

Prof. Jossianna Arroyo Martínez

Transculturaciones en Latinoamérica

8 de diciembre de 2008

“[En el teatro puertorriqueño, la exploración de identidad continúa pero, de manera compleja y de múltiples direcciones”.

Vivian Martínez Tabares

Transculturación en la obra de la puertorriqueña Karina Casiano Colonia 2007

La obra Colonia 2007 o el cabaret de los días terribles se estrenó en octubre del 2000 en el ya desaparecido *Bar ?* en el Viejo San Juan¹. El público esperaba junto a la barra del local y, luego de la tercera llamada, dos actores vestidos de policías los escoltaban por las decadentes escaleras hacia el segundo nivel del establecimiento. Allí, entraban en un gran salón del antiguo edificio colonial, para encontrar que éste había sido transformado en espacio teatral a lo cabaret: lleno de brillo y cursilería digno de un show de Tony de Astro, Iris Chacón y otras divas tropicales de los ochentas.

En medio del escenario, bajo una frisa, asomaba una cara de hombre conocida: el Ché Guevara con su boina estrellada, y botas de combate durmiendo tranquilamente, sin percatarse que el público había llegado. De repente, comenzaba la música, y los dos policías, ahora descamisados, salieron a escena bailando. El Ché se despertó azorado, y lanzó la frisa para unirse a este primer número musical. Para la perplejidad de todos, esta reencarnación del héroe de la

Revolución Cubana en lugar de fatiga militar vestía una pequeña lencería roja y de brillo que descubría su escultural cuerpo de mujer.

En este trabajo, utilizaré el concepto de transculturación para analizar la obra Colonia 2007 o el cabaret de los días terribles de la artista puertorriqueña Karina Casiano. Primero, daré una breve explicación de la teoría de la transculturación y cómo es útil para analizar el teatro y *performance* latinoamericano. Luego, daré una introducción al teatro contemporáneo en Puerto Rico y a los trabajos teatrales escritos por Casiano. Más adelante ofreceré un resumen e interpretación de la obra Colonia 2007, y por último, haré un análisis del *performance* del personaje del Ché Guevara y otras instancias del montaje en las que se ocurre o se evidencia la transculturación en la obra.

La transculturación es un concepto que fue por primera vez acuñado por el cubano Fernando Ortiz en su libro Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar publicado en 1940. Ortiz distingue la transculturación del concepto anglo de la aculturación, en el cual se entiende que se obtiene y absorbe una nueva cultura. En cambio, la transculturación es un proceso que “implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial desculturación, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que podrían denominarse de neoculturación” (Ortiz, 260). En otras palabras, más que una cultura sustituir a la otra, hay un proceso en que ambas se transforman y unen para convertir una nueva y diferente cultura, pero con características de ambas.

Quizás lo más importante, es notar que se trata de un proceso, y que por lo tanto, está en continua transformación, y que se ven afectadas todas las partes. Como más tarde desarrollaron otros teóricos como el uruguayo Ángel Rama, es importante entender que la transculturación se trata de un choque de culturas, y que no es un proceso armonioso, si no uno lleno de conflictos y

violencias. Rama también explica que los sujetos transculturados no son sujetos pasivos y que resisten a la vez que escogen aspectos de ambas (o más) culturas (33). Estos se encuentran, pues en continua negociación y en conflicto, intentando encontrar su centro desde donde puedan hacer reclamos de autoridad.

Por lo tanto, hablar de transculturación en el teatro no se trata montajes en los que se utilicen aspectos de diferentes culturas, sino de trabajos artísticos en los que se refleja el contexto cultural en el que se desarrolla dicho montaje, de sus personajes y autores como sujetos transculturados y en los cuales se apropian, transgreden, subvierten y transforman elementos símbolos y significados de otras culturas. Sin embargo, el concepto y la teoría de la transculturación no fueron desarrollados específicamente para el análisis de teatro o del *performance*, pero sí para entender procesos culturales. Algunos de los que han aplicado la transculturación de esta manera son a mexicana Diana Taylor para estudiar el teatro y *performance* latinoamericano, y Alberto Sandoval-Sánchez y Nancy Saporta Sternbach, entre otros, para aplicarlo a el teatro de Latinas en Estado Unidos.

En su libro Stages of Life: Transcultural Performance identity in U.S. Latina Theater, Sandoval-Sánchez y Sternbach explican que aunque no es un hecho teatral, la transculturación es un acto *preformativo* en continua transformación². “Aún más, la meta en ambos, el *performance* y la transculturación, es siempre señalar un proceso y no el producto o acto terminado o concluso³(96). En ambos casos, el cuerpo es el lugar donde ocurre este proceso, la lucha, las contradicciones, la resistencia y la negociación.

A su vez, Taylor argumenta en su escrito “*Transculturating Transculturuaration*” que para entender la peculiaridad del teatro latinoamericano, que de primera impresión parecería una continuidad del teatro de occidente, es necesario entender el proceso de transculturación. “[U]no

de los mayores obstáculos, quizás el mayor, para la recepción del teatro latinoamericano fuera de su geografía o área de estudio académico, no es tanto que este teatro se vea diferente, sino que se ve extrañamente semejante” (66).⁴ Es decir, que ha primera vista, mucha de la producción teatral en nuestros países siguen modelos sobre todo europeos, y aquellos que lo ven de afuera, no siempre se dan cuenta que no se trata de simples imitaciones⁵. Más bien son apropiaciones, y transformaciones de esos modelos. El mismo Rama, explica Taylor en su libro *The Archive and the Repertoire*, observó que el teatro latinoamericano no adoptó el género del musical, característico del teatro anglo, sin embargo se apropió y alteró radicalmente el teatro del absurdo y las técnicas del alemán Bertolt Brecht, entre otros, ya que la estética grotesca y las técnicas dramáticas con enfoque político social de ambos son coherentes con la realidad latinoamericana (104-5). Igualmente, la teatrológica cubana Vivian Martínez Tabares, al referirse a lo que ella denomina como la “dramaturgia de la escena” del teatro contemporáneo puertorriqueño dice:

A pesar de su espacio alterno, el menos reconocido y apoyado de todos, en esa nueva dramaturgia de la escena, está la verdadera continuidad a la movida de los 70, con la asimilación procesada de nuevas tendencias de entonces y ahora: Brecht, Grotowski, Boal, Barba, Antunes Filho, Pina Bausch, Peter Schumann y el Bread and Puppet, Yuyachkani, la experiencia de la creación colectiva latinoamericana, John Cage, Cunningham, la danza postmodernista, etc. ilustres desconocidos o ignorados concientes en otros espacios (7).

En su artículo “El ¿otro? teatro puertorriqueño”, Martínez Tabares explica que a pesar que la dramaturgia literaria, así como el teatro comercial y tradicional han sido más documentados y estudiados, en Puerto Rico existe un teatro de corte social y de creación colectiva que a penas ha gozado de atención de los medios y la academia. Este otro teatro ha sido denominado entre la

comunidad teatral, y formalizado por el crítico y académico Lowell Fiet, como teatro alternativo: un teatro de base popular que refleja una radicalidad estética y cultural. Este teatro alternativo floreció en los sesenta y setenta con grupos como El Tajo del Alacrán, Anamú y Taller de Histriones que desarrollaron trabajos propios con textos originales o adaptando textos de otros autores. Sin embargo, el teatro de grupo prácticamente desapareció en las próximas décadas con muy pocas excepciones⁶. Como resultado, el teatro alternativo que se ha desarrollado, especialmente a partir de mediados de los noventa, es esta dramaturgia de la escena, en la que a diferencia de la dramaturgia literaria, los actores los autores del texto, y a menudo, también los directores. El centro es pues el actor mismo y no el texto, sin por ello restarle importancia. Más bien el cuerpo, el espacio y la palabra tienen igual importancia como texto, y además de explorar la realidad sociopolítica del país, investiga y busca diferentes lenguajes expresivos. Esta dramaturgia de la escena, ha sido mayormente desarrollada por actores independientes, entre ellos Karina Casiano, aunque el trabajo de ésta hasta ahora no había sido estudiado.

Su primer trabajo ¿Qué me trajiste?: Cabaret Boricua (1999) fue desarrollado a partir de sus experiencias durante un año viajando y viviendo en Sur América, y el choque cultural que vivió que le hicieron ver la realidad social y política de Puerto Rico desde afuera. Colonia 2007, o el Cabaret de los Días Terribles (2000), da una mirada hacia lo que en el futuro le espera a Puerto Rico, más restricciones y control en nombre de la seguridad, siguiendo las políticas represivas de los Estados Unidos. Ambas obras, fueron entradas en Puerto Rico, y luego presentadas en varios países de Latinoamérica, así como en Estados Unidos.

Silence is Health/Silencio es Salud (2006) su primer trabajo escrito después de emigrar a la Ciudad de Nueva York en el 2001, a diferencia de sus otras obras, no es un unipersonal. Ésta es una reflexión sobre la historia de persecución y tortura sufrida y llevada a cabo en las

Américas, desde la dictadura argentina, hasta el centro de detención de los Estados Unidos en Guantánamo. Su último unipersonal, Rootless: No-nostalgia (2008) es una reflexión crítica de la situación migratoria de los latinos en EU. En ambas obras, la protagonista, aunque ciertamente puertorriqueña, se identifica como latina y como parte de la realidad cultural producto de la migración. En el caso de Rootless, la actriz personifica distintas nacionalidades hispanas de la comunidad Nuyorquina y utiliza tanto el inglés como el español como idiomas expresivos.

Lo que tienen en común todos estos trabajos a nivel temático es que no se limitan a retratar la realidad, son además una crítica directa a los mismos puertorriqueños y latinos como parcialmente responsables de su situación y, por lo tanto posibles agentes de cambio. En una entrevista Casiano explica:

Mi intención siempre es, en vez de criticar a otros, criticarnos a nosotros mismos, porque hay muchas cosas que hacemos mal por vagancia o por inercia, defectos que tenemos y poca voluntad de cambiarlos. Creo que si hablamos sobre ellos, es más fácil atacarlos y cambiarlos, porque jugar el papel de la víctima no nos da para encontrar soluciones. Hay muchas cosas que nosotros podemos resolver: nuestras maneras de funcionar como país, como sociedad, que no tienen que ver tanto con cómo nos oprimen de afuera, sino con cómo nosotros mismos nos comportamos los unos con los otros⁷.

En otras palabras, el trabajo de Casiano ejemplifica el conflicto del sujeto transculturado que se sabe en continua negociación entre culturas, y que se sabe violentado, sin embargo no permanece como víctima pasiva. Éste se resiste a las dinámicas de exclusión y negocia para obtener poder. Casiano lleva a cabo esta negociación y resistencia con su trabajo artístico, a través del *performance*.

Antes de analizar Colonia 2007 a mayor profundidad, destacaré cómo, a nivel de estilo, en esta pieza encontramos también evidencia de transculturación. Regresando a las observaciones de Rama, Taylor y Martínez Tabares, en cuanto al teatro latinoamericano y puertorriqueño como resultado de la transculturación al apropiarse y transformar estilos y técnicas extranjeras, es importante notar que los unipersonales de Casiano, todos están basados en el estilo de cabaret político⁸. Este estilo teatral que tuvo sus orígenes en Europa, hoy es mayormente popular en Latinoamérica, donde ha sido transformado y desarrollado aunque sigue siendo un estilo marginal y no reconocido como arte en algunos círculos elitistas.

El término cabaret se acuñó en París en los años veinte para describir espectáculos de variedades en cafés o restaurantes. Este se desarrolló en Alemania y se caracterizó por su carácter político, satírico y radical que resultó en la persecución de los artistas y cierre de los espacios por el régimen Nazi a principios de la Segunda Guerra Mundial. Algunos trazan el principio de lo que luego se llamó *performance art*, a este cabaret alemán (Goldberg).

En Latinoamérica, el cabaret se fundió con otras tradiciones teatrales populares como la carpa mexicana o el teatro bufo caribeño y hoy se conoce como cabaret político o teatro cabaret (Alzate, 17-21). El cabaret político es un espectáculo multidisciplinario que suele incluir música, baile, canto, comedia, sátira y crítica socio política. Por lo general, se presenta en espacios teatrales no convencionales, como café teatros, barras y clubes nocturnos. La estética del cabaret político es similar a la del vaudeville o el *camp*, es decadente, y *kitsch*, lleno de excesos y cursilería, y hasta se puede considerar vulgar, en contraste con las lenguas afiladas y certeras de los personajes, que astuta y cínicamente, critican el status quo. A menudo, la protagonista del cabaret es una diva, y su vestuario y su actitud son tan importantes como el texto y la música. La

flexibilidad del cabaret se refleja también en la forma en que el género y la sexualidad son expresados, rompiendo con el “buen gusto” y la heteronormativa.

Para continuar los prestamos y transformaciones transculturales, Casiano toma el cabaret político y lo adapta, jugando con los espacios de representación, utilizando medios audiovisuales, y en Rootless, desnudando al cabaret de su exceso estético de manera simbólica y literalmente⁹. Para Casiano, el cabaret político es un medio para contar sus historias y ponernos un espejo frente a la cara, con la vaga esperanza de que reaccionemos ante nuestra inercia.

Colonia 2007, es una mirada crítica y mordaz al país, escrita en el 2000, predice un futuro cercano, que al verla o leerla en el 2008, resulta ser un pasado reciente. Al analizar esta obra después del ataque del 11 de septiembre a las Torres Gemelas y de las implicaciones que este suceso tuvo en los derechos civiles y humanos a través del mundo, no parece tan descabellado lo que Casiano propone, si no más bien un retrato de la realidad ligeramente caricaturizado¹⁰. La vigilancia constante por cámaras de seguridad y el estado de sitio que viven hoy muchas comunidades marginales tanto en Puerto Rico como en los Estados Unidos, pueden hacer que el que se enfrente Colonia 2007 por primera vez no se ría de la misma manera, o del todo, como nos reímos los que la vimos en su primera presentación¹¹.

La obra comienza desde que el público compra sus boletos, y espera para entrar al espacio teatral. En dos grandes monitores localizados en la sala de espera, aparece la cara de una mujer, quien lleva un manto plateado y gafas oscuras, dándole un aspecto de musulmana futurista, y que con voz oficial da las llamadas:¹²

AEL Gobierno del Aunestado Libre Asociado de Puerto Rico, presidido por la Honorable Señora Máxima, autorizó hoy a las 20 horas y 3 minutos a dar a sus sub-asociados la bienvenida a este su Espacio de Recreación Alternativa (ARS),

Colonia 2007 o el cabaret de los días terribles. La presente debe ser considerada su primera llamada de tres. Favor de mantener el ENO u Orden Nocturno Enforzado desde el 2do de enero del 20-0-5. Para su seguridad, durante esta llamada usted podría ser observado. (Casiano, 1)

Luego de la tercera llamada, la mujer advierte al público que mantengan el orden y velen el MCR, o mínimos reglamentos comunales de la nueva sociedad del AunELA. También, les recuerda que el toque de queda sigue vigente, mientras que los policías llegan a escoltar al público hasta el teatro.

Desde estas llamadas, se subraya lo que podría parecer obvio, la contradicción de el término que describe la situación geopolítica de Puerto Rico como un estado libre, y a la vez colonizado. La ironía de la palabra “libre” que denota libertad para describir a un país que no es libre ni autónomo y que, como la historia ha probado, con actos ya sea legales e inconstitucionales (como las masacre del Cerro Maravilla, las carpetas de la policía, el asesinato de Filiberto Ojeda, y la agresión a periodistas y líderes independentistas, por sólo nombrar algunos recientes) vive en constante auscultación y vigilancia de parte del gobierno local y federal. Esto así como el uso de siglas en inglés (MRA), sitúa al espectador como protagonista del drama que va a ver, y como protagonista de su vida diaria como sujeto transculturado, en constante convivencia y negociación con dos culturas: la suya, y la del colonizador. En el caso de Puerto Rico, ésta se encuentra tan entrelazada en el diario vivir, que a menudo se toma por sentado.

Al transcurrir la obra descubriremos que no sólo somos público de la obra de Casiano, sino actores, pues somos el público exclusivo que en el 2007 tiene acceso al espacio de

recreación alternativa, y que la mujer del monitor es la Administradora Cultural a cargo del espacio. También, descubriremos que en el año 2001, los drogadictos, dominicanos y raperos se unieron para intentar un golpe de estado, pero que este fue frustrado con el apoyo de los Estados Unidos. A los drogadictos les contagiaron con SIDA para eliminarlos, a los raperos y dominicanos los asesinaron, apresaron, repatriaron o negociaron para que se enlistaran al ejército a cambio de sus beneficios económicos. El silencio y la docilidad de los intelectuales lo compraron promesas de comodidad, acceso al mercado y seguridad. Al preguntar a Casiano por qué escogió a los drogadictos, dominicanos y raperos como los grupos que se unen y forman la Civil Guerrilla en Colonia 2007, ésta contestó que hoy día son los sectores más criminalizados en la sociedad puertorriqueña. Los drogadictos son producto del tráfico de drogas, que a pesar de ser ilegal, la realidad es que es parte importante de la economía del país y es permitida y controlada de cierto modo por las políticas del gobierno y por la policía, y resultado de nuestra relación con los Estados Unidos, y hay quienes opinan que es una manera, al igual que el consumo desmedido, de mantener la población a raya y bajo control. Los dominicanos son hoy en día el mayor grupo migratorio en Puerto Rico, y en muchos sectores son discriminados, y vistos como una plaga cultural y racial. En la obra, se dice de hecho, que la manera en que estos trataron de llevar a cabo el golpe de estado fue a través de sus aportaciones culturales. Los raperos, por otro lado, representan aquí la juventud pobre y de clase trabajadora, mayormente mulata y negra, que es criminalizada por su forma de vestir, su aspecto físico y su clase social. A mitad de la obra, el personaje de un rapero, miembro de la supuestamente eliminada Civil Guerrilla que originó el golpe de estado, y que ahora se encuentra en el clandestinaje, se infiltra en el cabaret y canta una canción. Con ella busca encender a la “clase pensante” que forman el público, y advertirles que si no se unen al movimiento revolucionario, eventualmente caerán

junto a lo opresores. El rapero luego sale corriendo, pero es alcanzado por un tiro, y su cuerpo es arrastrado por un policía fuera de escena, mientras otro con un “detector de subversivos” se asegura de que nadie en el público se haya sufrido contagio ideológico (Casiano, 8).

Casiano coloca a los intelectuales como el grupo cómplice, quienes tienen conciencia y el conocimiento, además critican la situación colonial, pero que se mantienen inertes ante ella. Esta fuerte crítica va dirigida a una gran parte público que va a ver el trabajo de Casiano que vive en los márgenes a donde llegan sólo algunos, a los que ella denomina como “posmos”. El cabaret de los días terribles fue creado por el gobierno para los intelectuales, “diseñado especialmente para satisfacer las necesidades primitivas de la clase pensante” (Casiano, 3). Después del retomar el control tras el golpe de estado, el gobierno tomó medidas extremas para evitar futuras sublevaciones, estas medidas no son sólo de vigilancia, si no también moralmente conservadoras y elitistas, prohibiendo toda clase de entretenimiento artístico y desviación sexual. El cabaret es un espacio subterráneo y marginal en el que los intelectuales pueden disfrutar de eventos artísticos, y expresar cualquier preferencia sexual. Irónicamente, este espacio está autorizado por el gobierno mismo. Esto parece ser otro comentario y crítica a los mismos espectadores, y hasta sátira de su propio trabajo, pues esta obra estaba auspiciada por el Instituto de Cultura Puertorriqueña (ICP) con fondos del National Endowment for the Arts (NEA), instituciones gubernamentales sumamente conservadoras. El ELA real el AunELA ficticio permiten y hasta patrocinan algunas de estas expresiones culturales marginales y disidentes porque al final las consideran inofensivas, tal vez por que a la final, su alcance es mínimo. En el caso de Colonia 2007, se les recuerda al público o sub-asociados que lo que van a ver es confidencial, que no lo divulguen o serán castigados. Esta clase pensante por lo tanto se ha agenciado cierta posición de poder, traicionando a los subalternos, funge como “sub-

asociado”. No está del todo marginado, y tiene cierto acceso a las dinámicas hegemónicas, pero tampoco está en las posiciones altas de poder.

El personaje del Ché de Casiano es la expresión máxima de la disyuntiva de este sujeto transculturado. Éste debate en sus alianzas, y que se encuentra atrapado entre las dos culturas. Esta dualidad esta presente evidente y extrañamente en su cuerpo trans. Podríamos pensar que es un transgénero en transición incompleta hacia la transexualidad. Pero ¿se trata de un hombre en transición a mujer, o una mujer en transición a hombre? En Colonia 2007, como en sus otros unipersonales, Casiano juega con las categorías de género, dándoles a todas un sabor *queer*, en ocasiones más imperantes que en otras, pero siempre presentes.

Casiano explica que la idea de este personaje se le ocurrió durante su primera visita a Cuba. Allí, se veía la imagen de Ernesto Ché Guevara en distintos murales a través de toda la ciudad de la Habana. Le pareció que en el contexto de la Revolución Cubana, el Ché como prócer, héroe y mártir se leía diferente que la misma imagen fuera de Cuba, donde éste se ha convertido en un objeto de consumo, globalizado y “cool” (Casiano). Así, surgió la idea de Ché posmoderno y trans: transnacional, transexual, transcultural y translocal.

Además de este cuerpo hombre/mujer, el Ché es argentino al estar en escena, en sus intervenciones como maestro de ceremonias del cabaret. Sin embargo, al salir de escena, vemos a través de un monitor, como es llevado por un policía por un pasillo, endrogado y encerrado en una celda. Después de otro número que se presenta en escena, vemos nuevamente al Ché en el monitor riéndose y hablando solo. Se burla de si mismo y de su falta de voluntad para resistir. De repente, el Ché aparece en vivo en escena y dialoga, o más bien discute con el Ché del monitor:

VIVO: *(con acento puertorriqueño)* No sabes las ganas que tengo de matarte.
(Pausa larga.)

TV: Vos no tenés derecho... (*Pausa.*) Esa gente está jodida porque quiere, che. Lo tienen todo y no lo aprovechan. ¿Vos sabés la suerte que tenemos? Estamos en la colonia; todo el mundo nos envidia. ¡Somos primer mundo! Por un pelito, pero somos primer mundo.

VIVO: Sí, en eso estamos de acuerdo.

[...]

TV: Ay, pobrecito, se te está pegando ya demasiado lo del personaje, ¿eh? ¡Ojo! (*Ríe.*) Ya está bueno de ser mártir, ya está. ¿Qué ganó nadie con eso? El mundo fue y será una porquería. Yo hago lo mío y ya está. ¡Estás solo, loco, estás solo! ¿Contra quién peleás? ¿Quién más está en tu equipo, eh? Al contrario, pelotudo. Todos estos ricos izquierdosos son los que andan con tu cara pegada del cuerpo. ¿Qué les importa a ellos? ¡Andá a jalarles las patas por la noche, como les corresponde a los muertos! Ya te ganaron, che. Hace rato que te ganaron.

VIVO: (*Ríe.*) Te convencieron. Coño, yo por lo menos peleo. Tú eres sirviente de estos cabrones. Y por opción, que es lo peor. Eres un ciego, mano. ¡Te pusiste la venda tú mismo, apretaíta, pa' estar bien, pa' no sufrir, pa' ser feliz! (5-6)

Aquí es evidente la contradicción y la lucha de esta subjetividad transculturada en proceso. El Ché del monitor, con acento argentino, es la parte que se deja llevar por la cultura dominante, que opta por acceder al poder rindiéndose ante éste, mientras el Ché en vivo, con acento puertorriqueño, resiste, y lucha, cree que hay otras maneras de negociar su situación, y de determinar sus alianzas. Ese es el conflicto interno que sufre este personaje.

Luego, de la intervención trágica del rapero, el Ché aparece en escena de nuevo, como maestro de ceremonias, y se burla del rapero, y habla con condescendencia de estos que “se pasan la vida hablando de su subculturita de violencia y escuchando esa música de negros” (Casiano, 8). Sin embargo, se traiciona a sí mismo, al intentar alabar el nuevo estado de vigilancia y control como uno que trae seguridad y bienestar a los ciudadanos. En un lapsus mental, o quizás con toda intención y sarcasmo, recuerda que el sistema de seguridad trae la inseguridad pues “no sabés quién puedes estar mirando” (Casiano, 8). Luego, hay una ruptura

mayor, cuando se sale del personaje, y de su espacio escénico. Se acerca a miembros del público temerosamente y, con acento puertorriqueño, les dice por lo bajo: “Yo no soy del club. Yo no estoy de acuerdo. ¡Ayúdenme!” (Casiano, 9). En su búsqueda por su identidad, el personaje parece resolver su conflicto, y determinar dónde está su centro, su alianza, él no es parte del club, de el sistema colonial represivo, del neoliberalismo globalizado que comercializa y subvierte los ideales, sabotando así las luchas sociales. Después de todo, el personaje sí se ha contagiado ideológicamente con la intervención del rapero, y lo que éste representa. Casiano y su personaje pues, se declaran disidentes, y eligen que su alianza está con los oprimidos, que no van a limitarse a observar. El castigo no se hace esperar, se oye una alarma, y el policía aparece en escena y se lo lleva detenido.

En la próxima escena, aparece la Administradora Cultural, la misma mujer, que dio las llamadas al principio de la obra, y cuya voz se ha escuchado en varios momentos de la obra anunciando los auspiciadores del evento:

El “Cabaret de los días terribles” llega a ustedes gracias a: Coors Light, “Kill those Spicks now”; Tommy Hilfiger, “Porque mi ropa es para blanquitos.”, Esso Standard Oil, “Llevando a quien tiene que ir”; el Popular Bank of Puerto Rico, “Cultura y dinero son nuestro negocio” y a contribuyentes como usted. (Casiano, 3)

Este anuncio nos recuerda como en Puerto Rico, las corporaciones se han adueñado del discurso cultural y nacional para vender sus productos, tanto así que eventos como el festival del periódico de izquierda, Claridad, está auspiciado por la cerveza Budweiser, y el que muchos llaman en broma el segundo himno nacional de Puerto Rico, es la canción de un comercial de los ochentas de Harris Paints: Los colores de mi tierra. Por un lado es un comentario al colonialismo

económico y cultural, por el otro Tommy Hilfinger y Esso Standard Oil, que son corporaciones transnacionales, colocan la colonia en el espacio de la economía global.

La presencia de la Administradora Cultural se debe a que va a hacer su discurso de despedida, pues como se descubre al verla de cuerpo entero, ésta está embarazada, y se retira de su puesto para dar a luz. En su discurso, aclama la situación colonial que ya ha sido aceptada por todos los ciudadanos, y que ha traído orden y la posibilidad de situarse como “casi” igual al primer mundo gracias a la limpieza cultural, de clase y racial que se realizó luego del intento de golpe, y el orden de vigilancia y seguridad que ahora reina. Luego de su discurso, sale de escena y la vemos a través de un monitor, y en vivo (representada por otro actor), mientras interroga y maltrata físicamente al Ché. El maestro de ceremonias ahora está amarrado a una silla, y luce en muy mal estado. La administradora, a la fuerza, le hace repetir “las diez reglas de la cínica convivencia” y volver a su *performance* del Ché.¹³

En la escena final, vemos al Ché, vencido en una esquina del escenario, después de haber observado el último número del cabaret en el cuál una menor de edad, semidesnuda, canta y se ofrece al mejor postor. El cabaret termina con una despedida y el anuncio de más auspiciadores. Ahora, el público dejan su rol de actores como “la clase pensante” que asistió al cabaret en el 2007, para quedar sólo en su otro rol de público de Colonia 2007, que tiene acceso, y son testigos de lo que ocurre tras bastidores. Es así como escuchamos la última canción del Ché, en la que se resigna a dejar de luchar, y con pena, dice que tal vez con el tiempo se convierta en un cínico más (Casiano, 13). Este final, más que recordar al sujeto transculturado que logra encontrar su centro como, según Rama, hizo el personaje de los Ríos Profundos del peruano José María Arguedas, quien en el río encontrará la armonía cósmica, recuerda más bien al mismo Arguedas (2: 462). Éste al encontrarse enfermo mentalmente, y sentirse en condición de “espectador pasivo

e impotente de la formidable lucha que la humanidad está librando el Perú y en todas partes” decide quitarse la vida (454). Este Ché y Arguedas representan la parte trágica y esquizofrénica del sujeto transculturado que no es necesariamente la que los otros estudiosos del teatro citados aquí, comparten al aplicar estas teorías al teatro Latinoamericano y de Latinas en Estados Unidos. En Colonia 2007, el protagonista finalmente deja de resistir y adopta una posición de pasividad. Sin embargo, si analizamos el personaje del Ché, el *performance* de Casiano y la representación que hace de éste y otros personajes de maneras más sutiles, podemos llegar a otras conclusiones.

La decisión de Casiano de tener al Ché como protagonista marca por un lado su afinidad política e ideológica con este hombre y con lo que él significa como símbolo de la Revolución Cubana y los movimientos revolucionarios de justicia social latinoamericanos, y hasta mundiales. Por otro lado, al trasladarlo a la realidad de Puerto Rico en el siglo XXI, y mostrarlo como un carácter débil, bufón y marioneta del Estado autoritario, lo desmitifica, subrayando su calidad humana, cuestionándose tal vez, quien sería hoy el Ché si no lo hubiesen asesinado. Además, reconstruye al Ché como icono apropiado, desvirtuado y comercializado hoy día por corporaciones como una imagen que todos reconocen, pero menos han estudiado y leído.

Casiano continúa este ejercicio de deconstrucción en el cuerpo del Ché, su cuerpo de mujer. Un cuerpo que por un lado recuerda a Iris Chacón, la vedette de América, en sus mejores años, por sus protuberantes curvas, estrecha cintura y por su sensual vestuario, pero por otro lado no tiene la gracia ni el garbo, ni gracia coqueta que le corresponde a una diva y símbolo sexual. Ambos personajes son tan transnacionales como disímiles en lo que representan originalmente, pero ambos, son consumidos. En la fusión de ambos en el cuerpo de Casiano, se encuentra la transulturación. La actriz transgrede tanto los modelos de masculinidad, como los de feminidad,

y se apropia de estas dos figuras, subvirtiéndolas y reconfigurándolas. Pero la subversión no se queda ahí, pues después de todo, sí sabemos que quien personifica este personaje es una mujer, y que ese es su cuerpo real, y no es a Ernesto Ché Guevara, o la representación de su historia personal la que tenemos al frente. Entonces no es simplemente el cuerpo femenino como símbolo negativo, de un Ché prostituido y objetivizado o la feminización del sujeto colonizado. Al final, como discutiré más adelante, es la mujer, Casiano, la que se mantiene en pie de lucha¹⁴.

La subjetividad transcultural también se ve en el desdoblamiento, pluralidad y doble discurso del personaje. Desde el principio es, el público testigo del dilema del Ché/Casiano, mientras a la vez es implicado como parte de este dilema. El Ché/Casiano se mira a si mismo y se dice que debe asimilarse, mientras Casiano/Ché se resiste y pelea. Aquí, además del diálogo teatral, el lenguaje representa esta lucha, pues las palabras de resistencia siempre son dichas en el acento puertorriqueño de Casiano, mientras que las palabras de complacencia son con el acento argentino que es familiar al público mayormente gracias a la televisión que nos une y globaliza.

Además, Casiano realiza otros prestamos culturales a través de la obra, como por ejemplo, el rapero, (que hoy sería un reggaetonero) lleva además de su ropa ancha y su *bling bling*, una máscara negra de esquiador. La vestimenta por un lado es referente de un tipo de música y de artistas que han logrado fama internacional, como Don Omar y Daddy Yankee, y que promueven el consumerismo tanto material como ideológico¹⁵, y que en el caso del primero se le relaciona con el uso o trafico de drogas, y por otro la máscara trae a la mente al movimiento revolucionario zapatista. Otro ejemplo de transculturación se observa en el vestuario de la Administradora Cultural. Por un lado su velo y la forma en que está arreglado, así como su vestido que le cubre los brazos y piernas, hacen referente a la religión musulmana fundamentalista y a los roles femeninos convencionales en ésta. Así que cuando la

Administradora anuncia que se retira definitivamente, para cumplir su rol de madre, esto resulta coherente con el estereotipo de las mujeres en esta religión. Sin embargo, la tela plateada del traje, y el vientre de nueve meses al descubierto, chocan con la idea de modestidad que se asocia con la vestimenta tradicional. Es en su cuerpo donde Casiano realiza el performance de resistencia y transculturalidad, y donde se ven las contradicciones y las tensiones. Es el trabajo del público identificar y darle sentido a estas imágenes juntas, completando así la transculturación.

Si además, tomamos los tres unipersonales de Casiano, como distintos capítulos que cuentan una misma historia, la suya, veremos que la protagonista resuelve su dilema abandonando el país, y emigrando a los Estados Unidos. Pero no se va a cualquier lugar, si no a la ciudad de Nueva York, que es donde se encuentra la diáspora más grande de puertorriqueña, caribeña y una gran comunidad Latina. Así, añade una fragmentación más a su condición de sujeto transculturado, y explora en su siguiente trabajo, Rootlees esa nueva identidad Latina que es después de todo resultado y excelente ejemplo de la transculturación.

Después de ser interrogado y torturado, el Ché se pregunta (Casiano nos pregunta) desolado:

CHE: ¿Qué silencio aprendido nos preserva la vida?
¿Qué silencio en nosotros ha colgado inocentes?
¿Qué silencio asesino nos llena la barriga?
¿Cuántas veces al día merecemos la muerte? (11)

Luego, en la escena final, en la que se declara vencido, y según parecería conforme termina la canción con esta estrofa:

Quizás tengas razón y el tiempo me haga recapacitar
Y ser un cínico más// (13).

Esta última frase, ese “quizás”, implica una duda, una posibilidad, una resistencia. Tal vez, el Ché/Casiano no se ha rendido del todo, y aunque leve, y maltrecho, su condición de transculturado que lucha, se asoma en ese “quizás”.

Puerto Rico es un ejemplo de lo que Mary Loise Pratt denominó como “zonas de contacto”: un espacio social en que las culturas se encuentran, chocan y forsejan las unas con las otras. Pratt entiende que una de las estrategias para negociar los choques que se dan en estos espacios de transculturación y otros encuentros y choques entre culturas, es precisamente a través de la crítica, la parodia y la narración oral en las artes para que las personas puedan participar y negociar aspectos suprimidos de su propia historia y lograr la comunicación más allá de las diferencias y situaciones de poder (Pratt). Aplicando esta idea, la obra Colonia 2007 es en si misma un experimento y la creación de una zona de contacto donde ocurre la transculturación, y en la que se pone en práctica el *performance* como intervención política.

¹El *Bar ?* cerró en el 2003 después de una batalla judicial con Richard Carrión, presidente del Banco Popular de Puerto Rico y vecino contiguo del local, quien se quejaba por el sonido, y la clientela del lugar que molestaban y afeaban su morada. La disputa culminó cuando Carrión compró el edificio que alquilaban los dueños de *Bar ?*. El edificio permanece clausurado al día de hoy.

² Al decir *performativo* me refiero a la idea de que todo en la vida cotidiana es una construcción, una improvisación, una representación. Al hablar de el *performance* estoy hablando tanto de esa construcción y representación en lo cotidiano como el hecho artístico que dado su contexto cultural se le entiende como tal, en este caso, el unipersonal de Casiano. Para leer más de esta distinción, referirse a Richard Schechner, Judith Butler, Ileana Diéguez Caballero, entre otros.

³ Traducción mía.

⁴ Traducción mía.

⁵ Innegablemente, sí hay muchas producciones teatrales, sobre todo en el teatro comercial, y en el caso de Puerto Rico, en el universitario también, que son copias, reposiciones, o imitaciones del teatro europeo y estadounidense clásico y comercial. Al hablar de teatro latinoamericano, tanto yo como Taylor nos referimos al teatro autóctono, creado para reflejar, criticar y discutir la realidad de las sociedades y culturas de los países de América Latina.

⁶ Martínez Tabares hace la distinción entre teatro de grupo y compañía de teatro. El primero es un colectivo que trabaja de manera estable y desarrolla un modelo de entrenamiento y una estética propia. Las compañías suelen ser entidades que producen eventos teatrales, y en la realidad de Puerto Rico, muchas tienen más vida corporativa que cultural. Este es el caso de Teatro del 60, que se autodenomina como uno de los grupos de teatro con mayor vida en la Isla, sin embargo a pesar de que comenzó como un colectivo, cuarenta años más tarde, es más bien una productora que contrata artistas independientes para sus producciones.

⁷ Entrevista telefónica.

⁸ Aunque Silencio es Salud utiliza elementos característicos del cabaret, como la canción, estos son secundarios. La obra indiscutiblemente, puede clasificarse como teatro alternativo, pero no es un unipersonal, ni estrictamente hablando, un cabaret político.

⁹ La escenografía, utilería y vestuario de Rootless son mínimos y sencillos, y durante el transcurso de la obra, a actriz se va quitando poco a poco el vestuario, hasta quedar en un viejo traje de baño.

¹⁰ Hace unos días, se anunció que en Inglaterra van a colocar unas cámaras de vigilancia que prevendrán el crimen antes de que ocurra, pues detectarán a los presuntos criminales. ¿Será que también leen mentes?

¹¹ Ayer, me llamó uno de mis tíos con quien no hablaba hace un año, y quien trabaja para el gobierno federal en Puerto Rico. Decidimos intercambiar nuestras direcciones de correo electrónico no perder contacto: Fulano, arroba, de, ache, ese, punto gov. DHS como en Department of Homeland Security, dijo mi tío. En lugar de hacerme sentir “security”, lo que me dio fue paranoia. Total, se supone que igual Gmail está interceptado, y que pueden obtener una lista de cada libro que reviso en la biblioteca, o confiscar mi computadora.

¹² Las llamadas son tres avisos que se le dan al público en teatros convencionales, por lo regular grandes teatros o salas de conciertos, para prevenirles que la función está a punto de comenzar. Estos pueden ser un timbre, una campana o un anuncio narrado que dice simplemente: Esta es su primera llamada.

¹³ CHE: (*Con acento puertorriqueño.*) Uno: Comenzar todas las o- (*Bofetada. Ahora con acento argentino.*) Uno: Comenzar todas las oraciones con la palabra “yo”. Criticar sobre todas las cosas y al prójimo pero nunca a mí mismo. ¿Dos? (*Bofetada.*) ¿Dos? (*Bofetada.*) Dos: No mover un dedo en pos del futuro. Vivir en un sitio lindo con accesorios del tercer mundo, y escribir en mi computadora las cosas que los demás están haciendo mal. Tres: No dar limosna. Tratar bien a la señora que limpia. Cuatro: No llorar, sí reír. Hablar siempre entre comillas. Cinco: Ser deshonesto y fingir lo contrario. Saludar a los que son del club o podrían serlo; uno nunca sabe. Seis: Hacer pasar la mayor estupidez por algo sabio. Siete: Participar del mercado. Complacerme, traicionar mis ideas originales y burlarme de ellas. Ocho: Hacerme la estúpida. Cruzar las piernas, entrecruzar el alma y decir: ¡Es increíble, fantástico! ¡Es GENIAL! ¡Es una maravilla! ¡Es una soberana puta mierda! (*Bofetada, Che grita, otra bofetada.*)

VIDEO: ¿Nueve? (*No hay respuesta.*) ¡NUEVE! (*La Administradora lo hala con violencia.*)

CHE: Nueve: Quitarme la piel y regalársela a la gente para que la despellejen y la violen como yo haré con la de ellos cuando me vire la espalda. Dar mis huellas digitales y mi muestra de sangre por mi propia seguridad. Diez: Sólo me moveré por mi estómago, por mi propio bienestar y por la moda que nos parió.

VIDEO: ¿Cuál es tu nombre?

CHE: Olvido. (Casiano, 11)

¹⁴ Ver en la nota 13 como en este texto, el Ché habla de sí mismo/a en femenino.

¹⁵ Daddy Yankee endosó al candidato republicano a la Presidencia de Estados Unidos, John Mckein, y presidió una campaña para promover el voto electoral de la juventud en Puerto Rico.

Trabajos Citados

- Alzate, Gastón A. Teatro de Cabaret: Imaginarios disidentes. Irvine: Gestos, 2002.
- Casiano, Karina. Colonia 2007 o el cabaret de los días terribles. (libreto inédito) San Juan, 2000.
- . Entrevista telefónica. 4 de diciembre de 2008.
- . Karina Casiano. <<http://www.karinacasiano.com>>.
- . La Criatura Theatre/Teatro. <<http://www.lacriatura.com>>.
- Goldberg, Rose Lee. Performance art: from Futurism to the present. London : Thames & Hudson, 2001.
- Martínez Tabares, Vivian “El ¿Otro? Teatro Puertorriqueño”. Conjunto, 106. Casa de las Américas: Habana, 1997.
- Ortiz, Fernando. Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar. Madrid: Editorial Cátedra, 2002.
- Pratt, Mary Louise. "Arts of the contact zone." Profession 91. New York: MLA. P.33-40.
- Rama, Ángel. Transculturación narrativa en América Latina. México, D.F. : Siglo Veintiuno Editores, 1982.
- Sánchez-Sandoval, Alberto y Nancy Saporta Sternbach. Stages of life : transcultural performance & identity in U.S. Latina theater. Tucson : University of Arizona Press, c2001.
- Taylor, Diana. The archive and the repertoire : performing cultural memory in the Americas. Durham : Duke University Press, 2003.
- “Transculturating Transculturalism”. Interculturalism and performance : writings from PAJ. (eds. Bonnie Marranca y Gautam Dasgupta. New York : PAJ Publications, 1991.