*. 2ª ed. San Juan: Cultural, 2002. Impreso.
- _____. *El salvador del puerto. Bohemia 18, altos. Gení y el Zepelín*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 2001. Impreso.
- _____. *En la otra orilla*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1992. Impreso.
- _____. *Indocumentados: El otro merengue*. 3ª ed. San Juan: Cultural, 2003. Impreso.
- _____. *Matador de brújulas*. San Juan: U de Puerto Rico, 2006. Impreso.
- _____. *¡Puertorriqueños!* San Juan: Cultural, 2001. Impreso.

- _____. *Sintigo*. Río Piedras, Puerto Rico: Huracán, 1985. Impreso.
- _____. *Teatro acústico: Préstame tus oídos*. Río Piedras, Puerto Rico: Cultural, 2005. Impreso.
- _____. *Teatro del compromiso: Los silencios de la historia. Derecho a morir*. Murcia, España: U de Murcia, 2009. Impreso.
- Rayns, Tony. "Doubles and Duplicities". Pabst DVD Panfleto 7-20. Impreso.
- Rubin, Gayle. "The Traffic in Women". *Literary Theory: An Anthology*. 2nd ed. Eds. Julie Rivkin y Michael Ryan. Malden, MA: Blackwell: 2007. 770-94. Impreso.
- Thompson, Peter, y Glendyr Sacks, eds. *The Cambridge Companion to Brecht*. 2^a ed. Cambridge: Cambridge UP, 2006. Cambridge Collections Online, Cambridge UP, 2007. Red. 30 enero 2010.