

Teatro, arte y crisis en Puerto Rico: Desde *El velorio (no-vela)* de Antonio Martorell hasta *Las Nietas de Nonó*

Aníbal González

Para Sandra M. Cypess, latinoamericanista y caribeñista ejemplar

“[. . .] y empezó a descifrar el instante en que estaba viviendo, descifrándolo a medida que lo vivía, profetizándose a sí mismo en el acto de descifrar la última página de los pergaminos, como si se estuviera viendo en un espejo hablado”.

—Gabriel García Márquez

De los siete sentidos que nos ofrece el *Diccionario de la Real Academia Española* para el vocablo “crisis” (que no difieren mucho entre sí), el significado médico-fisiológico sigue evocando, mejor que ningún otro, toda la ansiedad que el fenómeno de la crisis provoca: “Cambio brusco en el curso de una enfermedad, ya sea para mejorarse, ya para agravarse el paciente”. Momento de juicio, momento en el que todo está puesto en la balanza, la crisis evoca también un retorno a los principios, a los fundamentos, a los orígenes, “a la salud”.

En las humanidades, la mutua y perversa dependencia entre el arte y la crisis es ya un gastado clisé de la modernidad que en nuestra era posmoderna tendemos a considerar con justificado escepticismo. Como se sabe, desde la época de las vanguardias las artes incluso han buscado provocar las crisis cuando no las hubiera. Sin embargo, un clisé es una verdad consabida de tanto repetirla, y basta con padecer una verdadera crisis económica, social o política para recordarnos que hay algo de cierto en el vínculo entre arte y crisis, forjado al calor de las vanguardias históricas a principios del siglo XX y que sigue formando parte integral de las artes en el siglo XXI.

A la historia de América Latina no le han faltado crisis, ni tampoco a la tercera de las Antillas Mayores, Puerto Rico, isla sujeta a los vaivenes de la política y la economía no solo de los Estados Unidos sino de un capitalismo que se ha vuelto cada vez más globalizado. De hecho, en la mejor historia del Puerto Rico contemporáneo con la que contamos, *Puerto Rico en el Siglo Americano: su historia desde 1898*,¹ César J. Ayala y Rafael Bernabe basan en parte su periodización de la historia del siglo XX puertorriqueño sobre el modelo de la historia del capitalismo mundial propuesto por Ernest Mandel, quien postulaba la existencia de “olas alternas de expansión y depresión en el desarrollo del capitalismo” (22). En consonancia con ese marco teórico, Ayala y Bernabe observan que los cambios en la sociedad puertorriqueña siguen de cerca los vaivenes de auge y crisis de la economía mundial:

La historia de Puerto Rico a partir de la llegada del régimen estadounidense en 1898 se divide en dos épocas: antes y después de la Segunda Guerra Mundial. Cada época muestra dos fases discernibles: un período inicial de expansión económica, en el que se establecen las estructuras de producción y del estado, los partidos políticos dominantes y las organizaciones laborales, seguido de un período de desaceleración económica, en el que las estructuras e instituciones establecidas se someten a una creciente tensión. [. . .] De forma similar, la sucesión de políticas y contrapolíticas culturales y de debates literarios en torno al siglo veinte— desde los choques a causa de la americanización a principios del siglo hasta los debates sobre la identidad puertorriqueña en la década del treinta, la “institucionalización” de la cultura puertorriqueña en la década del cincuenta y las nuevas corrientes historiográficas y literarias de la década del setenta, por mencionar algunos— también se pueden correlacionar con las fases alternas de la evolución económica y política de Puerto Rico desde 1898. (22)

En décadas más recientes, este gran ciclo de sístoles y diástoles que observan los historiadores en el devenir socioeconómico y cultural de la isla parece haberse subdividido también en otros ciclos más apretados de actividad y pasividad en las artes, siguiendo no tan solo el ritmo de las crisis del capitalismo, sino también de los vaivenes de nuestra vida política, siempre definida por tres posturas alternativas de relación política con los Estados Unidos: la anexión a los Estados Unidos (llamada confusamente en Puerto Rico “estadidad”), la independencia, y una suerte de autonomía o gobierno propio limitado, la cual después de la Segunda Guerra Mundial ha sido el *statu quo* de la isla,

el llamado —también confusamente— “Estado Libre Asociado”. La política interna de Puerto Rico, luego de concluir los veinte años de predominio del autonomista Partido Popular Democrático en 1967, se ha convertido en un virtual turno de poder entre los “populares” y sus eternos adversarios, los “penepeístas”, seguidores del Partido Nuevo Progresista y creyentes fervorosos en la “estadidad”. Los diversos y fragmentados partidos, movimientos y grupos independentistas, fuertemente reprimidos durante los primeros treinta años del Estado Libre Asociado, no han podido ganar terreno político en el actual ambiente que prevalece en la isla, más tolerante en lo ideológico pero también más dependiente de los Estados Unidos en lo económico.

En el vaivén entre los dos partidos principales, las artes irónicamente parecen mostrar mayor vigor cuando gobiernan los “penepeístas” que cuando gobiernan los “populares”, a pesar de que estos últimos suelen ofrecer más apoyo a las artes.² Parecería que cuando gobiernan los “penepeístas” su actitud polarizadora causa crispación, cuando no crisis en la sociedad, ya que se afanan en promulgar la anexión a los Estados Unidos por todos los medios, desde proyectos de ley declarando el inglés como idioma oficial de Puerto Rico hasta medidas destinadas a recortar aun más el ya desmedrado presupuesto de la Universidad de Puerto Rico, la cual los anexionistas todavía ven como un semillero del independentismo.³ Las artes puertorriqueñas— tradicionalmente vinculadas al nacionalismo— característicamente han respondido a esta polarización con todos sus recursos, y es bajo regímenes anexionistas cuando suele florecer la sátira política, la música de protesta, las manifestaciones callejeras al ritmo de la bomba y la plena, las artes gráficas mordaces y, más recientemente en las redes sociales, las campañas “virales” sobre temas controvertidos de la política y la sociedad. En cambio, bajo los gobiernos autonomistas —quienes cultivan el nacionalismo cultural aunque también insisten en la “unión permanente” de Puerto Rico a los Estados Unidos— tanto las artes como la sociedad puertorriqueña parecen tornarse menos combativas. Sin embargo, un indicio de la seriedad de la crisis actual que confronta Puerto Rico es el hecho de que el público ahora ve poca diferencia entre las políticas de los autonomistas y de los anexionistas, y por ello aun bajo gobiernos autonomistas las artes siguen en pie de lucha.

El hecho de que la abrumadora mayoría de los artistas, escritores e intelectuales puertorriqueños han sido y siguen siendo creyentes en el nacionalismo y la independencia se explica no solo por el estrecho vínculo entre libertad y arte desde el Romanticismo, que no ha hecho sino acendrase a lo largo de dos siglos, sino además porque la creatividad artística en todas sus formas

es enemiga de la pasividad, la resignación y el “aplatanamiento” (para usar un vocablo muy puertorriqueño). Las artes modernas y posmodernas siguen compartiendo un cariz activista, combativo y resistente, y por ello cuando se cierran muchas trincheras en los debates sociales y políticos, la última en cerrarse es la trinchera del arte.

La más reciente de las crisis económico-sociales que hoy vive Puerto Rico es también la más grave que ha ocurrido en muchísimos años.⁴ La hondura y la extensión de esta crisis, así como el presente desprestigio de los partidos políticos y el debilitamiento del independentismo tanto en su versión política como en su versión insurreccional (como en el caso de la guerrilla urbana, hoy disuelta, de Los Macheteros), han hecho que las respuestas artísticas puertorriqueñas a la crisis discurren ahora por cauces más complejos y sutiles. Las respuestas artísticas y literarias al colapso económico de Puerto Rico comenzaron a manifestarse durante la primera década del nuevo siglo. En las artes plásticas y visuales, una variedad de proyectos de gestión cultural y activismo artístico surgió en respuesta a instancias muy concretas de la crisis, como, por ejemplo, el deterioro urbano de la otrora vibrante zona comercial de Santurce, a pocas millas del Viejo San Juan. Mientras los varios alcaldes de San Juan lanzaban proyectos de revitalización de Santurce que siempre parecían quedarse en la etapa de planes, algunos gestores culturales, grupos de teatro, artistas plásticos y pequeños empresarios del sector de la gastronomía se lanzaron a la creación de galerías de arte como La Productora, espacios y proyectos teatrales como el café teatro Abracadabra o la sede del grupo teatral Y No Había Luz, y cafés y restaurantes dedicados al fomento de la economía y la agricultura local.⁵ Los artistas plásticos, dedicados a ese nuevo muralismo en que se ha convertido el graffiti, recubrieron las paredes de algunos edificios abandonados y otros habitados de Santurce en proyectos tales como “Santurce es Ley” del 2011 y “Los Muros Hablan” del 2013 (Singer).

A la vez la joven literatura puertorriqueña, en particular la narrativa, comenzó a producir una serie de textos que se apartaban del populismo o “plebeyismo” literario de los autores de la Generación del ’70, tales como Luis Rafael Sánchez, Ana Lydia Vega y Edgardo Rodríguez Juliá. El “plebeyismo” literario tendía a producir una suerte de mitificación o glorificación intelectualizante de la cultura popular, cultivando un humorismo irreverente, incorporando la jerga callejera al discurso narrativo, narrando las vidas y muertes de los grandes músicos salseros, buscando forjar una cierta exaltación estética de la pobreza y la marginalidad. En cambio, la actual narrativa puertorriqueña adopta un lenguaje más llano que aspira a la transparencia

comunicativa y, abandonando la retórica político-partidista e incluso lo que Sánchez llamó “la pesada cruz de la identidad” (165), muestra más abiertamente sus preocupaciones sociales enfocadas en torno a causas específicas: el prejuicio racial y sexual, la defensa del medio ambiente y la desigualdad económica, entre otras. Surgen entonces en las primeras décadas del siglo XXI libros de cuentos y novelas como *Sirena Selena vestida de pena* (2000) de Mayra Santos-Febres, *La belleza bruta* (2008) de Francisco Font-Acevedo, *Mundo cruel* (2010) de Luis Negrón, *Barataria* (2012) de Juan López Bauzá y *Simone* (2012) de Eduardo Lalo, que procuran retratar de manera a veces realista, a veces con humorismo amargo y satírico, la experiencia de vivir en un Puerto Rico en crisis.

Me interesa ahora, sin embargo, comentar dos obras actuales que hablan sobre la crisis puertorriqueña con gran profundidad aun cuando parecen acercarse a ella de manera oblicua. Aunque una es narrativa y la otra es teatro, ambas se apartan de las clasificaciones genéricas. La primera, *El velorio (no-vela)* (2010) de Antonio Martorell, combina la plástica y la noción del libro-objeto con elementos teatrales para ofrecer una reflexión a la vez ficcional y ensayística sobre la obra pictórica más canónica de la plástica puertorriqueña. La segunda es la pieza de teatro-performance *Manual del bestiario doméstico*, creada y representada por el grupo Las Nietas de Nonó, según la presencié en su casa del barrio San Antón de Carolina el sábado 23 de mayo del 2015.

En 1893 el pintor puertorriqueño Francisco Oller y Cestero dio la última pincelada de la que sería su obra maestra, *Un velorio de angelito*, o como se le conoce hoy, *El velorio* (Figura 1). En 1894 el novelista puertorriqueño, doctor Manuel Zeno Gandía, publicó la que sería igualmente su obra maestra, *La charca*, la primera de una proyectada serie novelística con el título general de *Crónicas de un mundo enfermo*. En el reducido ambiente intelectual del Puerto Rico de fines del siglo XIX, era ineludible que ambos artistas se conocieran. Zeno Gandía debe haber estado entre los primeros en ver el cuadro de Oller en la Exposición de Puerto Rico de 1893, y sabemos que en algún momento le compró un *Paisaje nocturno*, sin fecha.⁶

No han sido pocos los que han sugerido paralelismos entre estos dos grandes monumentos de la cultura decimonónica puertorriqueña.⁷ Ambas obras nos ofrecen una visión totalizadora y crítica del Puerto Rico de su tiempo, de la cual se desprende una impresión semejante de crisis y descomposición social que se puede resumir con las palabras que usó Oller para describir lo que se presenta en *El velorio*: “una orgía de apetitos brutales bajo el velo de



Figura 1: *El velorio* de Francisco Oller y Cestero. Dominio público.

una superstición grosera” (cit. en Venegas 141).⁸ Si recordamos la clásica definición de Stendhal de la novela como “un espejo que viaja por un camino”, podríamos preguntarnos si el lienzo de gran tamaño de *El velorio* —un tamaño generalmente reservado a pinturas de tema histórico— no tenía la intención de servir también como un espejo de su propio tiempo y lugar.

Este es el hallazgo de Martorell: que la pintura *El velorio* es a la vez un espejo y una novela. Se trata de una novela compuesta de imágenes, en un código iconográfico, que tiene casi tantos relatos como el número de personajes y elementos que la componen, y uno de sus principales relatos es el de cómo llegó a ser creada y de las tensiones y conflictos entre sus personajes, los artefactos representados en ella e incluso los mismos colores con los cuales fue pintada.

Los estudiosos han debatido largamente acerca del significado de *El velorio* y sus imágenes, vinculándolo al ámbito de la historia del arte y a la paradójica trayectoria de Oller como uno de los fundadores del impresionismo latinoamericano, quien, al regresar a Puerto Rico desde Francia, volvió también al realismo pictórico de Courbet y Manet. Pero fue necesario el ojo de otro pintor para mirar *El velorio* con la frescura y la irreverencia creadora que exige este cuadro y de este modo poder narrar y teatralizar su pluralidad de historias. Fue necesario que Martorell, un maestro posmoderno de la plástica puertorriqueña, quien es también un diestro escritor, viniera a romper el

hechizo que ha mantenido en silencio la obra maestra de Oller en su callado rincón del pequeño Museo de la Universidad de Puerto Rico.⁹

Un importante punto de partida del experimento de Martorell en *El velorio (no-vela)* lo son las ideas contenidas en su fundamental ensayo de 1992, “Imalabra”. Compuesto de los términos “imagen” y “palabra”, “imalabra” “no es sino la fusión de imagen y palabra en una nueva identidad que supone mucho más que la suma de sus partes. [. . .] *Imalabra* es imaginar la palabra, apalabrar la imagen, sin establecer fronteras precisas entre la una y la otra” (“Imalabra”). A través de la práctica de la “imalabra”, Martorell no solo convierte las palabras en objetos de contemplación artística (a través de su uso de la caligrafía, por ejemplo), sino que también torna las imágenes en puntos de partida para la creación verbal y poética.¹⁰

El velorio (no-vela) es un profundo experimento con los usos de la “imalabra”. En su texto, Martorell lee el lienzo-espejo de Oller y lo transforma, para usar las palabras evocadoras de Gabriel García Márquez, en un “espejo hablado”. Como un hechicero, este artista puertorriqueño parece convertir *El velorio* en una de aquellas pinturas animadas de *Harry Potter* que espían a sus espectadores e incluso hablan con ellos, como lo hace el propio cuadro, dirigiéndose a Martorell:

Recuerdo la primera vez que me viste. Eras apenas un adolescente y te esperaban muchas penas. Eras casi un niño. Mostraste cierto asombro, pero no tanto como en otras ocasiones cuando nos hemos visto, tú a mí y yo a ti. Que si tú me observabas, yo también hacía lo propio. Velo tanto a los que me miran, o más aún que el guardián que está en la puerta. Y a ti te sigo la pista hace tiempo, medio siglo, para ser exactos. (*El velorio 2*)

El *abracadabra* de la “imalabra” en *El velorio (no-vela)* tiene, como sugerí antes, notables ascendientes literarios: su poder se deriva del tropo poético de la personificación. La prosopopeya, que le concede atributos humanos a criaturas no-humanas y objetos inanimados, es una figura retórica clave no solo en la poesía sino en la ficción narrativa. De hecho, la creencia de que un personaje literario compuesto de una secuencia de palabras puede ser tan significativo para los lectores como una persona real constituye el fundamento mismo de la ilusión narrativa.

Importa señalar además que las voces de los seres animados e inanimados del cuadro de Oller que son personificados por Martorell no se enfrascan en diálogo las unas con las otras, sino que el modo predominante de su discurso es el del soliloquio o el monólogo. Como recuerda Patrice Pavis, el monólogo

consiste en el “discurso de un personaje que no está dirigido directamente a un interlocutor con el propósito de obtener una respuesta” y “se distingue del diálogo por la ausencia de intercambio verbal y por la importante extensión de un parlamento separable del contexto conflictual o dialógico” (319). Aunque es visto a menudo como un recurso antidramático, Pavis reconoce que “ciertas épocas no preocupadas por la reproducción naturalista del mundo, se acomodaban muy bien al monólogo”, citando como ejemplos los teatros del Barroco y del Romanticismo (319). El predominio del soliloquio en *El velorio (no-vela)* puede verse entonces como la inserción de un recurso dramático dentro de un texto que ya de por sí es un híbrido entre el ensayo y la ficción narrativa. Este rasgo cuasi-teatral de *El velorio (no-vela)* fue subrayado durante la presentación del libro en el Instituto Cervantes de Nueva York el 14 de abril de 2011 cuando su autor y la teatrera Rosa Luisa Márquez realizaron una lectura dramatizada de algunos segmentos del libro (Figura 2).

Haciéndose eco del impulso orgiástico presente en *El velorio* de Oller, *El velorio (no-vela)* escenifica una verdadera orgía de personificaciones que pone a monologar las voces cruzadas tanto de seres no-humanos como de humanos. Así, pues, el Perrito se queja:

Me hubiera gustado no abrir la boca pero como ustedes pueden ver, la tengo abierta y con la lengua fuera desde 1894 y no me es dado cerrarla, así es que ¿para qué? Sí, lo mejor sería guardar silencio ya que a mí nadie me ha guardado porque, con todo el respeto debido al Maestro Oller, ¿usted cree que es justo que lo mantengan a uno con la boca abierta, la lengua afuera y las cuatro patas, las cuatro, en el aire por toda la eternidad? (*El velorio* 32)

El jactancioso color rojo protesta por su relativa escasez en el lienzo: “No me explico cómo el Maestro Oller . . . fue tan frugal en mi despliegue, tan mezquino, sí, con mi gloria, en este cuadro. Soy el rojo, el rey indiscutible de los colores” (52). Ante esto, en uno de los escasos diálogos del texto, responde el Maestro Oller desde la tumba:

Este rojo que me insulta ha olvidado su propia naturaleza, desconoce por iracundo que en este cuadro era necesario reducir su presencia y que, lejos de minimizar su importancia, lo he jerarquizado otorgándole una voz que en su discreción apuntala la vasta coral a la cual pertenece y beneficia. (58)

Todos estos elementos personificados integran una secuencia de voces y de tramas diversas que nunca se resuelven en la unidad, y que por el contrario se tornan en un conjunto de escenas fragmentarias que giran, como



Figura 2: Performance de Rosa Luisa Márquez. Foto: Aníbal González

las figuras mismas del cuadro, en torno a un centro muerto en la doble figura de Pablo, el viejo negro, y del cadáver del niño: la historia del cura; la de la prostituta que es su amante, con su paraguas rojo; el dolor del padre cuya hija fue robada por un trovador campesino; el duelo a machetes que está a punto

de ocurrir si la mujer vestida de amarillo no lo evita; la misteriosa mano que asoma en el umbral de la puerta; los niños blancos y negros que se revuelcan peleando por el suelo; el lechón que preside la escena como blasfemo Cristo crucificado. . . .

Importa señalar que Martorell no pretende reinterpretar el cuadro de Oller en términos del Puerto Rico contemporáneo, a diferencia de como lo hace otro destacado artista puertorriqueño, Rafael Trelles, en su instalación *Visitas a El velorio* (*Homenaje a Francisco Oller*) (1991) en el Museo de Arte de Puerto Rico (Figura 3). En cambio, a través de su “imalabra”, Martorell busca remontarse en la historia puertorriqueña hasta otro momento de crisis: los intentos de reforma social y política en la isla en los 1890 a la sombra de la insurgencia contra España en los campos de Cuba, y las respuestas artísticas que se dieron entonces, para mirarse en el espejo de ellas y entender mejor su propio papel como artista ante la nueva crisis actual. La orientación que busca Martorell en esta obra maestra pictórica del siglo XIX, entonces, no es tanto estética como ética. Como señala Martorell hacia el final de su texto:

Llevo años quejándome de que los visitantes a un museo, galería e incluso al taller de un artista se preguntan y le preguntan al artista o al que pasa: “¿Qué quiere decir este cuadro?”



Figura 3: *Visitas a El velorio* (*Homenaje a Francisco Oller*) de Rafael Trelles. Foto: Explore American Artists, Puerto Rico and More!

Pues ahora sucede que este cuadro, el más comentado, el más admirado, el más interpretado, bien o mal, de la historia del arte puertorriqueño, habla demasiado. . . . Pero me lo busqué, así es que no tengo excusa para lamentarme. ¿No era de esperarse que habiendo escuchado tantos discursos desde fines del siglo diecinueve, todo el siglo veinte y lo que va del veintiuno, *Un velorio de angelito* estuviera harto ya de que lo velaran como si en realidad estuviéramos en un velorio y de escuchar los mismos comentarios que allí se hacen? . . . Siento que al descorrer el velo del silencio pictórico he destapado la mítica caja de Pandora y no sé, me asusta en qué parará toda esta algarabía, este caos sonoro que tanto se parece por desgracia al alboroto que se escucha a diario de este lado del cuadro en lo que damos por llamar la realidad. . . . (*El velorio* 294-95)

Si Martorell mira hacia crisis pasadas buscando inspiración para confrontar las del presente, Las Nietas de Nonó miran la crisis presente buscando escapatorias hacia el porvenir. Las hermanas Lydela Leonor y Michelle Nonó Rodríguez Castro, luego de hacer sus estudios académicos en la Universidad de Puerto Rico y de vivir por un tiempo en la Argentina, donde participaron en talleres de dirección escénica y actuación con Juan Carlos Gené, regresaron a Puerto Rico e intentaron montar una sala de teatro. Tal proyecto las llevó a confrontarse directamente con la crisis económica y con el laberinto de impuestos y contradictorias medidas legislativas que el gobierno de la isla había instaurado. Esta realidad las llevó a replantearse la estructura del “teatro de sala” y tornar hacia vías alternativas de hacer teatro inspiradas en modalidades tales como el “teatro antropológico” de Eugenio Barba (fundado en danzas y ejercicios corporales de origen asiático), el “teatro doméstico” (que se lleva a cabo en la casa de alguien) y el “teatro comunitario” (que se caracteriza por integrar actores no-profesionales y miembros de una comunidad o vecindad en el montaje teatral).¹¹

El resultado fue la creación del Patiotaller, un espacio teatral situado en los predios semirurales rodeados de huertos caseros, árboles frutales y talleres de automecánica del barrio San Antón de Carolina, a las afueras del San Juan metropolitano, una comunidad de fuerte raíz afropuertorriqueña de donde provienen Lydela y Michelle. El lugar consiste en dos casas de cemento situadas en un predio de aproximadamente dos hectáreas de terreno; en una de las casas viven las hermanas con sus familias y la otra, vacía, sirve de escenario para el teatro doméstico. El precio de la taquilla es de \$7.25 —el salario mínimo federal por hora— para los que no son del barrio y para los del barrio es cero.

La propuesta innovadora de Las Nietas de Nonó, dada a conocer a través de las redes sociales, ha generado enorme entusiasmo entre la comunidad teatral puertorriqueña. Es típica la reacción efusiva del crítico teatral Nelson Rivera, quien para describir y elogiar lo que hacen Las Nietas utiliza significativamente el término “independencia”:

[H]e sido testigo de una subversiva demostración de independencia de espacio: no necesito el Centro de Bellas Artes para expresarme. De independencia del sistema económico: tu dinero no puede pagar mi arte. De independencia del sistema de producción teatral: con mi presencia y la tuya es suficiente. De independencia del intento de satisfacer los deseos corruptos del público: no te voy a enajenar. De independencia del pedir permiso: esto es mío y aquí hago lo que yo quiera. De independencia del gobierno: no voy a refrendar boletos en Hacienda. De independencia de todo el aparato teatral: no me hace falta actuación, vestuario, luces, sonido, escenografía. De independencia de todas las desigualdades sobre las que se fundamenta nuestra sociedad: esta es mi verdad, allá tú con tu mentira.

La representación dura aproximadamente dos horas. A cada miembro del público se le coloca un pequeño pedazo de cinta adhesiva en la ropa con un número. Luego son llevados en fila al espacio de la sala, donde hay unos 15 cajones de plástico que servirán de asientos. Las luces y los efectos de sonido están a cargo de dos jovencitos de la comunidad o familiares, visibles para el público.

A un costado de la sala, entre los dos ventanales de persianas, hay un refrigerador abierto y vacío. La pared de frente a los asientos servirá luego de pizarra en uno de los segmentos de la pieza. Al entrar lo primero que vemos, a través de un gran hueco rectangular en la pared detrás de los asientos, es una extraña figura vestida de bata blanca, como de laboratorio, y enmascarada con una media de nilón blanca que le cubre las facciones sin impedirle la visión. Esa figura se ocupa durante algunos minutos en abrir varios recipientes y vaciar su contenido, que consiste en cereales, arroz y otros artículos de comida, o en insertar cuchillos en otros que parecen hogazas de pan o bizcochos.

Terminada esta primera escena, el público es invitado a realizar una breve calistenia y luego se les ordena que se sienten. Las actrices representan varios monólogos en los que narran de modo fragmentario las experiencias y las luchas de las mujeres de una familia del barrio San Antón. En otro segmento, se escucha una grabación con la voz de una de las tías de las actrices, contando cómo su hijo fue arrestado y llevado a la cárcel y cómo era la experiencia

de entrar a la prisión en los días de visita. Más adelante, las actrices llevan a cabo una divertida y profundamente irónica coreografía basada en el juego de las sillas y en el refrán popular “Donde comen uno, comen dos, comen tres . . . etc.”.

Un impactante segmento remeda una clase de matemáticas en la cual el público asume el papel de los estudiantes y la actriz interpreta a una maestra autoritaria y sádica que denigra y humilla a los estudiantes (el público) por su supuesta ignorancia. Este segmento, que en un principio recordaba los sainetes de la antigua comedia televisada puertorriqueña *El Colegio de la Alegría*, se transforma en una experiencia que motiva la incomodidad y la reflexión. Luego, hay una escena en la que una de las actrices obliga a la otra a meterse dentro del refrigerador, donde la encierra por menos de un minuto, aunque al público le parece una eternidad.

Después de la primera hora, la misma actriz que dirigió la entrada del público empieza a segregarse a los asistentes de acuerdo a los números que llevan en la solapa, y la mitad de estos son llevados a otra habitación de la casa. Los que permanecen en la sala, se quedan en espera mientras los altoparlantes difunden la banda sonora de una telenovela, incluyendo los diálogos y discusiones entre los personajes, con sus consabidas historias de infidelidades matrimoniales y amores trastocados. Cuando parece a punto de agotarse la paciencia del público que se ha quedado en la sala, sin saber dónde han ido los otros y cuándo van a regresar, estos retornan y toman calladamente sus asientos. Entonces, una de las actrices interpreta un extraordinario monólogo en el que reproduce la voz y los manierismos de uno de los hombres de la comunidad que está preso en la cárcel. El monólogo culmina con una secuencia actuada en la cual la otra actriz se acuesta en el suelo, como muerta, y cubren su cuerpo con una sábana como en una escena de asesinato. Acto seguido, al público se le ordena que se ponga de pie en actitud de velar el cadáver (Figura 4). La pieza termina con otro segmento de participación del público, en el que se le pide a la mitad de los asistentes que activen sus celulares y busquen una página de la red en la cual se puede ver el retrato de un preso común, un hombre afropuertorriqueño, y se cuenta la dura historia de cómo acabó en la cárcel. Las actrices se retiran, dejando al público que comparta la información que ha visto en la red y que luego salga por su cuenta.

Salen al patio perplejos, intrigados y conmovidos, sabiendo que han visto algo muy fuera de lo común en el teatro puertorriqueño, y a los pocos segundos se van acercando los que se quedan en la sala a los que salieron. Rompiendo la barrera de la timidez, les preguntan qué fue lo que vieron, qué



Figura 4: *Manual del bestiario doméstico*. Foto: Nelson Rivera, 80 Grados.

experimentaron en la otra habitación. Una escena difícil de describir, les dicen, parecía una mujer siendo torturada, azotada, detrás de una malla metálica.

Sin ánimo de proponer una interpretación totalizadora de *Manual del bestiario doméstico*, es claro que gran parte de la pieza busca concientizar a los espectadores sobre el tema muy actual, tanto en los Estados Unidos como en Puerto Rico, del encarcelamiento demasiado frecuente de los varones afropuertorriqueños y del efecto desastroso que esto tiene sobre sus familias y sus comunidades. La nevera vacía, que ocupa un lugar céntrico, no solo alude a las condiciones de escasez y miseria en las que viven muchas familias de comunidades como la de San Antón, sino que también es una metáfora para

la cárcel, pues en la jerga de los presos puertorriqueños, estar encarcelado es “estar metido en la nevera”. La pieza reproduce en los espectadores no pocas de las condiciones del encarcelamiento, o que conducen al mismo. Por ejemplo, la figura extraña vestida de blanco al principio es el empleado de la cárcel que registra minuciosamente todos los paquetes que les llevan a los presos. Por otro lado, los números de cada espectador, las órdenes a las que son sometidos, la experiencia humillante que se remonta a la escuela primaria, la separación del público entre los que ven algo y los que no lo ven, aluden a las condiciones de vigilancia y control y a la manipulación de información a la que se ven sometidos en la sociedad posmoderna los presos, sus familias y los propios miembros del público.

Como ha argumentado Jason Cortés en *Macho Ethics: Masculinity and Self-Representation in Latino/Caribbean Narrative*, el estatuto de la pintura *El velorio* como ícono de la cultura puertorriqueña se vincula al hecho de que es la representación simbólica de un trauma social y cultural que se resume en la frase todavía hiriente del mayor dramaturgo puertorriqueño del siglo XIX, Alejandro Tapia y Rivera: “Puerto Rico es el cadáver de una sociedad que aún no ha nacido” (Cortés 30; Tapia y Rivera 16). Un cadáver nonato, una vida que no concluye porque no ha podido propiamente empezar, es la imagen misma de la parálisis y la repetición que son típicas de la condición colonial, en la que el cuerpo de la nación queda suspendido en ciernes, siempre esperando nacer, siempre esperando madurar, siempre condenado a una infancia sin fin. El cuadro de Oller es entonces una metáfora perdurable de la perpetua crisis social que bajo distintos tipos de coloniaje siempre ha seguido experimentando la isla de Puerto Rico, lo que explica la atracción que sigue ejerciendo, más de ciento veinte años después de su creación, sobre los artistas puertorriqueños. No es extraño entonces que, en su representación de la actual crisis puertorriqueña en lo que atañe a la clase más vulnerable, la llamada “clase trabajadora” que ya no tiene trabajo y padece además el azote de un racismo vergonzante, Las Nietas de Nonó evoquen, como lo hace Martorell en otro contexto, la imagen de *El velorio* y que nos hagan escuchar las voces dolidas de las madres cuyos hijos no bien ponen un pie en la calle son “puestos en la nevera”, condenados a la infantilización perpetua que producen la cárcel y la vigilancia.

La crisis de la deuda que padece Puerto Rico, si bien es una responsabilidad compartida entre la clase gobernante puertorriqueña y sus amos norteamericanos, es un hecho que abochorna a las generaciones que creyeron ingenuamente que mediante el artificio del “Estado Libre Asociado” los

puertorriqueños habíamos escapado de nuestro destino colonial y que no había marcha atrás en cuanto al desarrollo económico. Ahora vemos que sí hay marcha atrás, que las sístoles y diástoles implacables de la economía de mercado nos han lanzado a una nueva Gran Depresión económica y que nos toca tratar de volver a empezar. Proyectos como los de Antonio Martorell y Las Nietas de Nonó nos sugieren que el camino de salida de esta crisis pasa por la creatividad, la conciencia social y la independencia personal y colectiva.

Yale University

Notas

¹ El término “Siglo Americano” alude a la frase que el editor de la revista *Life*, Henry Luce, lanzó en 1941 para referirse al surgimiento de los Estados Unidos como potencia global (Ayala y Bernabe 17).

² La alternancia de los partidos en el gobierno de Puerto Rico en las últimas tres décadas es la siguiente: Gobiernos de Partido Popular Democrático —1972, 1984, 2000, 2004, 2012— frente a los gobiernos del Partido Nuevo Progresista— 1976, 1980, 1992, 2008 y 2016.

³ Entre 1993 y 2015, el español y el inglés eran las dos lenguas oficiales de Puerto Rico, según la legislación bajo el PNP. En el 2015, bajo un gobierno del PPD, se decreta que el español es la primera lengua oficial y el inglés la segunda (“El español”).

⁴ En cuanto a la crisis económica en sí, las comparaciones periodísticas que han llevado a algunos a llamar a Puerto Rico “la Grecia del Caribe” y que en otro contexto serían un halago (Pantojas), no buscan sino subrayar la gravedad de la situación fiscal de la isla. Muchos señalan además que la actual crisis económica comenzó en Puerto Rico antes del 2008, concretamente durante los dos cuatrenios de la administración del penepesista Pedro Roselló, de 1993-2001, cuando el Congreso estadounidense eliminó los incentivos económicos para Puerto Rico en la llamada Sección 936 del Código de Rentas Internas de los Estados Unidos (“La sección 936”). La Sección 936 había sido en gran medida el último remanente de los varios incentivos económicos con los cuales el gobierno estadounidense, bajo la presión de la oleada mundial de descolonización en los años 1950, había intentado impulsar el desarrollo industrial de la isla dentro del marco del “Estado Libre Asociado”. Su eliminación fue además un resultado directo del auge mundial de la ideología neoliberal en la década de los 1990, y los efectos de esa desaparición se hicieron sentir en la isla con la partida de muchas de las industrias que se beneficiaban de la 936, tales como las industrias farmacéuticas (“La sección 936”).

⁵ Ver López Torregrosa, Rodríguez Velázquez

⁶ Ver *Paisaje nocturno* en el sitio Web de MutualArt y el de Sotheby’s.

⁷ En años recientes, ver *De charcas, espejos, infantes y velorios en la literatura puertorriqueña* de Luis Felipe Díaz y *Macho Ethics: Masculinity and Self-Representation in Latino-Caribbean Narrative* de Jason Cortés (19-22).

⁸ Sería inexacto, por supuesto, sugerir que tenemos en *La charca* una glosa verbal del cuadro de Oller; se trata sin lugar a dudas de visiones coincidentes que emergen de trasfondos intelectuales y políticos muy afines. De hecho, podría incluso señalarse que *La charca* nos comunica menos acerca del Puerto Rico de los 1890 que el cuadro de Oller, pues la férrea censura del gobierno español obligó a Zeno Gandía a omitir en el texto el nombre de la isla a la que se refiere —la llama simplemente “la colonia”, palabra que en aquel entonces no tenía carga ideológica alguna—, así como cualquier otra toponimia reconocible, nombres o apellidos que pudieran asociarse con personas reales de la isla, e incluso los pormenores sobre

el trasfondo racial de sus personajes. Sin desmedro alguno de los méritos de *La charca*, tal vez podríamos preguntarnos si de las dos obras, no es *El velorio* la más novelística —en el sentido mimético y realista en el que se entendía el término “novela” a fines del siglo XIX.

⁹ Importa subrayar que lo que hace Martorell con *El velorio* va más allá de la *écfrasis*. Como nos dicen los diccionarios, la *écfrasis* es “una descripción o comentario literario de una obra de arte visual”, pero las formas que pueden tomar tales descripciones o comentarios han sido a menudo muy variadas, desde la escueta representación verbal de pinturas en obras literarias en la antigüedad y el Renacimiento, hasta reflexiones poéticas, como la “Oda a una urna griega” de John Keats o el poema XXI de *Versos sencillos* de José Martí: “[a]yer la vi en el salón/de los pintores, y ayer/ detrás de aquella mujer/se me saltó el corazón”. También cabe mencionarse el uso de piezas de arte como símbolos literarios en obras narrativas como *El Retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde o *De sobremesa* de José Asunción Silva. Martorell deriva su inspiración no solo de esta tradición sino además, como señala en su texto, de la novela de 1998 del Premio Nobel de Literatura de 2006, el narrador turco Orhan Pamuk, *Me llamo Rojo*, en la cual personajes vivos y muertos, animales, objetos inanimados y hasta el color rojo, narran sus testimonios en el relato de un crimen. Técnicamente, no se trata ya aquí de *écfrasis* sino de un uso complejo y extenso de la personificación.

¹⁰ En los trabajos teatrales de Martorell, hechos en colaboración con Rosa Luisa Márquez y los Teatros Ambulantes de Cayey, él utiliza con frecuencia la caligrafía en la producción escénica. Véase la sección “Teatro” de antoniomartorell.com, donde el artista se refiere a sus “proyectos gráfico-teatrales” junto a Márquez.

¹¹ Ver Martínez-Tabares.

Obras citadas

- Ayala, César J., y Rafael Bernabe. *Puerto Rico en el Siglo Americano: su historia desde 1898*. Ediciones Callejón, 2011.
- Cortés, Jason. *Macho Ethics: Masculinity and Self-Representation in Latino/Caribbean Narrative*. Bucknell UP, 2014.
- Díaz, Luis Felipe. *De charcas, espejos, infantes y velorios en la literatura puertorriqueña*. Ediciones Isla Negra, 2011.
- “El español vuelve a ser la primera lengua oficial de Puerto Rico . . . y regresa la polémica”. *BBC Mundo*, 4 sept. 2015. Consultado 13 mayo 2017.
- Gallisá Muriente, Sofía. “Las Nietas de Nonó”. *Terremoto: Contemporary Art in the Americas*, núm. 6, 30 mayo 2016. Consultado 3 sept. 2017.
- García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Espasa-Calpe, 1993.
- “La sección 936”. *Enciclopedia de Puerto Rico*. Fundación Puertorriqueña de las Humanidades. Consultado 9 mayo 2017.
- López Torregrosa, Luisita. “The Many Faces of Puerto Rico”. *The New York Times*, 3 abril 2015. Consultado 5 mayo 2017.
- Martínez Tabares, Vivian. “Vuelo y vigor en la escena puertorriqueña”. *Conjunto*, núm. 174, 2015, pág. 1-3. Consultado 9 mayo 2017.
- Martorell, Antonio. *El velorio (no-vela)/Martorell's Wake*. Traducido por Andrew Hurley, Ediciones R.I.P., 2010.
- . “Imalabra”. *Antonio Martorell*. Consultado 9 mayo 2017.

- Oller y Cestero, Francisco. *Paisaje nocturno*. Óleo sobre lienzo. *Auctions Catalogue*. Sotheby's. Consultado 15 agosto 2015.
- . *Paisaje nocturno*. Óleo sobre lienzo. *MutualArt*, www.mutualart.com/Artwork/PAISAJE-NOCTURNO/159CA7519E745F0A. Consultado 15 agosto 2015.
- Pantojas García, Emilio. "¿Es Puerto Rico la Grecia del Caribe?" *80 Grados. Prensa sin prisa*, 11 sept. 2015. Consultado 9 mayo 2017.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Ediciones Paidós, 1990.
- Rivera, Nelson. "De vuelta al teatro político". *80 Grados. Prensa sin prisa*, 1 agosto 2014. Consultado 9 mayo 2017.
- Rodríguez Velázquez, Katsi Yari. "Cultura y acción comunitaria: Resistencia comunitaria ante el Plan Maestro de revitalización de Santurce Centro". *Proyecto Mapa Cultural del Puerto Rico Contemporáneo*, octubre 2008, accesado 5 mayo 2017.
- Sánchez, Luis Rafael. *No llores por nosotros, Puerto Rico*. Ediciones del Norte, 1997.
- Singer, Paola. "Santurce Section of San Juan Aspires to Be an Arts Mecca". *The New York Times*, 4 marzo 2011. Consultado 7 mayo 2017.
- Tapia y Rivera, Alejandro. *Mis memorias, o Puerto Rico como lo encontré y como lo dejo*. Editorial Edil, 1973.
- Venegas, Haydée. "Francisco Oller: perfil de un pintor puertorriqueño". *Francisco Oller: un realista del impresionismo*, Museo de Arte de Ponce, 1983, pág. 121-51.