

Las transformaciones del personaje del "jíbaro" como discurso de la identidad nacional en el teatro puertorriqueño de 1852 a 1953

Autor:

Marchena, Paula

Tutor:

Ramos Escobar, José Luis

2017

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Magister de la Universidad de Buenos Aires en Estudios de Teatro y Cine Latinoamericano y Argentino

Posgrado

**LAS TRANSFORMACIONES DEL PERSONAJE DEL
“JÍBARO” COMO DISCURSO DE LA IDENTIDAD
NACIONAL EN EL TEATRO PUERTORRIQUEÑO DE
1852 A 1953**

Maestranda: Paula Angélica Marchena Segura

Director: Doctor José Luis Ramos Escobar

Co-director: Doctor Martín Rodríguez

Maestría en Teatro Argentino y Latinoamericano

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad de Buenos Aires

Sumario

Introducción	4
1. Orígenes del jíbaro como personaje teatral en el siglo XIX	11
1.1. ¿Qué es un jíbaro?	11
1.2. Siglo XIX: hacia un teatro puertorriqueño	14
1.3. La temprana aparición del jíbaro teatral: <i>La juega de gallo o El negro bozal</i> (c. 1852)	16
2. Vertientes discursivas del jíbaro teatral entre 1874-1883	19
2.1. Salvador Brau y su Don Venancio: ¿un jíbaro consciente?	19
2.2. Ramón Méndez Quiñones y sus <i>jíbaros</i> tipo	22
2.3. Eleuterio Derkes: la interiorización del conflicto	29
2.4. El jíbaro dominante	38
3. Cristalización del jíbaro en el teatro popular finisecular: ¿predominio de un jíbaro pudiente y liberal?	40
3.1. El campo social puertorriqueño	40
3.2. El Teatro de Artesanos ¿un “subsistema” teatral?	42
3.3. Naturaleza y conflictos del Teatro de Artesanos en el campo intelectual	45
3.4. La subsistencia del jíbaro teatral en Manuel Alonso Pizarro: un jíbaro en crisis	48
3.5. Otras operaciones dramatúrgicas con el jíbaro	58
3.5.1. Eduardo Meireles y el teatro de revistas	59
3.5.2. Rafael Escalona y el intertexto con el bufo cubano	60
3.5.3. Otros ejemplos del jíbaro-tipo del teatro popular para las élites	64
3.5.4. La dominancia del jíbaro marginal	64

4. La polarización de los tipos de jíbaros teatrales entre 1900-1930: Teatro obrero versus teatro para las élites	67
4.1. Trasfondo histórico del movimiento obrero en Puerto Rico	67
4.2. ¿A qué llamamos Teatro obrero?	70
4.3. Ramón Romero Rosa: Pedro o un jíbaro emancipado.	75
4.4. José Ramón Limón de Arce: el problema moral del jíbaro	80
4.5. Antonio Milián: el jíbaro como antagonista	84
4.6. La omisión del jíbaro en el Teatro obrero	88
4.6.1. Luisa Capetillo: <i>En el campo, amor libre</i>	88
4.6.2. Magdaleno González <i>Pelucín el limpiabotas</i> y <i>Los crímenes sociales</i>	91
4.7. El cisma ideológico: Los otros jíbaros coetáneos al Teatro obrero	95
4.7.1. <i>Don Pepe</i> : el germen del canon	97
4.7.2. <i>El tío Jiribía</i> : la continuidad del jíbaro-tipo de Méndez Quiñones	99
4.7.3. <i>El grito de Lares</i> : Lloréns y la construcción de un héroe para la historia	102
5. Refuncionalización del jíbaro como portador del discurso de identidad nacional	110
5.1. La Generación del Treinta y la construcción del canon	110
5.2. 1938: El nacimiento del Teatro Nacional y del nuevo jíbaro	112
5.2.1. <i>El clamor de los surcos</i> : el vaciado semántico del jíbaro-obrero cañero	115
5.2.2. <i>El desmonte</i> : sobre la crasa legitimación de una ideología	122
5.3. La culminación de la construcción del ideologema del jíbaro	128
5.3.1. <i>Tiempo muerto</i> o la degradación del hombre	129
5.3.2. <i>La carreta</i> y la simbiosis total del jíbaro-hacendado	135
Conclusión	151
Bibliografía	164

INTRODUCCIÓN

La producción cultural puertorriqueña del siglo XX está fuertemente marcada por los cambios políticos, sociales y económicos que generó la invasión militar estadounidense y la subsiguiente colonización de la isla en 1898. La abrupta transición del dominio político de una metrópoli a otra -en este caso, el paso de mando de la debilitada España al emergente Estados Unidos- generó cambios profundos en la sociedad puertorriqueña que fueron percibidos en el campo intelectual como “un trauma”¹. Trauma en tanto y en cuanto se percibió como un retroceso en el proceso de autonomía por el que el país venía luchando en las últimas décadas del siglo XIX ante las Cortes de España; y trauma también por la transformación social que conllevó dicho cambio político.

Por ejemplo, la transformación de un modelo económico basado en la agricultura en haciendas a un modelo industrial de centrales azucareras de capital ausentista² provocó un cataclismo en las diferentes clases sociales. En particular tuvo un impacto profundo en la clase hacendada y propietaria en las que tal desplazamiento generó un cuestionamiento acerca de la identidad, especialmente de la identidad nacional (González, 1984; Quintero Rivera, 1985; Gelpí, 1993; Picó, 1993, 2008). Ya no españoles, la clase hegemónica y letrada necesitaba apelar a una definición que permitiera enfrentar a la nueva cultura invasora.

Ante ese panorama de un Puerto Rico de entre siglos perplejo ante el cambio diametral de su situación -sobre todo de su situación cultural- surge a finales de la década de 1920 un grupo de letrados que dirigirá dicha discusión cultural. Esta “angustia por el problema colonial (que) habría de marcar la aventura literaria puertorriqueña del siglo XX” (López-Baralt, 2001:10) será el espacio en el que este grupo de letrados -conocidos como la Generación del Treinta- elaborarán un nacionalismo cultural desde el cuál buscarán formular alternativas a la colonia e influir en el campo de poder:

Si bien no pueden dirigir el país, los treintistas, mediante su literatura y su crítica, compensaron la pérdida de la hegemonía que se produce a partir de la invasión del '98. El canon literario que crearon e impusieron en una sociedad colonial ha hecho las veces de una constitución nacional; ha compensado la inexistencia de un Estado nacional independiente.

[Gelpí, 1993: 26]

¹El apelativo de “trauma” para referirse a la invasión estadounidense de 1898 fue utilizado por el historiador de literatura puertorriqueña Francisco Manrique Cabrera en su libro *Historia de la literatura puertorriqueña* (1986) y el cual tuvo una gran productividad. Otros sustantivos utilizados por la academia para referirse al mismo evento histórico son “rotura” y “quiebra” (López-Baralt, 2001: 10). Sin embargo, y más importante aún, esta metáfora de la invasión como un daño duradero dominará todo el campo intelectual desde temprano en la década de 1930.

²En Puerto Rico se le denomina “capital ausentista” al modelo económico regido por inversionistas estadounidenses que no viven en Puerto Rico y que aún así son dueños de los medios de producción.

Así, una de las principales preocupaciones de la ideología treintista fue entonces construir una definición de la identidad puertorriqueña que funcionara como elemento aglutinador de una sociedad evidentemente fragmentada³. Lo que no resultó tan evidente en aquél entonces fue el hecho de que aquello que ellos entendieron como lo “puertorriqueño” correspondía precisamente a la descripción de un personaje rescatado de la literatura decimonónica seleccionado muy a conciencia y cuya descripción –física, moral y social- develará de manera concreta los prejuicios de clase y raza de los que son portadores los “treintistas”. (González, 1984; Gelpí: 1993).

Como resultado, la discusión sobre la identidad nacional se coloca en el centro de todos los campos de producción de la sociedad puertorriqueña pues será desde esa nueva definición que se asumirán o no los modelos de proyecto de país. Esta discusión ideológica vertiginosa y controversial por demás es la que caracterizará las primeras décadas del siglo XX hasta que se cristaliza un discurso que funcionará como dispositivo discursivo⁴ en todos los ámbitos del saber puertorriqueño: el jíbaro como definición de la identidad puertorriqueña.

La Generación del Treinta -a los que nos referiremos también como los “treintistas”- es un grupo de autores de géneros diversos -entre los que se destaca el ensayista Antonio S. Pedreira- que enfocan su elucubración en responder a la pregunta acerca de qué y cómo somos los puertorriqueños globalmente considerados⁵. Su definición de la identidad nacional puertorriqueña se elabora dentro de ciertas coordenadas muy específicas cuyo eje es señalar lo hispánico como la esencia de lo puertorriqueño. Muchos teóricos de diversos campos de estudio -literatura, economía y política- derivarán de este canon otros valores que operarán intensamente en la cultura, por ejemplo su concepción jerárquica, machista y esencialmente racista de los sujetos.

El ejercicio para tal elaboración de identidad fue *El Gíbaro* (1849) de Manuel Alonso, verdadero texto faro de la cultura de Puerto Rico en el que por vez primera aparece en la literatura puertorriqueña una fisonomía del jíbaro entendido como el habitante de las montañas de raza blanca o ascendencia española (González, 1984). Será entonces desde la

³Más adelante discutiremos una descripción más detallada del campo de poder y del panorama político del Puerto Rico de finales de siglo XIX donde serán más evidentes las fisuras existentes en la sociedad puertorriqueña a las cuales nos referimos.

⁴Nos serviremos del concepto de “dispositivo cultural” del filósofo francés Michel Foucault (1926-1984) donde se entiende que un dispositivo es una construcción discursiva que busca crear acción y diseminarse (Foucault: 1970).

⁵La reflexión del autor inicia en la revista *Índice* en 1929 donde preparó una encuesta dirigida a los lectores para contestar la angustiada pregunta sobre la identidad nacional: “¿qué y cómo somos?” (López-Baralt, 2001).

definición o descripción que la obra de Alonso diseña que los treintistas reelaborarán al jíbaro como emblema de la nacionalidad puertorriqueña. Esta definición ganó tal consenso que permeó -y continúa haciéndolo- toda la producción cultural y los discursos en torno a lo nacional; ya en 1938, esta ideología de los treintistas y sus presupuestos se instalan en el imaginario social puertorriqueño a través del movimiento político populista (el recién fundado Partido Popular Democrático) en cuyo emblema -el jíbaro puertorriqueño- y lema -*Pan, tierra y libertad*- se nombran dos de los elementos trascendentales de este discurso: el jíbaro blanco de la montaña y el mundo agrícola como símbolo de la nación.

Mas el vértigo de la búsqueda de identidad no termina aquí con este aparente consenso ya que este dura muy poco y en la década del '50 comienzan a hacerse visibles ciertas manifestaciones de lo que se considerará la decadencia de este canon. En donde primero se hace visible esta decadencia es la monumental pieza *La carreta* (1953) de René Maqués, el dramaturgo puertorriqueño por antonomasia. ¿Qué función asume el teatro en esta discusión político social? En primer lugar encontramos que muchos de los ideólogos del nacionalismo cultural de los treinta no solo se desempeñaron como ensayistas y dramaturgos a lo largo de las dos décadas siguientes sino que también ejercieron funciones dentro del campo de la educación y la gestión cultural (v. g. Emilio S. Belaval, Francisco Arriví). No es de extrañar el intercambio y retroalimentación continua que existió entre la producción intelectual y el campo de poder en ese entonces, ambos en torno a este común imaginario de identidad nacional.

Es esta coyuntura entre el teatro como manifestación literaria y los discursos de un nacionalismo cultural la que nos permite abordar la producción teatral de Puerto Rico entre fines del siglo XIX y mediados del siglo XX como campo de discusión, transformación y cuestionamiento de la identidad nacional. Mientras me formaba como actriz y me iba introduciendo en la historia del teatro puertorriqueño en la Universidad de Puerto Rico, me llamaba profundamente la atención que dentro de lo que podemos llamar genéricamente “teatro nacional puertorriqueño” hubiera una dominancia de personajes jíbaros caracterizados por su “derrotismo”. Esta observación desató una serie de interrogantes: si el jíbaro es el emblema de la identidad nacional, ¿por qué no existen entonces obras con personajes jíbaros heroicos y explícitamente nacionalistas?, ¿por qué los personajes negros brillan por su ausencia en la mayoría de estas obras?, ¿cuáles son las características de los personajes del teatro precedente a la época dorada del teatro puertorriqueño (antes de 1938)?, ¿por qué

dominan personajes femeninos poderosos cuando se ha definido en Puerto Rico el régimen de un canon paternalista⁶ en la literatura?

Estas preguntas y las lecturas realizadas derivaron en la conclusión de que era necesario abordar un *corpus* específico de obras teatrales en las que apareciera el jíbaro como personaje. Este corpus consta de treinta y una obras de teatro que van desde 1852 con la primera obra teatral puertorriqueña titulada *El negro bozal* o *La juega de gallos* de Ramón C. F. Cabellero, hasta la obra canónica del teatro puertorriqueño *La carreta* de René Marqués. Trataremos de localizar en ellas la aparición del personaje del jíbaro y si desde su aparición funciona consistentemente como elemento del discurso de la identidad nacional puertorriqueña. En otras palabras, nos planteamos la pregunta de si existen en el teatro puertorriqueño anterior y simultáneo al paradigma de los treintistas otras tipologías de personajes portadores de la identidad nacional. Estudiar las transformaciones de las funciones y características de este personaje a lo largo del corpus teatral mencionado, nos permitirá demostrar que la naturaleza de la identidad nacional es un constructo forjado por los treintistas en función de sus propios intereses de clase que no necesariamente coinciden con las imágenes del jíbaro que proporciona el teatro. Esta investigación también propone rastrear otros posibles elementos culturales que funcionen como definición de identidad nacional al margen de la legitimada.

Para ello entendemos necesario abordar esta búsqueda sirviéndonos de herramientas de análisis distintas a las utilizadas por los críticos e historiadores del teatro puertorriqueño consultados hasta la fecha. En la bibliografía consultada no hemos encontrado análisis “inmanentes”⁷ ni, menos aún, teorías que sustenten los distintos abordajes que por lo general se limitan a “merodear los textos”. Para poder abordar el funcionamiento de las obras teatrales y las funciones específicas del jíbaro como portador o no de una identidad nacional consideramos fundamental analizar los textos desde una perspectiva definida. A través del estudio del corpus de obras seleccionado definiremos las características y cambios de este

⁶Juan Gelpí nos explica que la ideología paternalista “supone una relación jerárquica entre sujetos; el paternalismo es una metáfora fundamental consistente en equiparar la nación con una gran familia” (1993: 12); el Diccionario de la Real Academia Española de Lengua lo define como una “tendencia a aplicar las formas de autoridad y protección propias del padre en la familia tradicional a relaciones sociales de otro tipo; políticas, laboras, etc.” (2015); añadimos que es esencialmente machista.

⁷ En cuanto al análisis del texto teatral, entendemos por “inmanente” que es inherente a la forma teatral como expresión artística y estética. (Pellettieri: 2002)

personaje –verdadero ideograma de la identidad nacional⁸- para evaluar si su proyección en el campo teatral coincide o no con el horizonte de expectativas⁹ de la Generación del Treinta.

Para acercarnos a nuestro *corpus* recurrimos a algunos aspectos del modelo de análisis del texto dramático propuesto por Osvaldo Pellettieri (1997, 2002). A continuación, algunas definiciones de los aspectos de este modelo que consideramos más relevantes para nuestra investigación:

- 1) **Estructura profunda:** estudia la acción mediante la determinación de *actantes* (entidades generales, no antropomórficas ni figurativas), funciones y secuencias. Estos actantes configuran un modelo actancial final, un sistema de fuerzas que da cuenta de la acción de la obra en su totalidad (Ubersfeld, 2004).
- 2) **Estructura superficial:** incluye el estudio del modelo de la *intriga* (Weiger, 1978), los procedimientos, la causalidad, el sistema de personajes y las situaciones dramáticas.
- 3) **Aspecto verbal:** analiza el discurso lingüístico, los problemas discursivos específicos de cada obra dramática. Esto se realiza en tres instancias de análisis: modo, tiempo y punto de vista.
- 4) **Aspecto semántico:** análisis de la significación de los textos a partir de los tres niveles de análisis anteriormente citados, de la semiosis final, de la producción de sentido.

Confrontaremos los hallazgos que resulten de este análisis con los planteos que desde los estudios culturales y literarios propone Juan G. Gelpí en su paradigmático texto *Literatura y paternalismo en Puerto Rico* publicado por primera vez en 1993¹⁰. Gelpí propone una relectura de los componentes culturales, figuras retóricas y procedimientos literarios que dominan la producción literaria puertorriqueña del siglo XX. Sus propuestas dan inicio a una revisión del canon literario de los treintistas que pone en jaque el elemento aglutinador de la identidad puertorriqueña construida sobre la figura del jíbaro blanco. Así, nuestro hilo conductor será contrastar esa mirada sobre las características y funciones del

⁸ Entendemos *ideograma* en el sentido que lo emplea Bajtín como una unidad discursiva que funciona como mediadora entre la vida social y la literatura. “La lengua es el material, y los discursos ideológicos constituyen los contenidos del texto.” (1974: 81).

⁹ Concepto de teoría literaria planteado por Hans Robert Jauss el cual define el marco de lectura a través de las pautas de conocimiento de un género (1970).

¹⁰ Estos cuestionamientos literarios, de naturaleza revisionista, fueron iniciados por José Luis González en su obra paradigmática en los estudios culturales puertorriqueños *El país de los cuatro pisos* de 1984, al cual también nos referiremos en ocasiones.

personaje del jíbaro como elemento articulador de la identidad nacional con la mencionada selección de teatro que va de 1852 al 1953.

Otros conceptos teóricos a los que recurriremos serán los desarrollados por Raymond Williams en *El campo y la ciudad* (2001) y en otros libros, fundamentalmente los de “hegemonía cultural” y “tradición selectiva” (en López, Fernández, 2005). Su teoría básicamente entiende la cultura en “su dinámica de cambio”, en los enfrentamientos variables entre lo hegemónico -entiéndase lo aceptado y dominante- y los agentes de cambio.

Con estas herramientas teóricas esperamos entonces señalar en qué puntos de la producción teatral puertorriqueña tiene lugar este enfrentamiento y cómo la “tradición selectiva” (o herencia discursiva) va reposicionando dentro de los textos dramáticos mismos a ciertos grupos, valores o sectores de la sociedad. Así, la hipótesis central de esta investigación consiste en probar que la construcción del jíbaro en el teatro producido antes y aún después de la emergencia de los teintistas no coincide con la reelaboración del “jíbaro” blanco como el puertorriqueño por antonomasia diseñada por estos últimos. Por ejemplo, en el teatro posterior a la década del treinta nos encontraremos con personajes que se autodenominan puertorriqueños con características menos folklóricas y más cultas que las propuestas por los treintistas (v. g. el personaje de Paco en *La carreta* de René Marqués de 1953.)

En primer lugar podemos observar que, desde su aparición en el teatro puertorriqueño-tanto en el legitimado como en el marginal-, el personaje del jíbaro no posee la función de ser el portador de la identidad nacional. Muy por el contrario, proponemos que sus funciones y tipología son variables y que lo que ocurre entre las décadas de 1920-1940 es una operación de vaciamiento semántico del jíbaro por parte de la hegemonía literaria. Proponemos además que los elementos de identidad del jíbaro como símbolo nacional definido por los treintistas sólo aparecen en algunas obras de inicios del siglo XX y de manera inestable y escasa. Por ende, la noción que se tiene del jíbaro como un emblema nacional inequívoco cuyos orígenes datan de mediados del siglo XIX es incongruente con la existencia de una variedad de personajes teatrales distintos que plantean también definiciones de identidad diversas.

Así, proponemos elaborar una genealogía del jíbaro sirviéndonos de un corpus que se extiende desde el 1852 hasta 1953 y que abarca circuitos que van desde el teatro para las élites hasta el prolífico Teatro obrero que alcanza su auge en la década de 1920. El límite del corpus teatral se fija en 1953 ya que a partir de ese momento histórico -que coincide con el estreno de *La carreta*- el teatro comienza a jugar un papel importante en la construcción del

imaginario del "ser puertorriqueño" y a generar formas ideológicas e identitarias cercanas a las propuestas desde el campo de poder.

¿Existirán entonces en la producción teatral previa al denominado Teatro nacional del siglo XX manifestaciones diversas de este emblema; una paleta extensa de “jíbaros” que podría ir, por ejemplo, desde el “jíbaro luchador” hasta el “jíbaro aplatana’o¹¹”, desde un “jíbaro blanco” hasta un “jíbaro negro”? Consideramos necesario responder a estos interrogantes por medio de nuestro análisis.

¹¹ “aplatana’o” es un americanismo por el término "plátano" pero en significado de “amoteta’o”, “vago”, de “brazos caídos”, es un regionalismo puertorriqueño.

1 Orígenes del *jíbaro* como personaje teatral en el siglo XIX

1.1 ¿Qué es un *jíbaro*?

Las vertientes semánticas del vocablo *jíbaro* son muchas, diversas y de origen indefinido. Históricamente se registra la primera aparición de este término en la producción cultural puertorriqueña en el año 1814, como un seudónimo en una carta publicada en el *Diario Económico* (Girón, 1991: 53). En 1820 aparece por segunda vez en *Las coplas del jíbaro* compuestas por el poeta arecibeño Miguel Cabrera y, años después, varios escritores criollos radicados en España, entre ellos Manuel Alonso, publican *Álbum puertorriqueño*, *Cancionero puertorriqueño* y *Aguinaldos de Boriquén*, con los cuales “intentaron representar lo autóctono del país por medio del paisaje puertorriqueño, su amor a la Isla y la imagen del hombre puertorriqueño, el jíbaro” (Villagómez, 2005: 33). Sin embargo, es en el emblemático libro *El jíbaro* de Manuel Alonso (1849), obra en prosa y verso -básicamente un cuadro de costumbres de ímpetu romántico-en donde se retrata a los habitantes de las montañas y sus costumbres. En él se cristaliza una descripción fisonómica del *jíbaro*:

El Puertorriqueño

Manuel A. Alonso

*Color moreno, frente despejada,
mirar lánguido, altivo y penetrante,
la barba negra, pálido el semblante,
rostro enjuto, nariz proporcionada.*

*Mediana talla, marcha compasada;
el alma de ilusiones anhelante,
agudo ingenio, libre y arrogante,
piensa inquieto, mente acalorada.*

*Humano, afable, justo, dadivoso,
en empresa de amor siempre variable,
tras la gloria y place siempre afanoso.*

Y en amor a su patria insuperable
Este es, a no dudarlo, fiel diseño
para copia un buen puertorriqueño

[*bastardilla* nuestra]

Es por demás interesante, notar que el título de estos versos es “El puertorriqueño” bien a pesar de que el título del libro es *El jíbaro* y que este segundo apelativo no se utiliza nuevamente en el cuerpo del poema. Así, se localiza en este texto literario la primera confluencia entre estos dos términos que, a través del devenir histórico puertorriqueño, pasarán a sustituirse el uno por el otro.

En cuanto a la definición fisonómica, si bien inicia con “Color moreno”, la descripción posterior se refiere a un sujeto de características blancas que son las que pasarán de ahí en adelante a describir al jíbaro puertorriqueño y, luego, a configurar la imagen de la identidad nacional puertorriqueña acuñada en la primera mitad del siglo XX. Existe abundante bibliografía en la que se analizan este y otros casos de la literatura puertorriqueña cuyo fin es definir la identidad nacional a partir de la exclusión de otras razas de esta definición, en particular de la raza negra (Pedreira, 1934).

De esta obra, se desprende entonces la acepción principal de este vocablo: a partir de *El jíbaro* de Alonso se entenderá al “jíbaro” como el habitante blanco que habita principalmente en las montañas del interior de la isla. Es a esta misma acepción a la que recurrirán los letrados de la década del 1930, a quienes la nueva situación histórica de Puerto Rico obliga a definir -¿o redefinir?- lo puertorriqueño, ahora como símbolo de identidad nacional. Este grupo de intelectuales se proponen esbozar nuevamente una definición del ser puertorriqueño y se basarán entonces en ese puertorriqueño descrito y construido desde esta literatura decimonónica que carga en sí con los prejuicios de su clase y raza (González, 1984; Gelpí, 1993). Es por esto que podemos hoy entender que el término “jíbaro” aparezca en el diccionario de la Real Academia Española, en su definición número siete, como un regionalismo puertorriqueño que significa “perteneciente o relativo al campesino de ascendencia española, habitante generalmente en las regiones montañosas de la isla.” Esto prueba de qué manera se ancló en el campo intelectual esta apropiación de una definición racial/cultural, aun probada ya su ambivalencia y puesta en duda su veracidad histórica. De hecho, nuestra hipótesis principal se apoya en la premisa de que precisamente el teatro de

entre siglos documenta que se le llamaba “jíbaro” a una variedad tipológica que no era exclusiva del “hombre blanco de la montaña”.

Por otro lado, es importante señalar que el vocablo *jíbaro* tiene, según las teorías más aceptadas, un origen taíno. Con este término se referían los habitantes originales del Caribe a la “gente que habita los montes” (Girón, 1991: 54). Se han documentados otros grupos culturales e indígenas en diferentes partes de América del Sur y del mismo Caribe que utilizan este mismo vocablo con otras definiciones.

Actualmente, siguen siendo variadas las atribuciones que se hacen a este vocablo como emblemático de la identidad nacional puertorriqueña: algunos entienden por *jíbaro* a una mezcla de españoles y taínos habitantes de la montaña, otros asumen la mezcla de estos dos grupos también con la raza negra de los esclavos africanos. En fin, esta misma pluralidad teórica atestigua que aún a lo largo del siglo XX ha sido tema controversial la definición del individuo “puertorriqueño”, especialmente en cuanto a su definición racial.

No obstante esta diversidad, la concepción generalizada del jíbaro puertorriqueño que ha pasado a la cultura popular es la de un jíbaro blanco que carga consigo connotaciones peyorativas de ser ignorante, ingenuo, iletrado o poco educado. Varias fuentes consideran que estos atributos fueron también acuñados por las clases dominantes en el mismo siglo XIX, refiriéndose siempre a este habitante de la montaña y de litoral que vivía física y socialmente aislado de los centros urbanos.¹² Esta mirada peyorativa coexiste con un sentimiento altamente valorativo de lo “jíbaro” como elemento esencial de la identidad cultural puertorriqueña cuyas manifestaciones se observan en la apropiación que de sus elementos constitutivos hizo el movimiento populista del Partido Popular Democrático en la década de 1940 y que en la actualidad pervive en la música, cocina y festividades tradicionales.

Es esta tipología popular y cristalizada a la que nos referiremos en este estudio: un jíbaro blanco, agricultor, pobre e inculto pero humilde, hospitalario y de altos valores morales que no siempre aparece representado de ese modo en la producción teatral del período. Pero dejemos que sean los resultados de nuestra investigación los que digan si estas u otras características permean o no en nuestros jibaros teatrales. Nuestra hipótesis ya enunciada es que la producción teatral atestigua una definición más amplia del vocablo “jíbaro” que incluye una variedad racial y unas características que fueron depuradas por un campo

¹² Socorro Girón; “*Jíbaro*, que en sus comienzos fue adjetivo para designar al campesino como bruto, animal, analfabeto, torpe, estúpido, porque no vivía en la ciudad amurallada, por lo tanto, lejos de la civilización fue también usado como sustantivo para designar al nativo, al criollo, al puertorriqueño tanto de montaña adentro como de litoral.” (Girón: 1985, p. 57)

intelectual donde dominaban parámetros raciales, culturales e intelectuales que privilegiaban lo hispánico ante cualquier otra aportación cultural.

1.2 Siglo XIX: hacia un teatro puertorriqueño

Con la llegada de la imprenta a la isla en 1806 (Morfi, 1993: 15) comienza a registrarse una efervescencia en la producción cultural; no sólo a través de la publicación de obras literarias sino también con la vertiginosa aparición de diversos periódicos y revistas. En lo que respecta al teatro, comienzan a proliferar diversos registros de presentaciones, programas y anécdotas que documentan una importante actividad teatral caracterizada por la visita de compañías extranjeras (Pasarell, 1951). Sin embargo, muchas de estas mismas compañías extranjeras -como la de Santiago Cándamo¹³- llevaron a escena múltiples representaciones de tema popular y, en algunos casos, de tema local¹⁴. Las principales fuentes observan esta producción teatral como antecedente de un teatro costumbrista sin darle mayor relevancia en el panorama del teatro nacional. La aparición de un teatro costumbrista en la escena puertorriqueña, que Angelina Morfi atribuye a la productiva circulación de *El gíbaro* de Manuel Alonso (Morfi, 1991), es un tema tratado con desdén por sus primeros críticos o reseñadores.¹⁵

Es ya para la segunda mitad del siglo XIX que la actividad teatral comienza a consolidarse como lo que podríamos llamar un incipiente sistema teatral¹⁶ con escritores locales, apertura de múltiples teatros, una crítica y una cierta profesionalización del campo. El rasgo estilístico de esta producción local será la dominancia del intertexto del romanticismo europeo tardío (Pellettieri, 1997; Morfi, 1993: 37).

Antonia Sáez (1889-1964), una de las primeras historiadoras del teatro puertorriqueño del siglo XX, realizó una categorización de los tópicos (González, 1979: 5) que circularon en

¹³Pasarell, op. cit. p. 55. Autor y actor español de sainetes bufos, quien actuó y escribió en San Juan a mediados de la década de 1820.

¹⁴V. g. *El afeitado burros*, *El bobo Ñiquiñeque*, *Présteme usted los zapatos*, entre otras... Estas obras son en su mayoría anónimas y están extraviadas; además de éstas, se registran otras de tema popular de origen español. (en Pasarell, 1951: 55)

¹⁵“En cuanto a los sainetes entre los famosos de don Ramón de la Cruz, no faltaban los más *extravagantes*, *colándose* alguno que otro de asunto local.” (Alejandro Tapia en *Mis memorias*, citado en Morfi: 1993; bastardilla nuestra)

¹⁶Entendamos “sistema” basado en el concepto formulado por Yury Tynyanov “como un texto o conjunto de textos que se convierten en modelo para la producción de nuevos textos en un determinado periodo de la historia. Se caracteriza por su constante dinamismo y evolución, en oposición a la tradición que es estática”. (Pellettieri: 1997)

el teatro del siglo XIX y que alcanzaron particular apogeo en la segunda mitad: la historia, el honor, el amor contrariado, las aventuras, los piratas, la moral y la política son los temas que los escritores nacidos en la isla desarrollan -aunque situándolos en la mayoría de los casos en países o ciudades europeas-. Es el caso de *Mucén o el triunfo del patriotismo* (1833) de Celedonio Cruz Nebot, la primera obra teatral encontrada que podemos llamar propiamente puertorriqueña ya que fue escrita por un criollo nacido en la isla. El asunto de la obra es el siguiente:

Mucén o el triunfo del patriotismo trata sobre la toma de Silistra, colonia otomana, invadida por los rusos en 1829. El texto está impregnado de un lenguaje altamente patriótico y beligerante en contra de la política imperial rusa. En medio de una trama de intenso asunto político, de venganza e intriga, Mucén, general turco, será ejecutado por la traición de uno de sus capitanes. Su hija intercede por él y la obra tiene un final conciliador.¹⁷

Como puede apreciarse en esta síntesis, esta y otras obras -aunque producidas por nacidos en Puerto Rico-estaban formal y temáticamente atadas a la tradición teatral europea. No obstante ello, encontramos que algunos de estos mismos autores comienzan a escribir también obras que siguen respondiendo a los cánones teatrales europeos -especialmente españoles- pero que transcurren en la isla e introducen personajes locales. Tal es el caso de Salvador Brau con su obra de tema moralizante *De la superficie al fondo* y con *La vuelta al hogar*, historia de aventuras, piratas y amor imposible. También contamos con Alejandro Tapia y Rivera y su importantísima *La cuarterona* -que para 1867 trae a escena el tema del mestizaje como secundario, aunque la acción se desarrolle en Cuba-; Eleuterio Derkes, dramaturgo negro que con su renombrada *Ernesto Lefevre o El triunfo del talento* se coloca en un lugar privilegiado dentro de la producción teatral de la época y, finalmente, María Bibiana Benítez con sus dramas románticos como *La cruz del Morro* de fuerte sentimiento patriótico español, ambientados en la principal ciudad de Puerto Rico.

Observamos aquí la transición de una producción teatral casi exclusivamente extranjera a una producción local que empieza a manifestar un sentido de pertenencia para con su realidad inmediata, es decir, para con Puerto Rico. Es precisamente en algunas de estas obras, a las que consideramos como las primeras obras puertorriqueñas propiamente

¹⁷ Archivos de la Fundación Nacional para la Cultura Popular; <http://www.prpop.org/noticias/abr11/con-valor-historico-el-estreno-de-mucen.shtml> [30 marzo 2013]

dichas, donde empezamos a encontrar de manera marginal a nuestros primeros personajes jíbaros teatrales.

1.3 La temprana aparición del jíbaro teatral: *La juega de gallo o el negro bozal* (c. 1852)

“Curiosamente, *La juega de gallo o El negro bozal* es el antecedente más lejano que tenemos de teatro costumbrista”, afirma Morfi (1993: 87) refiriéndose a esta obra de Ramón C. F. Caballero que los primeros anales del teatro puertorriqueño mencionan poco o nada. En nuestro estudio, *La juega de gallo o El negro bozal* es una pieza clave en la producción literaria puertorriqueña ya que pone en escena “jíbaros” y negros campesinos alejados del “jíbaro” literario que propone en 1849 *El gíbaro* de Manuel Alonso. Recordemos que es a esta definición del “jíbaro” a la que nos remitiremos ya que es la que un grupo de pensadores rescatan a principios de siglo XX para construir una identidad nacional puertorriqueña (Pérez, 2010; Gelpí, 1993).

Esta única obra encontrada de Caballero es una pieza en dos actos y en prosa que presenta rasgos que continúan la tradición teatral antes descrita: dispone la puesta en escena en un escenario a la italiana que conserva las tres entradas clásicas, un sistema de personajes muy cercano a los modelos de la *commedia dell'arte* – v. g. Don Pataleón, el viejo avaro, los enamorados y los sirvientes- y procedimientos cómicos del sainete como el uso de numerosos apartes.

Sus elementos de novedad serán el lugar en el que transcurre la acción -un pueblo de Puerto Rico en 1851-, el enriquecimiento de un sistema de personajes de antecedentes fuertemente europeos con personajes locales puertorriqueños y, fundamentalmente, el rasgo costumbrista que se construye a partir de otros dos elementos innovadores: el uso del dialecto de personajes de diferentes grupos sociales y la descripción de actividades sociales, usos y códigos de conducta de la época.

Los personajes llevados a escena por Caballero resultan esenciales para los estudios literarios y lingüísticos puesto que ofrecen una visión acerca de la sociedad de la época, de los personajes negros y sus problemas pero también del jíbaro por medio de la presentación de Señor Epifanio, a quien consideramos nuestro primer *jíbaro teatral*.

Observemos el sistema de personajes: *Don Antolín* funge como el padre autoritario; *Rosita* es la hija de Don Antolín y es también la enamorada; *Don Federico García* resulta ser el galán y enamorado de Rosita; *Don Julián* es el amigo y ayudante del galán; *Don Pantaleón Rodríguez* es un viejo rico hacendado-que en el nivel de la acción es el oponente de Don Federico ya que su objeto de

deseo es Rosita-. El sistema de personajes se completa con *José*, el negro bozal a quién podríamos reconocer como una especie de Arlequino de la *Commedia dell'Arte*; *Nazaria* una “negrita” sirvienta de Rosita y, finalmente, *Seño Epifanio*, un campesino.

La intriga de la obra se centra en Don Antolín aficionado a la juega de gallos, quien cría sólo a su hija Rosita. Rosita está enamorada de Federico pero su padre -por interés y para pagar múltiples deudas- prefiere casarla con el viejo rico Don Pantaleón¹⁸. Sin embargo, Federico gana una apuesta con lo que puede solucionar el conflicto: pagar las deudas de Don Antolín y ganar así la mano de Rosita. Federico también resuelve el conflicto amoroso secundario entre los esclavos José -el negro bozal- y Nazaria: el primero está enamorado de la segunda pero ésta lo rechaza hasta que Federico le otorga un dinero con el cuál luego podrán arreglárselas para comprar su libertad.

La obra toca muchísimos temas de interés social que resultan innovadores para 1852: aparte de hacer una crítica al amor por interés, la pieza se refiere al rol de la mujer —a qué tipo de mujeres van a las fiestas- y a la pobreza y condición del negro.

El análisis de la estructura profunda de la obra nos lleva a colocar a Federico como sujeto y al dinero en el otro extremo del eje del deseo. Federico quiere y necesita el dinero porque es éste el que le dará acceso a un sector de la sociedad representado por Don Antolín y el hacendado Don Pantaleón y le permitirá conquistar a Rosita. No hay en la obra una mirada moralizante o condenatoria respecto de la importancia del dinero, muy por el contrario, el dinero resuelve todos los conflictos, tanto en la trama principal (entre Federico y Don Antolín con relación al amor de Rosita) como en la trama secundaria (el amor entre los esclavos José y Nazaria). Así, la estructura profunda nos revela una serie de conflictos amorosos resueltos por medio de pactos económicos que transgreden las diferencias sociales.

En lo que se refiere al personaje de Ño Epifanio -recordemos que es nuestro primer *jíbaro teatral*-, entendemos que su función es comunicarle al público la magnitud del vicio a la juega de gallos de Don Antolín que lo lleva a su perdición económica. El autor no se refiere a Ño Epifanio como “jíbaro” sino como *campesino* ni tampoco problematiza la presencia de este personaje como lo hace con los personajes negros, dedicándole una única escena para estos efectos. Sin embargo, nos atrevemos a llamar “jíbaro” a este personaje gracias a las características que guarda en común con la definición que elaboramos al inicio de este capítulo. Caballero reproduce el habla campesina distinguiéndola de la de los personajes negros, a pesar de que el campesino en cuestión también pertenece a una clase

¹⁸ Este personaje es muy interesante, es un hacendado del mercado de la caña de azúcar y también tendrá mucha productividad en la literatura puertorriqueña posterior.

social baja ya que le rinde un servicio a Don Antolín. Aquí podríamos desde ya identificar el uso del sociolecto¹⁹ como característica determinante en la caracterización de los jíbaros. Otra característica jíbara es su oficio rural: la crianza de gallos. No hay una descripción física del personaje pero de sus diálogos se desprende su carácter humilde y cierta ingenuidad que podríamos presumir se emplea, al igual que la representación del habla y los cantos de los negros, para provocar la risa de los espectadores. Podríamos concluir que en el aspecto verbal predomina la función expresiva, tanto en lo que se refiere a la producción de risa como en lo vinculado a la trama sentimental. El código social de los personajes más acomodados es portador de la ideología del autor respecto a la esclavitud: si bien el discurso hablado de la mayoría de los personajes continúa siendo racista, su grado de referencialidad resulta innovador para la época. No podemos saber con certeza si la aparición de Ño Epifanio responde a la productividad del cuadro de costumbres de Alonso, pero sí podemos asegurar que este último se instaló casi inmediatamente en el centro del sistema literario. Angelina Morfi (1993) considera que “En el gallero se puede ver la intención de reproducir el habla campesina con sus rasgos fonéticos, tal como lo hizo antes Alonso.” El reconocimiento del sociolecto del jíbaro en el habla del “campesino” Ño Epifanio nos permite vincularlo con otros personajes del teatro producido con posterioridad y afirmar que se trata del primer jíbaro del teatro puertorriqueño. Esta aparición significa varias cosas: alejamiento de las referencias teatrales de la metrópolis y cambios de estilo a partir de los cambios que se producen en los sistemas de personajes; pero también continuidad con el sainete español, con sus procedimientos cómicos y con el principio constructivo melodramático de la pareja de enamorados. Ño Epifanio no responde todavía a la representación del “jíbaro” como portador de una identidad nacional puertorriqueña, pero sienta las pautas dentro de las cuales surgirá un tipo de jíbaro teatral productivo en el teatro popular subsiguiente. Curiosamente, la representación del jíbaro que esta obra inaugura no será retomada por el canon literario de los treintistas como portadora de la identidad nacional.

¹⁹Entendemos al “sociolecto” como una variedad lingüística usada por una clase o grupo social, en oposición al “idiolecto” como “la forma de hablar característica de cada persona”, concepto lingüístico que forma parte del aspecto verbal del “modelo teatral concreto de análisis del texto dramático” elaborado por Osvaldo Pellettieri (2002).

2 Vertientes discursivas del jíbaro teatral finisecular

2.1 Salvador Brau y su *Don Venancio*: ¿un jíbaro consciente?

Este prolífico escritor puertorriqueño pasó a los anales de la historia del teatro puertorriqueño como una figura de suma importancia, no sólo por lo extenso y variado de su producción literaria -cultivó el ensayo, la novela, el cuento y la poesía- sino también por la maestría del manejo del tema heroico, del romanticismo y la tradición literaria y teatral española. Dentro de su producción dramática que escenifica historias lejanas pobladas de tormentas, emociones exacerbadas y amores imposibles, encontramos *De la superficie al fondo* escrita en 1874²⁰. A grandes rasgos, esta obra nos resulta estéticamente distinta: abandona los personajes ricos o nobles en escenarios extranjeros para abordar los problemas de una familia de clase media en Puerto Rico. En el marco de esta intriga innovadora, encontramos a un Don Venancio cuyas características lingüísticas lo anclan también en la tipología de lo que vamos identificando como un “jíbaro”, pero a diferencia del Ño Epifanio de *La juega de gallo...*, es uno educado y con valores sociales (¿y patrios?) ya claramente definidos.

La historia se centra en Don Froilán, un jugador que ha perdido todo, incluso un dinero que le ha prestado el campesino Don Venancio quien llega al hogar a cobrar su préstamo. Bajo engaños, Don Froilán evita decirle a Don Venancio que ha perdido todo su dinero en el juego y se ve en la obligación de hospedarlo en su casa. Por otro lado, tenemos el conflicto amoroso entre Librada -hija de Froilán- y Ramón, dos jóvenes que se aman y desean casarse. Debido a la enfermedad de su madre, Ramón debe partir al campo a despedirla pues entiende que se apresta a morir. Entre tanto, llega Don Carlos, un cubano supuestamente muy rico a quién Doña Clara, la madre de Librada, quiere como esposo para su hija con el fin de mantener cierto status social sin saber que su propia familia está ya arruinada. Gracias a Rita, la sirvienta, se descubre que Carlos es un impostor prófugo de la justicia cubana frente a lo cual don Venancio reacciona con un sermón en el que enaltece los valores morales, sobre todo la honradez. Don Venancio hace muestra de ello perdonando finalmente la deuda a Don Froilán. Ramón decide abandonar la isla y los planes de matrimonio con Librada, dejando lugar a una moraleja que condena el actuar por interés.

²⁰ Importante es mencionar la existencia de otra pieza importante de Brau, *La vuelta al hogar* de 1877. La misma es un poderoso drama romántico, de visos melodramáticos, que si bien guarda intactos los principios constructivos y procedimientos de este tipo de drama, Brau lo desarrolla en Puerto Rico con personajes puertorriqueños pobres. Por ausencia en su sistema de personajes del “jíbaro” que nos ocupa, la hemos dejado fuera de nuestro análisis.

A partir de esta intriga podemos observar una continuidad con los temas y situaciones ya vistos en *La juega de gallo o el negro bozal* de Ramón C. F. Caballero: en la estructura profunda el dinero sigue siendo el objeto, se repite el conflicto entre matrimonio por interés o por amor, se vuelve sobre el tema del vicio de las apuestas como problema social y en los diálogos encontramos comentarios sobre el rol de la mujer en la sociedad. Sin embargo, las diferencias con *La juega de gallo...* son importantes: aunque los temas se repiten, su solución y la mirada del autor respecto de ellos van a estar focalizados en don Venancio, sujeto de la acción y personaje embrague que cataliza la crítica social moralizante del autor. Lo destacable de esta situación es que los otros personajes se refieren de manera explícita a Don Venancio como “el campesino”:

Doña Clara. Más ya viene don Venancio.
Carlos. (¡El campesino!) (*Al ver a don Venancio que sale de su habitación.*)
(De la superficie al fondo, Acto II, escena vii)

Es a partir de su procedencia y de otros rasgos de su personaje que hemos decidido abordarlo como un posible “jíbaro teatral” que sí se acerca más al perfil del jíbaro portador de la identidad nacional que se define posteriormente en el siglo XX. Por ejemplo, estamos hablando en esta obra de un jíbaro educado, pudiente y blanco que en su discurso da cierto valor patrio al elemento de la tierra y el lirismo con el cual se remite a la misma. También, a través de Venancio se focaliza la acción de la obra, funge como portador de la ideología del autor, de los valores de la honra, el amor al trabajo, y profesa un amor a la naturaleza del lugar de su nacimiento. Más aún, Don Venancio se llama a sí mismo *jíbaro* en el Acto IV:

Mas, cómo no cuando un trápala
burló mi candidez *jíbara*
[De la superficie al fondo, Acto IV, escena V]

Es el jíbaro en esta obra uno sin precedentes en la dramaturgia puertorriqueña: “jíbaro” es aquí algo más que un término que se utiliza para referirse al hombre de campo; este “jíbaro” es el portavoz de un país nuevo y posible. Venancio habla del rol de la mujer en la sociedad, de la educación, de la posibilidad de no abandonar la isla para irse a vivir a

Europa y de la importancia del trabajo para alcanzar sus metas y profesa un amor a una tierra que ahora pasa a tener valor patrio:

En este rincón del suelo
por vez primera vi el cielo
y espero hallar sepultura.
Nacido con suerte escasa
no pude a través del mar,
ir a otro mundo a buscar
Saber, instrucción sin tasa.
Pero fue mejor así,
pues si no he adquirido ciencia,
guardo intactas las creencias
que en la cuna recibí.
Aquí he aprendido a pensar
mientras ganaba el sustento:
si es tosco mi entendimiento
en cambio no sé engañar...

[*De la superficie al fondo, Acto IV, escena V*]

Sin embargo, Brau representa a este jíbaro con un habla culta, y esto nos presenta un problema en la tipología del jíbaro que habíamos esbozado, tradicionalmente representado como inculto. Para la acepción generalizada, el jíbaro es inculto y Don Venancio no lo es. Se podrían argüir dos posibilidades para explicar esto desde las posibilidades de selección estética del autor: 1) que dado que la obra está escrita en verso, reproducir el habla jíbara hubiese podido representar un problema estilístico para el autor o, 2) que Brau quiso evadir el estereotipo del hombre de campo como inculto e ignorante para enaltecerlo con las características antes mencionadas como un nuevo tipo de “jíbaro” refuncionalizado. Este otro jíbaro que habla bien y tiene a su cargo la mirada fina de la obra, se parece más a la idea del jíbaro blanco heredero de la clase hacendada y portador de la identidad puertorriqueña establecida por los treintistas que a la mayoría de los jíbaros teatrales que surgirán en las postrimerías del siglo XIX. Nos dice al respecto Morfi; “...a través del mismo Don Venancio, Salvador Brau expresa su visión de un pueblo mejor...” (1993: 82).

Como resultado, consideramos a Don Venancio el primer jíbaro del teatro nacional portador de la identidad puertorriqueña cuya imagen coincide con la que se legitima en la década de 1930. Dentro de la estructura tradicional de la comedia de enredos, Brau presenta un personaje novedoso que posee una incipiente conciencia identitaria y un grado de reflexión sobre la misma. De esta manera se empieza ya a corroborar la diversidad morfológica del personaje del jíbaro en teatro del siglo XIX, con el contraste frontal entre el *Ño Epifanio* de C. F. Caballero y el *Venancio culto* de Brau.

2.2 Ramón Méndez Quiñones y sus jíbaros tipo

Ramón Méndez Quiñones es considerado por algunos como “la tercera figura de importancia, junto a Alejandro Tapia y Salvador Brau, en el teatro puertorriqueño del siglo XIX” (Morfi, 1993: 91). Nos preguntamos: ¿por qué no existe un consenso en exaltar a Méndez Quiñones como el gran primer dramaturgo del teatro puertorriqueño si es, como expondremos, el primer dramaturgo que dedica toda su obra teatral a los llamados “jíbaros”, a esos personajes que posteriormente se convertirán en emblema de la identidad nacional? Si la Generación del Treinta crea el prisma a través del cual se leerá toda la producción cultural e histórica del siglo XX en Puerto Rico, y este prisma privilegia y rescata al jíbaro como emblema de lo nacional, ¿por qué entonces se prescinde de una apropiación del teatro costumbrista de Ramón Méndez Quiñones como emblemático del teatro puertorriqueño propiamente dicho?

A nuestro entender, esto se debe en gran medida a que tanto Angelina Morfi como el resto de los herederos de este discurso historizan el teatro puertorriqueño a partir de los criterios y prejuicios de la Generación del Treinta que privilegian estéticamente a la producción más acorde con los criterios dominantes de la literatura española hegemónica pero rechazan el carácter eminentemente popular de las obras de Méndez Quiñones²¹. Así se vuelve comprensible que se legitimen los cuadros de costumbres de Manuel Alonso escritos en Barcelona y no los juguetes cómicos costumbristas de Méndez Quiñones escritos en la isla- “utilizando el género limitado del sainete” (Morfi, 1993: 105)²². En lo que a las obras de Alejandro Tapia y Salvador Brau respecta, resulta evidente que su centralidad dentro del

²¹ Entendemos “hegemonía” como “lo aceptado y dominante en un ámbito de la cultura” (López; Fernández, 2005: 92)

²² Debemos hacer la salvedad de que el sainete también forma parte de la herencia teatral española; sin embargo, para la época se privilegiaban ciertos géneros teatrales y literarios y el sainete no era uno de ellos.

campo intelectual²³ se debe en gran medida a que en ellas se apela a las estructuras y procedimientos de las principales corrientes estéticas cultas del siglo XIX en Europa (v. g. drama histórico, drama romántico, etc.). Observamos aquí la doble vara con la que se legitiman o no las producciones teatrales: por un lado la estimación de las estéticas hegemónicas y, por otro, el menosprecio a los géneros populares.

Efectivamente, Ramón Méndez Quiñones dedica su producción teatral a los personajes rurales puertorriqueños. En total escribió siete obras de teatro: *Un jíbaro* o *Un casamiento* (1878), *Una jíbara* o *Un bautizo* (1879, inédita), *Los jíbaros progresistas* o *La feria de Ponce* (1882), *La vuelta de la feria* (1882), *La triquina* (1883) y *Un comisario de barrio* (c. 1884). A esta serie de seis obras el autor mismo las llamó “costumbres jibarescas” (Girón: 1991). Su séptima y última obra se titula *¡Pobre Sinda!* (1884) y es la única pieza de costumbres llamadas esclavistas.

Todas sus obras -a excepción de *¡Pobre Sinda!*- tienen en común la representación de la vida y las relaciones sociales en el campo por medio del uso de procedimientos propios del sainete que ya estaba criollizado para esta época. En las seis obras que representan caricaturescamente la vida y costumbres de los jíbaros, Méndez Quiñones crea un sistema de personajes compuesto por un núcleo familiar-la mayoría de las veces padre-hija-madre- alrededor del cual orbitará otro grupo de personajes tipificados como vecinos, curanderas, un guardia, un criollo, un tendero, un comisario, entre otros. La acción siempre se desarrolla en el campo, en el plano familiar domina el conflicto privado y siempre hay un conflicto amoroso subyacente como trama secundaria. En la estructura profunda, el honor y la honra social serán objetos de deseo y emblema de las ansias de superación. El matrimonio, el rol sumiso de la mujer y el progreso, científico o económico, serán temas recurrentes dentro del explícito espíritu didáctico del autor.

En cuanto a los rasgos y procedimientos comunes a todas las piezas, vemos que en ellas prima la justicia poética y el consiguiente fin de fiesta. La comicidad se generará fundamentalmente a través de la reformulación caricaturesca del habla campesina y de algunos de sus usos y costumbres. Por ejemplo, leemos en las didascalias de *Los jíbaros progresistas* “deberán ser jíbaros y jíbaras *ridículamente* vestidos” (Girón: 1991, bastardilla

²³El “campo intelectual” es otro de los términos de análisis acuñados por Osvaldo Pellettieri en su “Modelo de análisis inmanente” (1997, 2002) cuyo origen se remite a Pierre Bourdieu (1967) quien explica la existencia de una entidad o sistema de líneas de fuerza que recorta el campo social, es parcialmente autónomo y está dotado de una estructura lógica y específica.

nuestra). Este aspecto parece haber sido leído por los críticos literarios *a posteriori* como un aspecto peyorativo que resta valor estético a la obra de este autor puertorriqueño (Pedreira, 1934; Morfi, 1993). Sin embargo, consideramos que esta es una pobre interpretación del procedimiento más importante, y quizás innovador de Méndez Quiñones: la caricatura.

Esta síntesis de las reglas fundamentales de su producción teatral, no incluye a dos de sus obras. La primera es la pieza *La vuelta de la feria* que carece de conflicto propiamente dicho y cuya estructura profunda de la acción resulta muy débil: el sujeto, destinador y destinatario resultan ser un mismo personaje y/o su curiosidad -llamado *Frutos*- cuyo objeto es tener noticia de lo acontecido en la Feria-Exposición de Ponce a la cual no pudo asistir. Así, la obra se limita a la descripción de un acontecimiento histórico real que fue la Feria de Ponce²⁴. En esta obra prima el elemento didáctico que permea en realidad en todo el teatro de Méndez Quiñones: enseñar, mostrar y describir, quizá no así denunciar. Existe en este autor un objetivo claro de describir un mundo que para él contiene ya una esencia de la puertorriqueñidad, aunque no llegue a expresar a través de sus personajes ningún valor patrio: no existe una idea o noción de “identidad nacional” concreta en sus obras, sí más bien un germen criollista que enaltece las características y valores de sus pobladores, en especial, los jíbaros. Por ejemplo, en *Un jíbaro*, su primera obra, el parlamento de Ño Andrés proyecta un sentido patriótico:

Que los jijos de esta tierra
Cuando se han necesitao
Han sabío sel sordao
Cuando ha avío en ella guerra.
También cuando los ñamaron
Padil a Santo Domingo
Ni un solo dio respingo
Y la mal atravesaron
Y jisieron pol España
Los chenchos o melisianos
Igual que los veteranos
En aquella tierra estraña.

²⁴ “*La vuelta de la feria* tiene un valor testimonial. Ramón Méndez Quiñones pone en boca de sus personajes, sus opiniones de la Feria-Exposición de Ponce de 1882.” (Girón, 1991: 223) Importante también señalar que la Feria-Exposición de Ponce fue un gran evento que perseguía educar sobre los recursos de la isla y fomentar el desarrollo económico, particularmente el de la agricultura. Ramón Méndez Quiñones estrena *Los jíbaros progresistas* y *La vuelta de la feria* en este contexto. (Marín, Ramón: 1994)

U no jué la primer bés
Que jueron los melicianos
A ver a los dominicanos:
Cuando la guerra er francés
Mucho jíbaro soldao
Defendiendo su **nación**
Se jayó en aquella asión
Y batalla e’Palo Incáo.

[*Un jíbaro*, Acto único, escena VII]

Sin embargo, este sentido patriótico expreso está en verdad dirigido hacia España, aún metrópoli. El sentido de pertenencia para con su tierra natal se vislumbra en la denuncia de los males de su sociedad: falta de educación, precario acceso a la salud, el trato a los negros, el abuso de la fuerza por parte de los representantes de la ley y la represión. Por otro lado, su espíritu didáctico se manifiesta en el uso de la moraleja donde se enaltecen la honra y la valoración de la educación y del aprendizaje. Podríamos aseverar que esta misma moraleja se conjuga o sostiene con la ya mencionada caricatura la cual tiene dos importantes funciones: hacer reír y mostrar la falta de educación del jíbaro y, por ende, resaltar la necesidad de educarlo. La moraleja sería así una de las funciones de la caricatura, principio constructivo de todas sus obras.

Una de las razones por las cuales el campo intelectual no ha concedido a la obra de Quiñones mayor centralidad, ha sido precisamente el cuestionamiento del sainete como forma estética y de la caricatura construida a partir de algunas características del jíbaro. Consideramos que esta lectura está viciada de los prejuicios que entraña una tradición literaria ortodoxa que, como hemos dicho, privilegia las formas estéticas más acordes a los gustos de la clase dominante del período, fundamentalmente el drama romántico.

Nos extraña sobremanera que el gusto por el drama romántico, haya pasado por alto el posible valor trascendental de la séptima y última pieza de Méndez Quiñones, la cual escapa al modelo que desarrolla en sus otras seis obras a las que su autor denomina “juguetes cómicos de costumbres jibarescas”.

En *¡Pobre Sinda!* (1884), Méndez Quiñones logra una mezcla singular entre forma y contenido, a pesar de esto es pasada por alto por la mayoría de los estudiosos del teatro puertorriqueño. Como hemos mencionado, esta pieza abandona el modelo asainetado de

“costumbres jibarescas” que hasta la fecha había cultivado el dramaturgo. Si bien la obra conserva una estructura similar (un solo acto de diecinueve escenas y en verso), en este caso, el autor utiliza procedimientos constitutivos del melodrama social²⁵ para denunciar las condiciones abusivas en las que vivían los esclavos de la isla en ese entonces. Esta voluntad de denuncia queda clara en una breve nota explicativa del mismo autor: “Tal vez parezcan exagerados los personajes de Don Eugenio y Luis, pero por desgracia, no es así para mengua y vergüenza de los esclavistas; muchos Eugenios y Luises he conocido y conozco...” (citado en Girón, 1991: 4).

Aparentemente, el autor reconocía el favor que el público más conservador profesaba a los dramas de fuerte tono romántico y por ello recurre a esa forma para tratar un tema social que él considera serio. Pero esta transición de una estética teatral a otra -del juguete cómico al melodrama- lo obliga a abandonar una característica esencial de su teatro precedente: Méndez Quiñones, para asegurar la efectividad de su mensaje social en contra de la esclavitud, elimina totalmente la reproducción del habla de los esclavos para “evitar la hilaridad” (Girón, 1991). Este rasgo de la enunciación, que había caracterizado toda su obra teatral precedente -la cual se funda precisamente en la caricaturización del habla y costumbres jíbaras- se ve sustituido por la necesidad de producir la conmoción en el público. Vemos aquí una situación interesante: seguramente el autor tuvo que tomar en consideración el horizonte de expectativas²⁶ de su público. Méndez Quiñones sabe que colocar personajes negros de alta referencialidad o grados de realismo en escena podía ser leído desde las convenciones del sainete y del teatro bufo cubano que, para la fecha, ya circulaba frecuentemente por la escena teatral puertorriqueña y producir un no deseado efecto cómico²⁷. Para forzar otra lectura y que el público sintiera compasión por sus personajes negros oprimidos, el autor recurre a otra poética teatral más legitimada por el campo

²⁵ El melodrama aparece en el siglo XVIII y “es la culminación, de forma paródica –sin saberlo- de una tragedia clásica en la que se ha reforzado hasta el extremo el aspecto heroico sentimental y trágico... La estructura narrativa es inmutable: amor, desgracia provocada por el traidor, triunfo de la virtud, castigos y recompensas” (Pavis: 1998, “melodrama”) Su versión “social” incluye la variante de que los males del protagonista son causados por la sociedad si bien el conflicto no es totalmente público.

²⁶ Utilizamos aquí el concepto elaborado por Raymond Williams quien propone que el “horizonte de expectativa” delimita un marco de lectura y define las pautas de conocimiento del género (Pellettieri: 1997, 2002).

²⁷ El “teatro bufo cubano” es un género teatral cubano de finales de siglo XIX basado en una paleta de personajes arquetípicos de la población cubana más pobre (v. g. el “negrito”, la “mulata”, el “gallego...” y pretendía provocar la risa a través de la sátira de la sociedad colonial cubana de la época.

intelectual²⁸ de la época -el drama- y dota a sus personajes negros de un registro lingüístico culto que los acercaría más a alcanzar la empatía del público²⁹.

Algunos de los temas tratados en la obra son recurrentes en la mayoría de las obras puertorriqueñas de otros autores que hemos analizado: el rol de la mujer en la sociedad, el amor por interés y la honra. Por el contrario, el tema esclavista se había colado en el teatro puertorriqueño precedente como comentario a través de personajes negros de función cómica –como en *La juega de gallos* o piezas de teatro bufo cubano como hemos dicho- o como tema no problematizado en *La cuarterona*³⁰. En *¡Pobre Sinda!* resulta particular el hecho de que se coloque en el centro del sistema de personajes a dos negros esclavos que son refuncionalizados en este texto: no buscan provocar la risa sino la compasión.

En esta obra, Luis, mayordomo en una hacienda, quiere conquistar a Sinda, esclava y sirvienta de la ama de la casa. Sinda se rehúsa a acceder a las peticiones sexuales de Luis y este la amenaza con matar a su anciano padre, José, si no lo hace. Sinda accede a darle un anillo que para él demostrará el favor que ella le hace. Eugenio, el amo de la hacienda, ve el anillo de Sinda en manos de Luis -su mayordomo- y, lleno de celos, arma un ardid para vengarse de un anterior rechazo por parte de Sinda. Eugenio manda a Luis a azotar desnuda a Sinda, creyendo que este castigo los haría sufrir a ambos ya que pensaba que estos se correspondían. Eugenio hace caso omiso a los ruegos de su esposa María para que no azoten a Sinda. No conforme con esto, castiga al viejo don José y se dispone a que Luis lo mate azotándolo. En ese momento, un rayo cae y mata a Eugenio y a Luis. Sinda regresa a escena luego de haber intentado suicidarse y se reúne con su padre y su buena ama María.

A partir de la intriga se hacen evidentes dos elementos constitutivos del melodrama social como lo son la coincidencia abusiva en el protagonista y la sociedad como responsable de las injusticias, en el caso de Sinda, de su condición de esclava. Sin embargo, el conflicto no es totalmente público ya que hay una lucha por defender el honor y se realiza una didáctica de la moral y de la justicia. El tono localista que observamos en los “juguetes cómicos” de Méndez Quiñones ha desaparecido en esta obra, no obstante la acción se desarrolla en un

²⁸ Recordemos haber citado la referencia de este término acuñado por Pierre Bourdieu (1967) en Osvaldo Pellettieri (1997, 2002).

²⁹ Méndez Quiñones llega a escribir las primeras escenas de *¡Pobre Sinda!* reproduciendo el habla de los negros, pero publica luego una nota explicativa donde declara por qué decidió prescindir de estas escenas y del habla. Dice: “Hablando en su jerga, no convencería, y en los momentos más patéticos no haría sentir; produciendo con sus exclamaciones de dolor la hilaridad del público.” (en Girón: 1991)

³⁰ Texto del escritor puertorriqueño Alejandro Tapia y Rivera (1867) donde se problematiza el discrimen racial en el contexto de un amor imposible. No la hemos incluido en nuestro corpus ya que en su sistema de personajes no se incluye ninguno de los elementos característicos de lo que hemos definido como jíbaro y, además, el autor ubica la acción en Cuba y no en Puerto Rico.

contexto rural. Hay una poética de emociones exacerbadas que se manifiestan a través de las fuerzas desatadas de la naturaleza con la muerte sorpresiva de los dos villanos a causa de un rayo. Otro aspecto intrínsecamente romántico es el monólogo de don José con el que comienza la obra: en él se expone el conflicto y se denuncia el problema social de la esclavitud. Don José, esclavo negro y personaje embrague, aparece como el portavoz de la ideología del autor. Por último, se representan y citan en escena una serie de situaciones de alta violencia física, verbal y emocional en las que las víctimas son los personajes negros cuya animalización discursiva contrasta con su conciencia de clase. La justicia poética del desenlace deja en claro cuál es la posición del autor frente a la problemática planteada.

La relevancia de la existencia de esta obra en el universo ficcional de Méndez Quiñones como el primer y máximo representante de un teatro estructurado por personajes jíbaros, es su capacidad del cambio de foco al colocar en el centro del sistema de personajes y de la acción a personajes negros. Se deduce de este ejercicio dramático que el campo social puertorriqueño diferenciaba claramente entre los jíbaros y los negros como clases sociales distintas –sin dudas el negro ocupaba un lugar subalterno respecto del jíbaro- pero ello no impidió que este autor costumbrista, conocedor probado del campo teatral y de su público, colocara al negro en el centro de la acción dramática y le diera una dimensión social relevante denunciando la necesidad de un cambio. No hay en la obra ningún indicio de que Ramón Méndez Quiñones considere a los negros como jíbaros pero sí denuncia los patrones de explotación del mundo rural y, por medio de la reparación simbólica que la justicia poética trae aparejada, los redime del yugo opresor que ejerce sobre él la clase hacendada, la misma clase hacendada que oprime a la población jíbara que algunas décadas más tarde, tomará en sus manos y letras la misión de definir la puertorriqueñidad.

Aún así, la mirada creativa de Méndez Quiñones no deja ser una mirada paternalista desde el campo de poder, desde la hegemonía. Este autor, blanco, educado en Madrid y de antepasados incondicionales a España (Girón, 1991) desempeñó funciones militares y su ideología se ubica dentro del liberalismo. De ahí la valoración de la libertad y de la justicia de la que son testimonio textos suyos como *¡Pobre Sinda!* y el didactismo de sus juguetes cómicos jibaristas. Méndez Quiñones encarna la compleja situación ideológica en la que la sociedad puertorriqueña se encontraba en las postrimerías del siglo XIX. Estos valores, aún atados a la España-metrópolis, convivían con una conciencia de identidad nacional ya bastante definida. En su amplia biografía del autor, Girón nos confirma que la palabra “jíbaro” era ya en esa época sinónimo de “puertorriqueño” y que nuestro autor se llamaba a sí mismo “jíbaro” (1991:27). También nos dice que Méndez Quiñones “...era conservador por

tradición y liberal por convicción.”. Quizás sea por esta heterogeneidad ideológica que la obra de Méndez Quiñones es abordada en oposición al teatro de Manuel Alonso Pizarro, dramaturgo que durante las mismas décadas se apropió del jíbaro como personaje teatral pero ya dentro del contexto del subsistema del teatro de artesanos (Ramos Perea: 2011). Cómo se oponen estas dos textualidades teatrales será analizado más adelante: por el momento nos limitaremos a rescatar los valiosos aportes de su teatro: Méndez Quiñones lleva el drama romántico al mundo rural y a la clase social más baja, lo aleja de los centros urbanos y de las clase criolla -venida a menos- de los dramas románticos como los de Salvador Brau. En cuanto al jíbaro como personaje teatral, Méndez Quiñones lo trae a un primer plano cargándolo de una nueva función moralizante y llamando la atención acerca de sus necesidades como clase. El drama romántico *¡Pobre Sinda!* no hace más que corroborar el objetivo didáctico y liberal del autor.

Estas primeras manifestaciones teatrales -desde C. F. Caballero hasta Méndez Quiñones, pasando por Brau- son a nuestro entender, algunos primeros pasos hacia una independencia dramática y por sus personajes, intrigas y contextos constituyen un verdadero teatro nacional. Este teatro logrará una contundente madurez en estas mismas décadas a través de la producción de un dramaturgo negro al que, hasta hace muy poco, no se le había dado valor: nos referimos a Eleuterio Derkes, quién fusiona al jíbaro blanco y pudiente de Salvador Brau con elementos característicos de los jíbaros sin educación de Méndez Quiñones.

2.3 EluterioDerkes: la interiorización del conflicto

Eleuterio Derkes es reconocido como el “primer dramaturgo negro del que tengamos noticia” (Ramos-Perea, 2011). Figura prominente en su pueblo de origen -Guayama, sur de Puerto Rico- Derkes se cultiva como prolífico poeta, periodista, maestro, religioso devoto, traductor del francés y dramaturgo que se enfrenta a los prejuicios de su tiempo con su educación, conocimiento y trabajo como baluartes. Si Méndez Quiñones trae a primer plano en el teatro la denuncia de la esclavitud y la condición de vida de los negros en Puerto Rico a través de su drama *¡Pobre Sinda!*, Eleuterio Derkes pone en escena la reivindicación de esta clase social y plasma en sus piezas su propia experiencia sobrellevando la marginación con la educación. Curiosamente, Derkes hace esto a través de protagonistas blancos y no negros. La producción teatral de este erudito guayamés cuenta con cuatro obras escritas conocidas:

Ernesto Lefevre o el triunfo del talento (1872), *La nieta del proscrito* (perdida, 1872), *Nuño Tiburcio de Pereira* (1877) y *Tío Fele* (1883).

La primera de estas piezas es continuadora del discurso teatral hegemónico cultivado por la clase dominante, blanca y eurocéntrica. Las características inmanentes que *Ernesto Lefevre* comparte con esta tradición serán la selección del modelo del más ortodoxo melodrama romántico cuyo principio constructivo es la pareja imposible y cuyos temas principales serán el honor y la honra social, que en Derkes tienen un particular sesgo religioso. La intriga se desarrolla en París y no en Puerto Rico, tendencia muy arraigada en la producción teatral decimonónica de la isla y cultivada por la clase dominante -generalmente del ala conservadora- para enaltecer y validar los vínculos culturales con Europa. La particularidad de esta obra es que si bien recurre a esta forma teatral legitimada, la subvierte introduciendo un protagonista portador de una ideología liberal y progresista que desdeña los viejos modelos económicos y aristocráticos y opta por el progreso basado en el esfuerzo propio. Esta mentalidad liberal será característica de una clase profesional y pudiente a la cual Eleuterio Derkes no pertenece.

De las fuentes consultadas se deduce que *Ernesto Lefevre...* fue bien recibida y apreciada en su momento de estreno -fue estrenada con mucho éxito en el Teatro de Guayama por una compañía extranjera³¹- pero nunca logró ubicarse en el centro del campo intelectual.

Alejandro Tapia y Salvador Brau ya se habían consagrado como “los dramaturgos del país” y eran celebrados y sobradamente elogiados por sus obras. *Ernesto Lefevre...*, aunque fue bien criticado, logró de la hegemonía blanca, más piedad que juicio justo.

[Ramos Perea, 2004: 18]

A diferencia de Tapia y Brau, Derkes -como ya se ha dicho- no pertenece a una clase social que promueva su propia legitimación. Derkes era maestro y negro y su principal interés temático fue exponer que el valor del hombre radica en su esfuerzo e intelecto y no en su clase social o raza. Para demostrar esto recurre a una función didáctica que permea toda su obra y que se ha criticado de una manera poco favorecedora. Esta lucha entre producir material que responda a cierto sector de la hegemonía y, a su vez, no pertenecer a ella, es lo que hace que lo coloquemos en un lugar híbrido dentro del campo intelectual.

³¹*Ernesto Lefevre o El triunfo del talento* fue representada por la Compañía Robreño (Pasarell, 1951; Ramos-Perea, 2011)

Lamentablemente para Derkes, y a pesar de sus esfuerzos por emular y colarse dentro del modelo hegemónico, su obra ha sido considerada marginal por la mayoría de la crítica literaria posterior otorgándole únicamente un valor lingüístico y no estilístico dentro del teatro. Desde nuestra perspectiva y contrariamente a la mirada de la crítica canónica, consideramos que el contenido y mecanismo de las piezas de Derkes, en particular *Ernesto Lefevre*... no tienen nada que envidiarle a las piezas de un dramaturgo del centro del campo intelectual como lo es Salvador Brau.

Sin embargo consideramos que su gran aporte a la literatura teatral puertorriqueña han sido sus piezas del “género chico”³². *Don Nuño Tiburcio* (1877) y *Tío Fele* (1883) son dos piezas cómicas en un acto que brillan por un consciente manejo de los procedimientos cómicos característicos del sainete -i.e. coincidencia abusiva, el mal entendido lingüístico, la violencia escénica para provocar la risa, entre otros-. Veamos un ejemplo del efecto de la coincidencia abusiva -que en la pieza *Tío Fele* recae sobre el protagonista- y la violencia verbal que desata. En la escena de la anagnórisis, donde Fele se da cuenta que ha sido víctima de la estafa y mentiras de su propio abogado Manuel, nos dice:

Tío Fele. ¡Ah! Los hombres son crueles. (*Furioso.*)
 Si... yo *etoy* fuera de mí...
 En cuanto lo coja... sí,
 Lo pico para *pateles*³³....
 Lo mataré como a un perro...

[*Tío Fele*, Acto único, escena xiii]

En este ejemplo se percibe el uso de vocablos de la jerga popular -asociada con el sociolecto de los jíbaros- en el discurso del protagonista. Si bien el tío Fele es en efecto el protagonista y un hombre pudiente, las características de su habla despojan de toda seriedad sus explosiones de rabia y emoción. De esta manera, la falta de educación característica de su clase socava su propio lugar en la sociedad: a pesar de ser rico, el tío Fele no es respetado. Vemos entonces que si bien hay un progreso en lo que a la economía dramática respecta -por ejemplo menos secuencias informativas y más de desempeño- las piezas retoman la tradición

³² Según Elba Arrillaga de la Torre (1987) se entiende por “género chico” o “teatro menor” como “obritas cuya función era entretener al público entre un acto y otro de una obra dramáticamente grande”; entre éstas se consideran los pasos, entremeses, sainetes, farsas, juguetes cómicos, zarzuelas y otros.

³³ Los “pasteles” es un plato típico puertorriqueño consistente en un majado de tubérculos relleno de alguna carne molida o picada. Tío Fele expresa así sus deseos de matar al estafador Manuel.

temática de la avaricia, el matrimonio por interés y dinero que imperan en el teatro puertorriqueño de la segunda mitad del siglo XIX.

De los casos citados, es *Tío Fele* el que más llama nuestra atención. Se trata de una obra sumamente innovadora que ha sido malinterpretada, ignorada y menospreciada, en gran medida por los propios prejuicios de clase del campo intelectual continuadores de una tradición discursiva de valoración de las corrientes hegemónicas. Esta pieza ha sido estudiada, pero la mayor parte de las veces incomprendida y abordada desde una interpretación contenidista. Poco se ha dicho, por ejemplo, respecto de que el protagonista de la obra es un jíbaro blanco y entendemos que esto sucede por dos razones que llevan a asumir que el protagonista es negro: en primer lugar porque “Tío Fele” es “un africanismo cangá de la versión hispánica ‘tío Félix’” (Ramos-Perea, 2011) y por otro porque su autor es negro. Estas razones permiten comprender por qué esta obra se encuentre en la *Historia Crítica de un siglo de teatro puertorriqueño* (Morfi, 1993) en el capítulo titulado “El negro como centro del teatro costumbrista” y no en el capítulo “El jíbaro como centro del teatro costumbrista”. En la misma sintonía nos encontramos con apreciaciones erradas tales como: “Tío Fele (1883), obra de tema negroide.” (Rivera de Álvarez: 1974); “Autores como Rafael Escalona y Eleuterio Derkes... escriben piezas con sabor bufo.” (Girón, 1985); “(Rafael Escalona) A través de su obra, y en menor grado de la de Eleuterio Derkes, se inserta decisivamente en el género bufo en el teatro puertorriqueño.” (Ramos Escobar, 2003).

Como hemos dicho, ninguna de las tres obras encontradas de Eleuterio Derkes coloca a un personaje negro en el centro de la acción o del sistema de personajes; por lo tanto es imposible catalogarla ni como “obra de tema negroide” ni como “de influencia de teatro bufo”. Hemos corroborado que sus personajes principales -Don Nuño y Tío Fele- pertenecen a grupos migratorios que se suceden en Puerto Rico a partir de la Cédula de Gracias de 1815³⁴. Este grupo étnico se caracteriza por su origen corso, mallorquín o catalán y es de allí de donde surge ese perfil del jíbaro que luego será consagrado como el portador de la identidad nacional a partir de la generación de intelectuales del 1930 (González, 1984; Quintero Rivera, 1976).

³⁴ “La Real Cédula de Gracias fue una medida promulgada bajo el gobierno absolutista de Felipe VII el 10 de agosto de 1815. La misma otorgó a Puerto Rico una mayor liberalización económica que ninguna otra medida aprobada por gobiernos españoles anteriores.” Esta ley concede, entre otras cosas, una libertad de migración. (Enciclopedia de Puerto Rico: 2015)

Nos enfocaremos ahora en el análisis de *Tío Fele* y veremos que su protagonista es un jíbaro de esta clase social antes esbozada y que representa al mismo tiempo continuidades y cambios respecto de las representaciones del jíbaro elaboradas hasta la fecha.

Como evidencia principal de que Tío Fele es un jíbaro blanco, observamos que su esposa, doña Leonor, es profundamente racista por lo que no resultaría lógico que estuviera casada con un negro. Hay además una constante referencia a cómo él se hizo rico “trabajando la tierra de sol a sol” y hallamos una alta tendencia a la idealización del campo en su discurso. En palabras de nuestro protagonista:

Si no fuera por mis hijos
Viviría allí en la sierra;
Porque, amigo, en lo poblado
No hay virtud, no hay inocencia.
...
Nada: me voy para el campo
Donde más gente no vea
Que la gente de mi casa,
Y el buey, la vaca, la oveja.

[*Tío Fele*, Acto único, esc. I]

Por otro lado, hay una fuerte crítica a las prácticas sociales del pueblo *vis-à-vis* la moral del campo: la obra se desarrolla en el pueblo de Ponce, hoy la segunda ciudad de Puerto Rico que ya para la época gozaba de ser la “cabecera de distrito” o ciudad principal de esa zona. En adición a esto, el habla del personaje también nos da un indicio de la clase social a la que pertenece: según indicación del propio autor, Fele no pronuncia ciertos eses finales en las palabras, rasgo que nos lleva a ubicar su origen en un contexto rural. Es por esto que coincidimos con Roberto Ramos-Perea (2011) quien considera que “Tío Fele es un jíbaro acomodado”; he aquí el rasgo esencial que justifica la inclusión de esta pieza en nuestro corpus. Tío Fele es a nuestro juicio, el primer jíbaro, evidentemente blanco, que se coloca en el centro de la acción como un antihéroe³⁵ víctima de las injusticias de la sociedad y parcialmente afín con el perfil del jíbaro portador de la identidad nacional definido por la

³⁵ Entendamos aquí “antihéroe” en su definición en el Diccionario de la Real Academia Española: En una obra de ficción, personaje que, aunque desempeña las funciones narrativas propias del héroe tradicional, difiere en su apariencia y valores (belleza, integridad, valor, etc.).

generación del Treinta. Sin embargo, Tío Fele no carga en su discurso esta identidad nacional; más bien Derkes retrata en él a otro sector de la sociedad vapuleado y menospreciado, no por su raza, si no por su falta de educación.

Además de introducir un personaje novedoso, *Tío Fele* también presenta cambios en cuanto a lo estructural. Si bien la obra mantiene la forma ya remanente de “comedia en un acto”, su intriga presentará varias innovaciones. Tío Fele es, como dijimos, un jíbaro rico que se encuentra en medio de problemas legales para cuya solución ha contratado o consulta a tres representantes legales: don Atanasio, Manuel y el Procurador. Don Atanasio resulta ser un amigo fiel, pero no así el “picapleitos” oportunista de Manuel quien opera engaños para sacarle dinero a Tío Fele. Como intriga secundaria, tenemos a su esposa Leonor quien no acepta darle la mano de su hija Isabelita a Ricardo por ser este negro, a pesar de que la joven está profundamente enamorada de él. Por último, Fele tiene aún a su servicio a un negro esclavo, Cangáa y a Ma Juana, ama negra quien resulta ser abuela de Leonor. Al final de la obra, Fele, por su ingenuidad y “poca educación”, no logra salir airoso de sus problemas legales y se ve obligado a pagar grandes sumas de dinero al traidor de Manuel. Sin embargo, como gesto de justicia le otorga a su esclavo Cangáa un terreno para que se independice. El conflicto entre Fele y su esposa Leonor respecto del interés amoroso de la hija de ambos se resuelve al este echarle en cara a Leonor que ella no puede rechazar a nadie por su color de piel ya que ella misma es nieta de una negra. Finalmente Isabelita y Ricardo se comprometen.

Podemos sustraer de la intriga las siguientes innovaciones: Tío Fele es el primer jíbaro antihéroe sujeto de la acción; los temas sociales están subordinados a las situaciones privadas y no a la inversa como pudimos apreciar en *¡Pobre Sinda!*; se minimizan las escenas transicionales informativas que caracterizan por ejemplo el teatro costumbrista de Ramón Méndez Quiñones y las piezas de Salvado Brau y se las reemplaza por secuencias de desempeño y contractuales. Por otro lado, se abandona el recurso de la justicia poética como modo de repartir premios y castigos³⁶. Si bien en el modelo actancial el sujeto -Tío Fele- persigue como objeto la justicia, él mismo se convierte en su propio destinatario y, a nivel del aspecto verbal, en su propio oponente discursivo. Es decir, ya el protagonista no busca resolver un conflicto social externo -un conflicto amoroso, una deuda-, si no que interioriza el conflicto para redimirse a sí mismo. En el caso de Tío Fele, su impedimento para salir airoso de sus problemas es su propia ignorancia y esto es lo que él deseará superar educando a sus hijos.

³⁶ Hemos visto una recurrente tendencia al uso de la justicia poética como procedimiento en los autores abordados en este capítulo: C. F. Caballero, Brau y Méndez Quiñones.

Esto, junto a las otras características estructurales, dota a esta pieza de una sofisticación que generará una productividad muy particular en el teatro del siglo XX. Por ejemplo, vemos representada en ella por primera vez la negación de la herencia negra en el personaje de Leonor cuando esta oculta a su abuela negra como una empleada de la familia. Este tema lo retomará como centro de la acción Francisco Arriví, uno de los legitimados dramaturgos nacionales, en su galardonada obra *Vejigantes* (1957) y su productividad se extiende también al campo de la poesía con el emblemático *Y tu agüela, ¿aondeejtá?* (1942) de Fernando Fortunato Vizcarrondo.

Tío Fele logra focalizar el problema del fracaso del jíbaro. Su falta de educación que aparece asociada a una serie de procedimientos que nos llevan irremediamente a catalogarlo como un antihéroe: coincidencia abusiva, anagnórisis o reconocimiento de un error y el principio constructivo del engaño. Por otro lado, perviven algunos procedimientos y tópicos del teatro costumbrista como un sistema de personajes maniqueo, el conflicto amoroso, la pareja imposible, la hipocresía y el dinero como motor de la acción pero subordinados a los anteriores como fondo de la trama principal. Esto se evidencia en la mirada final reflexiva, otra de las innovaciones que introduce Derkes:

(*Con emoción*)

Yo que gané trabajando
el capital que ahora tengo,
pasando trabajos, hambre,
al sol, al agua, al sereno,
para ser *vitima* hoy día
de tantos vagos *hambrientos*
que abusan del pobre rico
cuando no tiene talento!
Si me hubieran dado a mi
intrucion... Mas soy un lego,
vivo en el mundo vendado
con otros de ojos abiertos,
y los burros, burros son
aún cuando tengan dinero.
A los males que me aflijen
voy a ponerle remedio...

dos hijos tengo *estudiando*;
vigilaré con empeño,
sabrán defender sus bienes
cuando lleguen a poseerlos,
agradecerán las luces
que valen más que el dinero,
y no tendrán de su padre
un doloroso recuerdo.

[*Tío Fele*, Escena última. Bastardillas de la edición.]

Nos preguntamos por qué los estudiosos del teatro y la literatura puertorriqueñas no colocaron esta obra en un lugar más legitimado y no tuvieron en cuenta ni su productividad en el campo teatral -especialmente en el circuito de teatro oficial al cual pertenece la producción de Francisco Arriví- ni el hecho de que es Eleuterio Derkes quien coloca a un jíbaro que se corresponde con el constructo del ser nacional esbozado por los treintistas en el centro de la acción y lo reivindica moralmente más allá su falta de educación. La respuesta parece obvia: ello se debe a una lectura estrictamente racial y equivocada, a que Derkes era negro y el protagonista de su obra debía consecuentemente serlo también.

Algunos historiadores y críticos señalan que su obra padece de cierto didactismo que no permite una estructura más acabada ya que sus líneas de acción se difuminan un poco (Morfi, 1993; Ramos-Perea, 2011). A nuestro parecer, la obra sólo se debilita al tener un final precipitado, pero no consideramos que tenga una estructura global débil. Es por esto que estamos absolutamente en desacuerdo con la interpretación que hace la historiadora teatral Angelina Morfi (1993) de la obra de Eleuterio Derkes. Entendemos que su menosprecio se debe a dos cuestiones: 1) a que considera la obra como una comedia inacabada al no llenar los parámetros que ella considera necesarios para alcanzar la comicidad, es decir, debido a su propia distancia estética³⁷; y 2) al propio prejuicio de clase de la estudiosa. Citas como las siguientes: “la intención del autor, que en este caso no es otra que resaltar la bondad y fidelidad del negro”, “la obra tiene el lastre de su carga ético-docente (la del autor)”, “toda la situación es para eslabonar con la idea de que el negro tiene talento y por eso vale” y “también nos parece que Derkes estaba muy identificado con el problema de la raza negra

³⁷ La distancia estética es un concepto elaborado por Hans Robert Jauss (1978) y el cual plantea que la misma consiste en la distancia entre el horizonte de expectativa y lo que el espectador ve e interpreta. A menor distancia estética mayor aceptación de la obra ha de haber (en Pellettieri, 2002).

porque era negro” ... “hacen la obra muy fatigosa” muestran que Morfi considera que la ideología del autor, su origen, su raza operan en detrimento de su obra artística.

¿Por qué Angelina Morfi no considera igualmente débil la teatralidad de Ramón Méndez Quiñones bajo estos mismos parámetros? El didactismo o tono didáctico de la obra, incluso el retomar los temas recurrentes del teatro puertorriqueño hasta la fecha, como la avaricia, el matrimonio, la corrupción judicial y la condición del negro en la sociedad, no deberían ir en desmedro del hecho de que en esta obra se utilizan el uso de procedimientos novedosos para la dramaturgia puertorriqueña. Por ejemplo, y en frontal contraste con los juguetes cómicos de Méndez Quiñones, la estructura dramática del Tío Fele es de mayor dinamismo –lo cual de algún modo diluye el didactismo- gracias a un mayor número de secuencias de desempeño y a una mirada final reflexiva. Además, la centralidad que concede al personaje del jíbaro permite que se constituya en un verdadero ideograma³⁸, en este caso abordado desde la particular perspectiva de un autor negro.

Desde nuestro análisis, esta obra resulta trascendental ya que sus características estructurales, temas y origen nos prueban que en la cultura y el teatro puertorriqueños del siglo XIX el jíbaro blanco de montaña no era necesariamente asimilable a “lo nacional” y que es recién en la década del veinte que el campo intelectual y luego el de poder, se apropian de este constructo *a posteriori* y lo convierten en un dispositivo ideológico. Su constructo responde así como hemos dicho- a una elaboración tomada del campo literario culto obviando en absoluto el campo teatral “marginal” o “menor” que hemos visto fue alimentado por una pluralidad de clases sociales culta, letrada, popular- y que por esta misma razón permite recoger una muestra más espontánea de los rasgos que iban delineando alguna posible idea de identidad nacional. Incluso puede decirse que *Tío Fele* instaure un espacio simbólico en el que las distintas razas y grupos sociales del Puerto Rico de finales del siglo XIX establecen relaciones y funciones absolutamente liminares.

De esta manera, hemos de considerar definitivamente a Eleuterio Derkes como un dramaturgo innovador que plantea una posible transición entre una versión germinal del sainete, ya totalmente criollo y puertorriqueño, y una producción de mayor madurez como la de Manuel Alonso Pizarro. Muy a pesar de Derkes, interpretamos que su relevancia se encuentra en la corriente de su teatro popular y no en los textos de registro culto en el cual arbitrariamente este puja por inscribir su teatro. Sólo así es posible explicar la productividad

³⁸ Entendemos *ideograma* en el sentido que lo emplea Bajtín (1974: 81) como una unidad discursiva que funciona como mediadora entre la vida social y la literatura. La lengua es el material, y los discursos ideológicos constituyen los contenidos del texto.

de su jíbaro con conciencia social y conciencia de sí en el subsistema³⁹ del Teatro Artesano, teatro que se gesta en el seno de una clase social a la que Derkes sí pertenecía.

2.4 El jíbaro dominante

Un aporte que creemos importante de este estudio ha sido poder establecer las continuidades y desplazamientos en las funciones y características del jíbaro teatral que aparecen en Salvador Brau, Ramón Méndez Quiñones y Eleuterio Derkes. Existe una evidente permeabilidad entre el circuito de teatro hegemónico o culto -por lo general, romántico- (Rivera de Álvarez: 1969, Sáez: 1972, Pasarell: 1951, Manrique Cabrera: 1986) - y un circuito de teatro popular o “menor” como lo llaman los historiadores y críticos de teatro (Rivera de Álvarez: 1969, Arrillaga de la Torre: 1987). Tenemos aquí dos teatralidades: una culta, europeizante y hegemónica y otra popular, criollista y marginal, pero con un elemento en común: el jíbaro. De los tres autores, contemporáneos entre sí, curiosamente son Brau y Derkes los que desarrollan personajes jíbaros, blancos, pudientes y de discursos y valores enaltecedores del mundo rural. El primero en un teatro claramente artificioso dentro de los códigos de un romanticismo remanente y un lavado del registro lingüístico popular; y, el segundo, a través de una teatralidad asainetada, cómica y más cercana al referente. El jíbaro en Méndez Quiñones se limita a plasmar un personaje jíbaro plano, sin pertenencia, sin conciencia de clase y que simplemente ilustra el tipo y sus costumbres asumiendo una visión paternalista ante su situación. Es decir, su jíbaro no está problematizado y sus funciones dramáticas no presentan ninguna variación respecto del discurso dramático que por ejemplo encontramos en la *Juega de gallos* o *El negro bozal* estrenada veintiséis años antes. Esta interpretación de la presencia de una corriente de pensamiento que se caracteriza como “paternalista” es de suma importancia ya que una de las principales teorías literarias puertorriqueñas, profundamente elaborada por Juan Gelpí (1993), señala que la misma es la base que sustenta el nacionalismo cultural que se consolida en la década de 1930 en Puerto Rico y la que entonces proponemos, provocará la reflexión y selección de lo que ha de ser la identidad puertorriqueña. Para Gelpí, el paternalismo en la literatura puertorriqueña es:

³⁹ Utilizamos el término “subsistema teatral” elaborado por Tinianov (1970) y acuñado por Osvaldo Pellettieri (2002) para referirnos a un “conjunto de textos que se convierte en modelo para la producción de otros textos en un determinado período de la historia”.

“una manifestación de un discurso más abarcador que se origina en el siglo XIX, muy ligado a una clase social –los *hacendados*- y, en el campo letrado, a la figura de Salvador Brau... supone una relación jerárquica entre sujetos; el paternalismo es una metáfora fundamental consistente en equiparar la nación con una gran familia.”

[*Literatura y paternalismo en Puerto Rico*, 1993: 12. Bastardilla nuestra.]

Así se comprende mejor el por qué es el jíbaro de Méndez Quiñones el que será rescatado por los ideólogos de la nacionalidad de los años treinta y al que, haciéndose eco de estos, los subsiguientes estudios del teatro legitimarán como “el dramaturgo de nuestro teatro jíbaro” (Rivera de Álvarez: 1969, Sáez: 1972, Morfi: 1993) sin darse cuenta de la visión peyorativa que Quiñones elabora -visión de la que ellos son continuadores-. En este rescate, dejan de lado el hecho por demás relevante de que el teatro de Méndez Quiñones era representado por aficionados y familiares, mientras que el de Derkes se presentó en teatros oficiales. Incluso, una de sus obras fue puesta en escena por una compañía extranjera. Entendemos que esto sucede, no por los logros dramáticos de este autor, sino porque Méndez Quiñones gozaba de una participación en el campo intelectual de su época más privilegiada que la de Derkes: Méndez Quiñones era blanco, pudiente y tuvo fácil acceso a una educación privilegiada.

Consideramos que el campo intelectual, desde el contemporáneo a ellos hasta el más allá de la primera mitad del siglo XX carecían de las herramientas de análisis necesarias para percibir que ambas teatralidades -cultura y popular, encarnadas en Derkes y Brau- estaban definiendo al personaje del jíbaro a partir de los mismos rasgos de clase a los que los treintistas apelarían para constituirlo en el individuo nacional por antonomasia. Es desde Brau y Derkes que se esboza en el teatro un jíbaro blanco pudiente que comienza a multiplicarse en los sistemas de personajes de ambos circuitos teatrales; el jíbaro nace así de las estructuras dramáticas mismas y no de discursos ajenos al teatro. Los treintistas no fueron capaces de enriquecer y/o elaborar su constructo de identidad desde, para y por el teatro popular debido a sus propios prejuicios de clase y por ser herederos discursivos de un sector dominante del campo intelectual decimonónico que ignoró y desdeñó el teatro popular desde sus inicios.

3 Cristalización del jíbaro en el teatro popular finisecular: ¿predominio de un jíbaro pudiente y liberal?

3.1 El campo social puertorriqueño

La actividad teatral puertorriqueña de las últimas dos décadas del siglo XIX presenta un carácter sumamente dinámico, característico de una sociedad que se hallaba en medio de profundas transformaciones económicas, políticas y sociales. Consecuentemente, las producciones dramáticas se encuentran estrechamente ligadas a esas transformaciones y en ellas puede constatarse hasta qué punto los discursos hegemónicos las atraviesan.

En lo que al panorama político respecta, en la década de 1870 se formalizan algunas perspectivas ideológicas y económicas que se habían discutido dificultosamente a lo largo de todo el siglo XIX. Consecuencia de esta formalización será la fundación de los primeros partidos políticos que, si bien no operaban como partidos formales, se constituían para discutir los temas internos de la colonia. Podríamos interpretar esta limitada apertura del gobierno militar español como un resultado de los procesos políticos liberales que estaban teniendo lugar en España.

Se podría resumir el mapa ideológico puertorriqueño entre las décadas de 1860-1870 en dos grandes sectores: el conservador y el liberal. El ala liberal es la primera que funda su partido en 1870 como Partido Liberal Reformista. Esta agrupación se compone de nuevas generaciones de familias pudientes que han obtenido una educación en el extranjero y que encuentran sus antecedentes en la ideología de los monárquicos constitucionalistas de principios de siglo XIX. Su grupo se nutre también de profesionales y pequeños comerciantes, es decir, la mayor parte de la población. Sus ideales van encaminados a propulsar cambios en el modelo colonial español -ya en absoluta decadencia- pero muchos de sus afiliados no se conciben aún como país independiente. Además, alimentan sus energías la lucha por la abolición de la esclavitud y del trabajo servil (Quintero, 1988; Picó,1993).

Por su parte, los conservadores –también herederos del discurso monárquico absolutista- se formalizan en 1871 con la fundación del Partido Incondicional Español, nutrido por una clase pudiente de hacendados dueña de los medios de producción - el modelo económico del monocultivo de caña y café- (Quintero,1988). Lógicamente esta clase social apoyaba al régimen que les permitía ubicarse en una posición de poder frente al resto de la sociedad puertorriqueña: promulgaban la supremacía de los estándares culturales españoles,

como el catolicismo y la monarquía, eran esclavistas y se concebían como españoles aunque hubiesen nacido en la isla.

A pesar de esta configuración en dos partidos, los mismos guardarán diferencias ideológicas internas que, eventualmente, caracterizarán la política puertorriqueña de entre siglos como una fisurada y en constante cambio hasta los movimientos populistas de la década del 1940 donde se cuaja un aparente y temporario consenso. Es importante señalar que este campo político dividido en dos grandes partidos será el que eventualmente se consolidará en una sola gran ideología cuyos sesgos pro-hispánicos se revitalizarán a partir de la invasión estadounidense en 1898: es este el germen del pensamiento treintista que más tarde definirá la identidad y la cultura puertorriqueña.

Como consecuencia de esta creciente oleada liberal -iniciada y alimentada por el auge de la prensa durante todo el siglo XIX y el fragor abolicionista- este movimiento pasó a ser claramente autonomista⁴⁰ en pocas décadas. Ya para 1887 se funda el Partido Autonomista Puertorriqueño que, al igual que sus predecesores, aunará líneas ideológicas heterogéneas -autonomistas liberales, autonomistas pro-trabajadores, autonomistas en alianza con facciones republicanas en la península, entre otras. Esta efervescencia ideológica se ve coartada por varios periodos de represión y censura que afectaron directamente a la prensa y, por ende, a la circulación de material literario, intelectual y, muy particularmente, teatral. De estos periodos de restricciones y censuras el de mayor repercusión fue el registrado en 1887, el llamado Año Terrible⁴¹.

Dentro de este clima de censura y mano dura por parte del gobierno colonial español, el teatro popular funcionará como una válvula de escape para ciertos sectores sociales críticos. Mientras se prolonga la dominancia del romanticismo -en su versión criolla- y de las coordenadas ideológicas europeizantes, es el “teatro menor” el que se permite describir y señalar solapadamente las condiciones de vida de los puertorriqueños. Es por esto que el campo intelectual del período muestra pocos cambios en su panorama debido a la fuerte censura. A pesar de ello, el pensamiento liberal y progresista poco a poco comienza a abrirse paso y superar el férreo conservadurismo pro-español.

⁴⁰ Existía un sector social independentista pero de manera extraoficial pues estaba censurado. (Picó, 2008)

⁴¹ **1887 – El año terrible** se le conoce así a este período marcado por la represión del gobernador Romualdo Palacios a través de arrestos, torturas, asesinatos y amenazas a la prensa y la libre expresión. Existía una red de caudillos locales o “compones” que ejercieron sus influencias para violentar la ley e instalar su poder. Esta situación creó un gran malestar de los criollos frente al poder hegemónico por lo que se polarizaron las fuerzas. (Picó, 2008). En este año no se registran obras en el teatro popular. (Girón, 1985)

3.2 El Teatro de Artesanos: ¿un “subsistema” teatral?

Paralelamente a la confrontación ideológica que acabamos de describir, encontramos un teatro igualmente difuso y fragmentado. Y para poder comprender la naturaleza de lo que se entiende como Teatro de Artesanos, es necesario tener una idea clara de lo que fueron las entidades culturales en Puerto Rico conocidas como los “casinos españoles” ya que los casinos que la clase artesana de la isla organizará tomando como modelo los de la élite serán el espacio del que surgirán las piezas teatrales que analizaremos en este apartado. Por un lado existe una actividad teatral hegemónica⁴² que continuará promoviendo la circulación de compañías teatrales extranjeras -principalmente españolas, cubanas y mexicanas (Pasarell, 1951)- que representan a su vez a autores legitimados ya sea en España o Francia y alguna que otra obra criolla: estas compañías se presentan en teatros municipales. Pero la actividad cultural dominante también se nutre de la existencia de un circuito de “casinos españoles” que funcionaban como centros culturales para la élite⁴³. En este contexto, un “casino” es un lugar -casa privada o propiedad adquirida por un colectivo- donde se organizan veladas literarias, poéticas y teatrales o simplemente tertulias de temas diversos. En principio se constituyen para abordar o promover los conocimientos científicos o entablar discusiones del momento pero, eventualmente, se ocupan de una producción cultural más artística (Ramos-Perea, 2011) como bailes, tertulias, lecturas y veladas teatrales que afianzan la cultura de élite y refuerzan su carácter dominante. Como ha de esperarse, estos casinos serán frecuentados por la clase pudiente de la isla que tiene acceso a una educación afín y poder económico suficiente.

Para el otro sector de la sociedad -aquél compuesto por una mayoría analfabeta y oprimida “dividida en esclavos, siervos y un reducido grupo asalariado” (Quintero, 1977: 13)- no había más reuniones culturales que las festividades religiosas y populares. Recién en la década de 1870 los cambios económicos que se producen en la isla promueven la abolición del modelo económico feudal y esclavista y su reemplazo por la instalación de una especie de proletarización del trabajador de la tierra. Estos cambios permiten que se fragüe un nuevo

⁴² Entendemos por “hegemónico” la definición propuesta por Raymond Williams la cual estipula que “la hegemonía cultural (se trata) de lo aceptado y dominante en un ámbito de la cultura...” (citado en López y Fernández, 2005)

⁴³ “élite” – minoría selecta o rectora. (DRAE 2015). Para efectos de este trabajo, nos referimos a las “élites” cuando hablamos de la clase social dominante y dueña de los medios de producción la cual también tiene acceso a la educación y cultura de una manera privilegiada.

grupo social en los centros urbanos: el grupo de los artesanos⁴⁴. Muy paulatinamente, este nuevo sector social empieza a tener acceso a una actividad cultural que hasta la fecha les había sido vedada (Dávila, 1985) y, en este acceso, la prensa y las organizaciones de artesanos jugarán un papel determinante.

Estas clases oprimidas tienen un respiro como resultado del derrocamiento de la monarquía española entre 1868-1873, situación que provoca la eliminación de la censura y permite la libre asociación a nivel local. Bajo este episodio liberal, surge entonces en Puerto Rico un circuito cultural basado en sociedades de socorros mutuos, cooperativas y casinos de artesanos. Son estos últimos los que darán lugar a un nuevo circuito teatral en continua relación con la escena de la clase dominante de la época. Si bien se puede considerar la producción teatral artesana como limitada en lo que a cantidad se refiere, encontramos en este teatro importantes innovaciones y transformaciones del modelo teatral del sainete criollo puertorriqueño.

Podemos considerar que el teatro de artesanos constituye un verdadero subsistema teatral ya que sus obras llegaron a publicarse, a circular y a ser comentadas por la crítica de la época (Pasarell, 1951; Dávila, 1985; Ramos-Perea, 2011). Sus aportaciones nos llevan a superar el hecho de que se da dentro del modelo cultural de los casinos de artesanos que han sido creados a imagen y semejanza de los casinos españoles reservados para las élites educadas, blancas y ricas. Más allá de su tendencia a imitar el modelo hegemónico, los casinos de artesanos dan acceso a la producción cultural que ellos -como clase- entienden es un instrumento que les da visibilidad en una sociedad excluyente⁴⁵. Esta actividad cultural también expondrá a un sector más amplio de la sociedad a la alfabetización -aspecto que resultará relevante para los movimientos obreros que se configurarán luego de la invasión estadounidense de 1898- y también creará su propio subsistema teatral.

Así, el teatro de artesanos pondrá en escena un teatro heterogéneo que en general mantiene un intertexto con las corrientes estéticas hegemónicas, pero que también trae a escena a un individuo con conciencia de clase y conciente también de los problemas que lo aquejan. Es por esto que consideramos a Eleuterio Derkes como antecedente de este teatro ya

⁴⁴ Según Quintero (1977), en el siglo XIX se entiende por artesano “al trabajador especializado con o sin taller propio”; por ejemplo, zapateros, tipógrafos, sastres, carpinteros, tabaqueros, etc.

⁴⁵ Importantes y más profundas discusiones al respecto de la naturaleza de los casinos de artesanos a semejanza de los casinos españoles se dan en los siguientes estudios: *Teatro obrero en Puerto Rico 1900-1920* (Dávila Santigao: 1985), *Literatura puertorriqueña negra del siglo XIX escrita por negros* (Ramos-Perea: 2011) y “Clases sociales e identidad nacional” en *Puerto Rico: Identidad nacional y clases sociales* (Quintero, González, Campos, Flores: 1981, pp. 13-44). De aquí se desprende claramente, la imitación de los modelos hegemónicos como mecanismo de incursión en el campo cultural; se da tanto entre las clases oprimidas y dominantes puertorriqueñas, como entre la clase dominante y la metrópolis.

que sus piezas cómicas –*Tío Fele* y *Don Nuño Tiburcio de Pereira*- guardan el germen de esta teatralidad. Las reivindicaciones de la raza negra que hacía Derkes a través de sus personajes blancos, en el teatro de artesanos pasan a convertirse en verdaderas denuncias de clase. Este sector social compuesto en su mayoría por mestizos centra sus preocupaciones en la necesidad de educar a las clases menos privilegiadas, en la denuncia frontal de la injusticia y en la promoción de derechos laborales. Estas preocupaciones se verán expresadas en las obras del que consideramos el mayor exponente del teatro de artesanos: Manuel Alonso Pizarro.

El período de apogeo del Teatro Artesano se desarrolla en las décadas de 1880 y 1890. Si bien se registran obras de este circuito antes y después de las dos décadas señaladas, es en este período en el que se fundan los espacios oficiales donde se presentan y producen la mayoría de estas obras. Por ejemplo, en 1888 encontramos el Círculo de Amigos de San Juan, en 1889 se funda en Ponce el Taller Benéfico de Artesanos -el cual nombra su espacio escénico como el Teatro Derkes-, en 1887 se abre en Mayagüez la Unión Borinqueña. Los autores más abordados por los historiadores son Sotero Figueroa, Arturo Más Miranda, José Ramos y Brans, José González Quiara y Manuel Alonso Pizarro quienes eran tipógrafos, sastres y carpinteros y cuya producción teatral va desde la zarzuela hasta el sainete, pasando por el drama del más acérrimo romanticismo al estilo de Echegaray (Morfi, 1993; Ramos-Perea, 2011).

La mayoría de estos dramaturgos y pensadores eran negros o mulatos (Ramos-Perea, 2011) y también se desempeñarán en la prensa, una prensa que cuando puede es contestataria al régimen. Estas son quizás características que determinaron la condena de estos dramaturgos a la marginalidad en el campo intelectual. Por ejemplo, la mayoría de sus biografías o comentarios se encuentran en estudios de historia de Puerto Rico y aquellos que gozan del privilegio de que la historiografía teatral puertorriqueña les dedique algún espacio, son por lo general abordados con el desdén característico de los críticos que evalúan las obras desde su propia distancia estética -desde la herencia discursiva de la hegemonía que ignora o sitúa en los márgenes a estos productos “subalternos”-. Debemos hacer la salvedad de la existencia de algunos estudios muy valiosos en los pasados cincuenta años que han revisitado estos textos con una nueva mirada -siempre concentrada en su papel como catalítico social- sin señalar sus cambios e innovaciones a nivel estético (Dávila Santiago, 1985; Ramos-Perea, 2011).

3.3 Naturaleza y conflictos del Teatro de Artesanos en el campo intelectual

La producción teatral entre las décadas de 1870-1880 surge en un momento muy activo y estimulante tanto para el subsistema de teatro hegemónico (o de élites) como para el recientemente configurado Teatro de Artesanos. Podríamos aseverar que durante estas décadas existía en Puerto Rico un incipiente sistema teatral, entendiendo como tal, una producción dramática constante y dinámica compuesta por un amplio grupo de textos que manifestaba creaciones innovadoras a la vez que se continuaba con las expresiones de teatro más tradicional y en muchos casos ya remanentes. Este sistema constaba de distintos subsistemas: teatro de casinos españoles, teatros municipales y teatro de artesanos. Es dentro de este último donde se desarrolla el microsistema teatral⁴⁶ de Manuel Alonso Pizarro.

Como hemos mencionado, la razón principal para este auge teatral es la consolidación de la corriente del pensamiento liberal en la isla que ya para las fechas domina tanto el sector de la clase de hacendados como en el sector de artesanos, pequeños comerciantes y nuevos profesionales, al menos en lo que a sus premisas básicas de cambio social respecta. Paulatinamente, esa corriente cultural liberal es la que empieza a promover y valorar las producciones culturales de una estética criolla llamada ya puertorriqueña. Sin embargo, la herencia conservadora del poder hegemónico español continúa determinando el horizonte de expectativas, por lo que el campo intelectual no muestra grandes cambios. En realidad, hay una especie de asomo de la cultura criolla que recién hará eclosión -especialmente en el teatro- después de la invasión estadounidense en 1898. Será con motivo de esta invasión que el campo intelectual cambiará profundamente desarrollando durante las primeras décadas del nuevo dominio una particular apropiación del mundo rural como emblema de identidad nacional (Quintero, 1985, 1988; González, 1984).

Muy curiosamente, este contraste no se configura como una puja antagónica entre el modelo romántico y el criollismo puertorriqueño. Más bien, el segundo empieza a manifestarse -a colarse- en los discursos hegemónicos sin necesariamente subvertirlos. En lo que al teatro se refiere, su principal ruptura es la presencia cada vez mayor de personajes,

⁴⁶ Continuando con la terminología creada por Tynyanov, citado en el método de análisis inmanente de Osvaldo Pellettieri (1997, 2002), se entiende por "microsistema" a unas manifestaciones peculiares de distintos tipos de textos dentro de los subsistemas. En este caso, entendemos que las obras de Manuel Alonso Pizarro son una particularidad tal que mantiene ciertas diferencias con el resto de las obras que forman parte del sistema del Teatro de artesanos.

lugares y situaciones de la vida cotidiana en Puerto Rico, tendencia que ya hemos mencionado surge a mediados del siglo XIX con *La Juega de Gallos* o *El negro Bozal*. También, las tímidas inclusiones de la vida local en las obras de Salvador Brau, las piezas cómicas jíbaras de Ramón Méndez Quiñones y los sainetes refuncionalizados de Eleuterio Derkes nos dan una muestra de la creciente presencia criolla -que no aun nacional- en la producción teatral.

Un aspecto importante de este sistema teatral es que en ambos circuitos se cultivan los diferentes géneros teatrales dominantes de la época. En una velada teatral de uno u otro circuito generalmente encontraremos una pieza principal que consistirá en un drama romántico, zarzuelas u óperas y varias piezas “menores” como diálogos, sainetes o juguetes cómicos (Pasarell, 1951). En el circuito de artesanos encontraremos la reproducción o imitación de este modelo con la inclusión de otros tipos de actividades de puro esparcimiento como lo son los números de prestidigitación. Como dice Ramos-Perea, el principal aporte del teatro de artesanos es “la inserción de nuevos contenidos en las viejas formas” (2011: 58).

En lo que se refiere a la estructura profunda y a la estructura superficial de estas obras, no se perciben grandes cambios respecto de los modelos teatrales anteriores: en ambos circuitos domina el principio constructivo de la pareja imposible y a nivel de la acción los objetos que los distintos sujetos persiguen continúan siendo el amor, el honor y/o el dinero. Serán los géneros de teatro popular los que presentarán refuncionalizaciones innovadoras, principalmente el teatro popular del teatro de artesanos. Recordemos que la imitación de los modelos hegemónicos por parte esta clase social -que poco a poco se considera en oposición a la clase dominante- responde a una búsqueda de integración a la producción cultural, a una voluntad de diseñar una voz propia para desde ahí enunciar sus necesidades y opiniones como clase. Por esto el género del “diálogo”⁴⁷ resulta de gran utilidad y así también la comicidad del sainete, el juguete y la revista como portadores de una nueva ideología en gestación que aún reconoce a la élite como modelo a seguir.

Prueba de este reconocimiento de la élite como algo superior -y a imitar- son las numerosas notas aclaratorias o reseñas en la prensa donde aparecen comentarios como el siguiente:

⁴⁷ “Forma literaria enfocada en el problema dialéctico de la búsqueda de la verdad donde el interlocutor se ve obligado a aceptar “la verdad” tras la sucesión de argumentaciones del orador.” En su versión escénica se utiliza también como el sainete y el juguete cómico como relleno entre los dramas de mayor envergadura -al igual que el modelo de teatro hegemónico- es actuado por niños y para la producción cultural obrera será una evidente herramienta discursiva de adoctrinamiento. (Ramos-Perea, 2011: 89)

“Sabemos positivamente que entre los artesanos no hay poetas que canten ni literatos que ilustren, pero hay aficiones probadas, buena voluntad y no escasea el talento.”

[“¡28 de marzo!”, Ramón Morel Campos, *La libertad*, 1895,
en Ramos-Perea, 2011: 92]

En este caso, leemos estas palabras en Ramón Morel Campos, un sólido y respetado periodista del movimiento artesano en el sur de Puerto Rico; pero también encontramos este tipo de concepción en los propios autores para con sus obras. Veamos “Dos palabras” del mismísimo Manuel Alonso Pizarro, anotación que inicia la publicación de la que consideramos una de sus principales obras: *El hijo de la verdulera* (1902):

Esta *pequeña* obra, escrita al escape, estará naturalmente *llena de incorrecciones y defectos*. No obstante, tengo necesidad del publicarla; y, sin detenerme a pensar en los vapuleos de los críticos, la presento a mis amigos, no dudando que, buenos como son, sabrán *acogerla con indulgencia* suma.

[Bastardilla nuestra.]

Podríamos decir que estas expresiones atestiguan las dificultades que el movimiento estético criollista enfrentó durante todo este siglo pero también el hecho de que su aparición en la escena puertorriqueña sea considerada por sus propios precursores como una especie de irrupción “indebida” o “ilegítima”.

Creemos necesario en este punto desactivar la concepción simplista según la cual la producción del teatro de artesanos es considerada una mera imitación del teatro dominante o una expresión teatral ingenua, tal como sucede en Sáez (1972), Rivera de Álvarez (1974) o en Morfi (1993). En primer lugar, estas características -de imitación e ingenuidad- no las encontramos solamente en las obras del teatro de artesanos, sino también en muchísimas de las obras que circularon en el teatro hegemónico. Es por esto que nos resulta injusto aplicar la evaluación negativa en un circuito y no en el otro. A partir de este estudio, consideramos que es en el teatro de artesanos donde se encuentra el germen de un teatro nacional que se apropia de procedimientos y formas discursivas del teatro popular que generan cambios profundos en el modo de concebir géneros “menores” como el sainete o el juguete cómico. Estos cambios son, a nuestro entender, las innovaciones que están a punto de generar un nuevo teatro puertorriqueño.

3.4 La subsistencia del jíbaro teatral en Manuel Alonso Pizarro: un jíbaro en crisis

En este revisitar las obras teatrales puertorriqueñas del entre siglos con nuevos instrumentos teóricos, nos encontramos con el caso del que ya hemos catalogado como el principal dramaturgo de este subsistema teatral de artesanos: Manuel Alonso Pizarro. Pizarro es de los pocos escritores artesanos que escribe exclusivamente obras de teatro; la mayoría de ellos se dedica al cultivo de varios géneros literarios como la poesía, el periodismo o la novela. Carpintero y tipógrafo, Pizarro nos deja un legado teatral integrado por cinco piezas: *Me saqué la lotería* (1887), *Fernando y María* (1892), *Cosas del día* (1892), *Los amantes desgraciados* (1894) y *El hijo de la verdulera* (1902). De estas cinco obras dos siguen las pautas del romanticismo -el diálogo sobre la confianza *Fernando y María* y el drama romántico *Los amantes desgraciados*- mientras que las otras tres restantes son consideradas piezas menores por tratarse de juguetes cómicos. Aunque se mantiene dentro de los géneros dominantes, el teatro de Alonso Pizarro muestra una madurez formal y un agudo empleo de los procedimientos cómicos en las piezas asainetadas. Para nuestro estudio, resulta pertinente abordar dos de sus piezas cómicas -la primera, *Me saqué la lotería*, y la última, *El hijo de la verdulera*- en las cuales podremos señalar este avance en el modelo de lo que ya podemos llamar sainete criollo puertorriqueño como pura fiesta.

Me saqué la lotería se estrena el 10 de octubre de 1886 en la sociedad de artesanos Unión Borinqueña en Mayagüez, pueblo que se convertirá en uno de los referentes de la cultura popular puertorriqueña junto con Ponce y Guayama⁴⁸. Esta pieza es catalogada por el autor como “juguete cómico-jíbaro” y curiosamente es la única en la que el autor reproduce el habla, modos y dichos campesinos.

El principio constructivo es la pareja imposible del melodrama modulado por la caricatura: Chepa⁴⁹, joven jíbara hija de don Miguel y Colasa, sostiene un romance a escondidas con Antonio, joven de pueblo y cuyo registro lingüístico devela su pertenencia a otra clase social -sólo él y su padre, Don Pío, hablan en un registro culto-. Observemos un

⁴⁸ Al igual que Eleuterio Derkes, Manuel Alonso Pizarro era natural del pueblo de Guayama el cual también contaba con algunas sociedades de artesanos en su haber.

⁴⁹ Interesante la coincidencia en el nombre de este personaje jíbaro con el personaje de Chepa en la obra fundacional del teatro argentino *El amor de la estanciera*. Esta obra de autor anónimo y escrita circa 1787 se trata de un sainete también escrito en verso y su tema principal gira en torno al matrimonio de una joven llamada Chepa. Otra curiosidad, es el hecho de que la importancia de *El amor de la estanciera* transita en que, además de ser la pieza de teatro argentino más antigua, incorpora al gaucho como personaje.

intercambio entre Antonio y Colasa –madre de Chepa- para constatar la diferencia en el registro del lenguaje:

Antonio (<i>levantando la voz</i>)	¡Calumniar de esa manera á mi madre tan honrada! ¡Alguna lengua malvada que en mil pedazos hiciera!
Colasa	La vos no jalse osté tanto, don Antonio, que etá en casa.
Antonio (<i>bajando la voz</i>)	Ya lo sé, doña Colasa; pero me llena de espanto...

[*Me saqué la lotería, escena vii*]

Don Miguel se opone férreamente al romance entre estos dos personajes ya que sabe que es por interés y que Antonio no ama a su hija verdaderamente. Lo enoja más aún saber que su esposa Colasa, a quien “le gusta beber”, consiente el noviazgo ya que Antonio le lleva ron en cada visita. El climax se produce cuando don Miguel sorprende a Antonio en una de sus visitas a escondidas. Esto desata la furia de Don Miguel y una serie de escenas de risible violencia, insultos y amenazas entre Don Miguel y Colasa, hasta que llega el compadre de don Miguel -Tiburcio- en compañía de don Pío, padre de Antonio. Tiburcio interviene en la reyerta y logra calmar los ánimos y que ambas partes acuerden el matrimonio de los “enamorados”.

Como mencionamos, la estructura profunda de la obra es la del sainete que -a diferencia de otros sainetes criollos de la misma época⁵⁰ - descansa sobre una sólida estructura de acción y goza de cierta originalidad en su desenlace. La obra empieza en una especie de *in media res* con Don Miguel afilando su machete y exponiendo el conflicto de la obra. La unidad de tiempo, espacio y acción dotan a la obra de una concentración de la acción que se coronan con un diálogo que -a pesar de ser en verso- resulta ágil y económico y sostiene de manera eficaz procedimientos verbales cómicos como los apartes y el malentendido. Es este último procedimiento el que da paso a un aparente final feliz en el que la pareja se une en

⁵⁰ Más adelante discutiremos algunos de estos otros sainetes que circularon, no solo en el subsistema de teatro para las élites, sino también en el subsistema de teatro de artesanos indistintamente: *Amor a la Pompadour* de Rafael E. Escalona (1882), *Los monopolios* de Modesto Cordero Rodríguez (1895) y *Un matrimonio al vapor* de Francisco Irizarry (1886).

matrimonio. Decimos “aparente” porque desde el principio es evidente el desprecio de Antonio hacia Chepa, el cual es reiterado –como procedimiento cómico- de la siguiente manera:

Antonio (*con amabilidad*) Queridísima Chepita...

Chepa (*asombrada*) ¿Antoñito, ya has yegao?

 ¿Onde estabas agachao?

Antonio (*aparte*) ¡Qué bestia es la jibarita!

 Estaba en el platanal

 Esperando que saliera

 Tu padre, niña hechicera,

 Bondadosa sin igual.

[*Me saqué la lotería, escena iv*]

La hipocresía de Antonio -representante de un sector social dominante pero venido a menos- y su frontal desprecio por el jíbaro como clase subvierten el sentido de todas las escenas de desempeño amoroso subsiguientes. El engaño como procedimiento hace la situación risible pero a su vez devela una clase social abusiva, mentirosa y explotadora. Así, el procedimiento cómico se convierte en denuncia. Vemos que los comportamientos de los personajes se tornan en comportamientos de clase: al final de la obra el padre de Antonio, Don Pío, se vuelve cómplice también al aprovechar la ignorancia de Don Miguel engañándolo cuando éste le pregunta si Antonio tiene dinero para casarse:

Tiburcio (*a don Pío*) ¡Su hija tiene dinero!

D. Pío Y mi hijo, caballero, también. (El que usted le dé.)

Miguel (*a don Pío*) Tengo *pesos* quince mil.

D. Pío Y yo quince mil (*pesares*)

Miguel Son los mesmo capitares

 ¿con que se pueden unil?

[*Me saqué la lotería, escena 15ta.*

Bastardilla nuestra.]

Aquí vemos cómo la ignorancia de don Miguel -puesta en evidencia por el malentendido verbal- lo hace caer en la trampa: él considera que “pesares” es lo mismo que “pesos” y por

esto ve posible y justo que los dos jóvenes se casen. A continuación, don Miguel convoca la boda y pide a la orquesta en sala que toque un “seichorriao”⁵¹ para todos celebrar el acontecimiento y dar comienzo al fin de fiesta.

Resulta interesante ver cómo Alonso Pizarro subvierte muchas de las características del sainete. En cuanto al sainete tradicional, la variación consiste en la espacialidad: la obra tiene lugar en la sala de una casa de jíbaros aparentemente pudientes. El conflicto sigue siendo privado y concreto al igual que los temas del matrimonio por interés y el dinero que son los mismos de casi todo el teatro decimonónico puertorriqueño. Sus aspectos costumbristas -el habla, los personajes tipificados- que han hecho que algunos críticos la cataloguen erróneamente como obra costumbrista (Morfi,1993), se conjugan con la crítica social que se pone de manifiesto en la oposición de clases sociales que organiza el sistema de personajes. Por esto, el aspecto semántico de la obra resulta por demás rico en comentarios críticos de la sociedad de su tiempo, una sociedad en medio de una vertiginosa transformación: ahora hay jíbaros que tienen más recursos que algunos criollos propietarios. Es así como la tradición teatral del sainete y del costumbrismo se funden en *Me saqué la lotería*, para poner en escena la sala de la casa de un jíbaro pudiente y una clase elitista ahora venida a menos la cual perpetúa la explotación aprovechándose de la falta de educación de la clase trabajadora.

Pero la visión de Alonso Pizarro no es maniquea. Observamos también que hay críticas a la clase social del jíbaro y a sus propias limitaciones frente a la clase que se le opone: la violencia física intrafamiliar, el insulto, el vicio de la bebida son rasgos que se revelan como algo más que excusas para el desarrollo de la caricatura y el efecto reidero y probablemente son la única muestra de una crítica reflexiva a este sector social en el teatro puertorriqueño. En otras piezas de la época encontramos personajes jíbaros sujetos a los vicios de la bebida y del juego, pero siempre con la única función de provocar la risa.

Merece destacarse en este sentido que, no obstante el carácter cómico interesado de la pieza, no hay en ella un personaje embrague portador de la ideología del autor, lo cual nos habla de una evolución respecto de las piezas didácticas anteriores: lo didáctico no es enunciado sino que surge de los procedimientos cómicos y de los vínculos entre los personajes. Además de las razones estéticas que redundan en una notable economía dramática, las razones de la ausencia de un personaje embrague que tome claro partido por una clase u otra hay que buscarlas en la pertenencia de clase del propio autor. Pizarro no

⁵¹ Género musical del campo puertorriqueño.

pertenece a ninguna de las dos clases sociales sino a una nueva clase urbana, mestiza y artesana que puede ver a esas otras clases “desde afuera”. Esta clase social emergente se levanta como un nuevo observador crítico de la sociedad puertorriqueña y observa desde nuevas coordenadas los defectos de las dos clases sociales que componían el modelo señorial de la hacienda de los dos primeros dos tercios del siglo XIX.

Otras subversiones de los vestigios estructurales del costumbrismo suceden en el modelo actancial de la obra; por ejemplo, el amor no es ni el destinador ni el objeto del deseo. No hay tampoco un sistema de personajes maniqueo pues si bien Don Miguel parece ser el principal obstáculo de los amores de Chepa, es en realidad Antonio quien opera con maldad y sale airoso con su engaño. Consideramos que el modelo actancial coloca a don Miguel como el sujeto que persigue el honor de su hija -por ende, el de su familia- mientras que el resto de los personajes ocupan la función de oponente: Colasa, Chepa, Antonio, don Pío y hasta el compadre Tiburcio⁵² quien le informa a don Pío que Chepa tiene dinero. Todos los demás ayudan para que el falso matrimonio se lleve a cabo.

En otras palabras, este modelo actancial es el coherente sustrato de un sistema de personajes en el que el protagonista ocupa el centro de la escena y se encuentra enfrentado al resto. Esta oposición es una clara innovación en el teatro puertorriqueño de la época ya que implica una interiorización del conflicto y una incorporación del autoengaño. Más allá de esta oposición evidente entre don Miguel y el resto de los personajes, podríamos incluso argüir que don Miguel es también su propio oponente a raíz de su ignorancia la cual lo hace convertirse inconscientemente en otro ayudante del villano -Antonio. Se observa también en el modelo actancial que el destinatario sigue siendo la defensa de la honra social de la familia. Pero esa honra social no se logra gracias al éxito que alcanza el engaño de Manuel y don Pío. Así, en *Me saqué la lotería* el engaño cumple con una función cómica donde el personaje principal se desempeña equivocadamente y éste no lo sabe. Es aquí donde aparece el ridículo social en don Miguel. Un ridículo social potenciado por un falso fin de fiesta que celebra el fracaso de su intento en pos de honra. Como resultado, el jíbaro aquí lo pierde todo y ni siquiera está al tanto de esto; y lo pierde gracias a su ignorancia.

Por ende, *Me saqué la lotería* -título que remite al logro de Antonio de casarse con Chepa por su dinero- es un texto por demás innovador. Sus cambios tanto en el modelo actancial como en la estructura de superficie con un sujeto sin ayudante (todos los actantes se constituyen en oponente) y su mezcla de procedimientos que va del autoengaño al falso fin de

⁵² Más adelante veremos que este personaje del “compadre” se encuentra en otras “obras menores” pero siempre como ayudante del sujeto; aquí es un falso ayudante.

fiesta enriquecen su aspecto semántico. Esta obra exhibe una visión crítica respecto de la reestructuración de la sociedad puertorriqueña, de los modos en que una clase opresora en particular (la élite venida a menos) explota moral y económicamente a otra (los jíbaros). *Me saqué la lotería* es un sainete que presenta una crítica aguda y frontal a esa oposición de dos clases sociales a las cuales el autor no pertenece dejando bien en claro que es la ignorancia de los jíbaros la que permite la explotación por parte del otro. De esta manera, Manuel Alonso Pizarro retrata la esencia de ese momento histórico y teatral del Puerto Rico de entonces y supera no sólo a sus antecesores sino también a sus contemporáneos.

Para lograr esto, el autor se sirve del jíbaro como personaje, ya no aislado como en Derkes, sino como un individuo colectivo. Así, el jíbaro de Manuel Alonso Pizarro es heredero de la tipología del jíbaro blanco y hasta cierto punto pudiente y sin educación que habíamos registrado primero en Salvador Brau y luego en Eleuterio Derkes. Podemos corroborar que la mirada de estos tres dramaturgos -cada uno desde su contexto social particular- cristaliza una mirada distanciada hacia el sector social del jíbaro. Esta mirada sufre leves cambios. En Brau, don Venancio expresa un sentido de pertenencia para con Puerto Rico y coloca al mundo rural en un imaginario privilegiado que coincide con la ideología del autor: es portador de un código moral impecable que en Derkes se transforma y en Alonso Pizarro desaparece. Lo importante aquí es que tanto Brau como Derkes y Pizarro señalan la falta de educación como la raíz de la precariedad de los jíbaros: por no tener instrucción son engañados y explotados y su palabra se vuelve risible e ineficaz. El don Miguel de Alonso es un jíbaro un tanto más inmoral que el don Nuño o tío Fele de Derkes y su observación crítica de este sector social nos resulta por demás novedosa.

Este universo del jíbaro teatral que han ido creando estos autores se diferencia profundamente del universo jíbaro de Ramón Méndez Quiñones. Las obras de Méndez Quiñones simplemente presentan la tipología del jíbaro, lo que él considera sus problemas y costumbres y lo describe. No existe una problematización de su condición, no lo opone a la clase social o lo confronta con las circunstancias que lo definen. Al contrario, encuentra hasta puntos de pacto y convivencia como el matrimonio entre Alejo y Chana en *Un jíbaro* (1878). Alonso Pizarro trae la observación a un plano casi subversivo donde en *Me saqué la lotería* se perpetúa la explotación y la humillación del jíbaro por parte de una clase que ya está venida a menos⁵³.

⁵³ Ramos-Perea nos dice "Méndez Quiñones redime al blanco, Alonso Pizarro lo condena de entrada." (2011. P. 74)

Los otros dos juguetes cómicos de Alonso Pizarro no presentan jíbaros en sus sistemas de personajes, si bien en ambas intrigas se oponen nuevamente varias clases sociales. Este uso del teatro como comentario crítico sobre la sociedad puertorriqueña y sus conflictos es esencial para sustentar nuestra tesis de que la selección del jíbaro como personaje portador de la identidad nacional puertorriqueña es racialmente intencionada, ya que observamos que los conflictos sociales en el Puerto Rico de la segunda mitad del siglo XIX se nutren de muchas y variadas clases sociales y raciales. Así lo documentan tanto los textos de historia como las piezas de teatro, así también los otros dos juguetes cómicos de Manuel Alonso Pizarro.

El primero de estos ejemplos -*Cosas del día* (1894)- es resaltado por la crítica del siglo XX por la particularidad de mostrar una paleta de personajes de la clase artesana. Su intriga gira en torno a don Donato, hombre blanco también venido a menos que debe dinero a un sinnúmero de trabajadores. Estos personajes poco a poco van presentándose en su casa a cobrar; pero don Donato no los enfrenta y prefiere evitarlos, esconderse y pedirle a su empleado Trinidad que se haga cargo. Como en *Me saqué la lotería*, esta pieza carece también de justicia poética ya que el protagonista logra escapar y salirse con la suya aunque no sin antes recibir una paliza por parte de algunos de sus cobradores.

Nuevamente, tenemos aquí un sistema de personajes integrado por representantes de clases sociales en oposición: don Donato representa a la clase pudiente también venida a menos, los artesanos a los trabajadores -ya identificados con sus oficios específicos- y Trinidad a la servidumbre, que en este caso responde y resulta funcional a los intereses de la clase opresora. Curiosamente, estos personajes no están determinados por sus dialectos; Alonso Pizarro no reproduce en éstos los rasgos lingüísticos que podríamos esperar de cada clase, ni siquiera en el caso de Trinidad, presumiblemente negro, conforme a la información que se nos proporciona en varias secuencias transicionales. Este “lavado lingüístico” se debe en gran medida a que los artesanos no son jíbaros y en verdad constituyen una clase claramente diferenciada. La enunciación de los personajes tipo de la clase de artesanos -Pilar la planchadora, Facundo el sastre, Antonio el billetero, Emeterio el casero, Celedonio el camisero y María la lavandera- así lo corrobora:

Demetrio	[<i>entrando</i>] ¿Don Donato ha vuelto ya? [<i>se oyen gritos</i>] ¿Qué gritos son esos, dí?
María	La planchadora Pilar

Parece le quiere dar
 A Trinidad el de aquí.

Demetrio [riendo] y sigue gritando el tío.

Trinidad [dentro] ¡Quita, quita, que te mato!

María [riendo] ¡Pobrecito!

Pilar [dentro] ¡Mentecato!
 ¡Toma el mato!

[*Cosas del día*, escena 13ª.]

El tema y objeto es nuevamente el dinero, pero esta vez manejado desde la deuda, desde la desposesión de la clase pudiente que -al no tenerlo ya- se encarna como una clase inmoral que pretende seguir disfrutando de privilegios a expensas del engaño y explotación de los demás. En esta ocasión, los explotados ya no son los jíbaros ni los negros antes esclavos sino los artesanos que no tienen problemas en tomar la justicia en sus manos y darle un escarmiento al villano y a su ayudante-sirviente.

Con esta obra, Alonso Pizarro da un paso hacia un teatro más cercano a la denuncia explícita para lo cual apela a una estructura más simple y transparente en sus intenciones que la de *Me saqué la lotería*. El personaje acorralado no es aquí la víctima sino el villano y su único ayudante es curiosamente un personaje que pertenece a otra clase oprimida. Con Trinidad, podemos palpar una crítica contundente de Alonso a esa clase que aparentemente está jugando un papel perjudicial en los movimientos sociales de la época (Ramos-Perea, 2011). El sirviente, en lugar de solidarizarse con la clase social que le resulta homóloga por ser igualmente explotada, prefiere mantenerse en actitud de sumisión y convertirse así en opresor de los trabajadores.

Con un predominio absoluto de secuencias transicionales y en ausencia de un conflicto que trascienda la cuestión de la deuda, *Me saqué la lotería* se destaca por su simpleza: la coincidencia abusiva que padece Trinidad -los golpes e improperios que recibe y que en verdad debiera recibir su amo- están fundamentalmente orientados a la producción de risa pero no dejan totalmente de lado la reflexión.

En su quinta y última obra, *El hijo de la verdulera* (1902), también se esbozan y articulan dramáticamente los intereses, características y circunstancias de la clase artesana; la intriga es dominada como en *Cosas del día*, por los personajes provenientes de una clase social pudiente venida a menos cuyos representantes son Micaela y José. Este matrimonio

vive con su hija Teresita en medio de mucha necesidad y hambre y se han enterado de que su hija es pretendida por Juanico, un rico comerciante que exige casarse con una joven que nunca haya tenido novio. Movilizados por el interés económico, estos padres confabulan para casar a Teresita con Juanico: para ello deben convencerla de dejar sus amoríos con un joven pícaro llamado Tomás y al mismo tiempo ocultarle este hecho a Juanico. Este engaño es puesto al descubierto por Tomás cuando le muestra Juanico las cartas de amor de Teresita. Luego de un largo discurso en el que explica la importancia de la pureza de la mujer y hace una crítica a los mecanismos de cortejo tanto de las mujeres como de los hombres, Juanico decide no casarse con Teresita.

El enaltecimiento de la clase artesana se hace a través del personaje del rico joven Juanico, hijo de una verdulera: lo que se pretende destacar es su capacidad de ascender socialmente no obstante sus orígenes marginales. Esa procedencia social que al inicio preocupa a la madre de Teresita encuentra su compensación en el dinero de Juanico al punto de hacer que esta cambie de parecer luego de un extenso monólogo. En este devenir se nos revela un cambio de valores: ahora el estatus social depende del poder adquisitivo y ya no tanto del abolengo. Este abolengo se ve cuestionado por la propia Micaela quien hace una relación de los diferentes personajes de su comunidad que han sido pobres o que son descendientes de negros y han llegado a ser alcaldes y propietarios. Ella misma confiesa con vergüenza ser nieta de una negra cocinera⁵⁴, por lo que finalmente concurre con su esposo en el casamiento de su única hija con el hijo de la verdulera.

Una de las características de los artesanos representados en esta obra es la reproducción de ciertos valores de la élite como la creencia en el eterno femenino. Junto con su riqueza Juanico ha adquirido también ciertos valores de la clase dominante, en este caso una moral que pone a la honra y a la virginidad en el centro de un sistema de valores. Incluso el desenlace contribuye a ello: Teresita resulta grandemente entristecida por el rechazo de Juanico y la traición de Tomás, hecho frente al cual sus padres no sienten ningún tipo de empatía. Muy por el contrario, se complacen con el simple hecho de haber podido conseguir unos cuantos pesos de Juanico. La escena final es desoladora: mientras Juanita sale devastada de escena, sus padres se contentan con imaginar la comida que comprarán con el dinero obtenido:

⁵⁴Recordemos que el tema de la abuela negra y cocinera oculta es un tema ya abordado en el teatro puertorriqueño, primero en *Tío Fele* de Eleuterio Derkes y ahora lo vemos de nuevo aquí en Alonso Pizarro. Cabe mencionar que las fuentes consultadas omiten la productividad de este tema en esta obra. El tema de la abuela negra cobra particular importancia en el teatro legitimado como nacional a mediados del siglo XX en *Veji-gantes* de Francisco Arriví.

Micaela ¿Quieres comer un poco de sardinas con pan, hija?
Teresita [*yéndose por la derecha*] No deseo nada.
José Déjala, luego comerá.
Micaela Me da pena.
José ¿Y los billetes, mujer?
Micaela Aquí están.
...
José La suerte que no hemos quedado muy mal.
Micaela Esa es la suerte.
José ...mañana mismo compraremos lechón, pero un lechón
bien grande y bien gordo, lo prepararemos con arroz, y
a comer hasta que la barriga diga basta; pasado mañana
un pavo, un chivo, y así todos los días un potaje
diferente.

[*El hijo de la verdulera*, escena última.]

Micaela y José son una caricatura de la ambición, el oportunismo y el hambre característicos de una clase social que Alonso Pizarro quiere traer a primer plano a fin de enaltecer indirectamente su propia clase social, la de los artesanos. En esta obra, el autor hace también un llamamiento a cuestionar el origen de las riquezas de los componentes de esa clase dominante (los curas, el dueño del casino). La representación en esta última escena de este matrimonio antiguamente pudiente deformado por la avaricia y el hambre ha permitido que sea considerada como una obra de gran envergadura gracias a la integración de características que en algunos aspectos la acercan al grotesco criollo argentino (Ramos-Perea: 2011).

Con estas reflexiones sobre la obra de Manuel Alonso Pizarro creemos haber dado cuenta de la madurez de su estilo teatral. No sólo domina con conciencia los procedimientos de cada uno de los géneros que cultivó -recordemos que escribió también un diálogo y un drama romántico- sino que incluye en su obra una conciencia de clase muy particular y nueva para la época. Entendemos que su mayor aporte a la dramaturgia puertorriqueña consiste en haber producido una renovación a nivel de la estructura profunda de los textos que encuentra su correlato en un sistema de personajes igualmente novedoso. En *Cosas del día* y en *El hijo de la verdulera* se nos presentan lecturas muy concretas de la composición social del Puerto

Rico de finales del siglo XIX y, en lugar de mostrar una paleta de personajes planos, se nos revela todo un sistema de fuerzas en oposición. En *Me saqué la lotería*, tenemos a un personaje acorralado por todos los demás y un desenlace falsamente feliz que nos deja un sabor amargo e incluye una contundente bajada de línea. Con esto Alonso Pizarro señala que el jíbaro debe asumir nuevas posturas -educacarse, combatir sus vicios- para superar su lugar de oprimido por una clase pudiente a la que el autor se esfuerza por señalar que ya no es lo que solía ser. La importancia de sus textos radica en que el jíbaro es en el teatro de Alonso Pizarro es una tipología más entre otras muchas identidades en la sociedad puertorriqueña.

3.5 Otras operaciones dramatúrgicas con el jíbaro

Durante esta misma época en la que señalamos el apogeo del Teatro de artesanos (1880-1890), son muchas las obras de teatro puertorriqueñas que circulan tanto en este subsistema como en el circuito del teatro para las élites. Recordemos que no podemos catalogar estrictamente ni como “teatro popular” el primero ni como “teatro culto” el segundo ya que ambos circuitos incorporan poéticas similares. Esto lo hemos discutido al señalar la composición de las veladas y presentaciones teatrales en uno y el otro subsistema.

Así, en ambos encontramos una producción en su mayoría de dramas románticos a la vez que un productivo cultivo de lo que se ha llamado “géneros menores”, “teatro breve” o “género chico” -que tal como ya hemos señalado incluye teatralidades de raigambre popular, esencialmente sainetes y/o juguetes cómicos (Arrillaga, 1987: 11). Por ejemplo, en el Teatro de artesanos contamos con una producción que sigue las pautas de teatro más legitimado: José Ramos y Brans (tipógrafo), quien en 1889 estrenó en el Círculo de Amigos de Mayagüez el ensayo dramático *El tirano de su anhelo*, drama continuador de la práctica de ubicar la acción en el extranjero -en este caso, Madrid-. También encontramos el caso de José González Quiara (tipógrafo) quien estrena su primera obra *La perla de Granada* en el mismo Círculo de amigos de Mayagüez. Este autor es un ejemplo de cómo ambos circuitos se entrecruzaban, ya que a raíz de su éxito en el circuito del Teatro de artesanos logra dar un salto a la escena de la élite y presenta obras en el exclusivo Casino de Mayagüez. Estas obras tendrán un fuerte corte romántico y hasta explorarán temas exóticos como la intriga egipcia en su obra *Rahel*, drama en tres actos y en prosa (Ramos-Perea, 2011: 80-81).

Así como encontramos un teatro continuador del modelo hegemónico en el subsistema de Teatro de artesanos, encontramos también una abundante producción de

“géneros menores” en el teatro hegemónico. Algunos ejemplos son piezas de revistas que abordan temas sociales puertorriqueños de actualidad bajo el procedimiento de personajes alegóricos, juguetes cómicos y parodias de intertexto con el teatro bufó cubano. Veamos qué funciones se le otorgan al personaje del jíbaro en esta nueva conjugación estética.

3.5.1 Eduardo Meireles y el teatro de revistas

En el renglón de las revistas, señalamos *Revista de Puerto Rico* (1880) de Fernando Ormaechea y Félix Navarro, *Figuras chinescas* (1895) con letra de Ernesto Carreras y música de Julián Andino y *La entrega de mando o Fin de siglo* (1899) del cubano Eduardo Meireles con música de Vizcarrondo y Tizol. Esta última fue una obra muy aplaudida en su estreno y posteriormente censurada por el alcalde, ya que satiriza la situación de Puerto Rico justo después de la invasión estadounidense de 1898. Esta es la única pieza en la que encontramos a un jíbaro en el sistema de personajes. *La entrega de mando o Fin de siglo* consta de dos cuadros: el primero expone la situación de varios arquetipos de la sociedad puertorriqueña - una mujer, un político, un fray, un jugador, un jíbaro, un americano, entre otros- y el segundo es una ‘apoteosis’ en memoria de Betances⁵⁵: estos personajes exponen cada uno quiénes son y cuáles son sus circunstancias en el momento de cambio de metrópolis y de siglo. En cuanto al jíbaro, su discurso nos corrobora ya la concepción que de éste se venía gestando en el teatro, dice:

Jíbaro	Aquí estoy yo, caballeros, Que he venido a hablar muy claro. Soy, con orgullo lo digo, Un jíbaro, pero honrao: Yo no emplearé el lenguaje De esos señores de rango, Porque pa decir verdades En buen o mal castellano, Se dicen de cualquier modo;
--------	--

⁵⁵ Ramón Emeterio Betances nace en Puerto Rico en 1827 y muere en París 1898. Fue escritor, médico y político puertorriqueño quien se convirtió en una de las figuras más representativas de la intelectualidad antillana del siglo XIX, y llegó a protagonizar diferentes episodios que le condujeron a la presidencia del primer gobierno provisional independiente de Puerto Rico. (Enciclopedia de Puerto Rico, 2015)

...
¿Nos es verdad? Pues, sin embargo,
Del jíbaro no se ocupan
Mas que cuando hay que explotarlo.
Ese es un jíbaro, un bruto;
Y no piensan, desgraciados,
Que si al jíbaro no ayudan
Se viene el país abajo.

[*Entrega de mando o Fin de siglo*, Cuadro primero]

Según la mirada de su autor, se reconoce al jíbaro como exclusivo del mundo rural, de educación precaria, bruto, explotado, pero honrado lo cual nos recuerda a la representación del gaucho en el *Martín Fierro* de José Hernández. Lo que resulta interesante de este texto es que en él se considera que los jíbaros son -como trabajadores de la tierra- el sustento del país. Vemos que el dialecto del jíbaro está atenuado y entendemos que esta característica responde a una función estética dentro del contexto del género musical de la revista. En esta misma obra encontramos un telegrafista a quien podríamos considerar representante de la clase de artesanos; sin embargo, ni el personaje mismo ni el texto lo nombran como tal. Esto es una revelación que consideramos interesante mencionar para entender que el jíbaro ya se encontraba claramente tipificado en el imaginario colectivo y no así la reciente clase artesana que para la época ya se organizaba como un movimiento obrero muy definido. Analizaremos más adelante que la clase obrera puertorriqueña -compuesta en su mayoría por negros, mulatos y mestizos- se configurará como un antagonista de la clase comerciante blanca y liberal que dominará el campo intelectual a partir de la década de 1930. Este campo intelectual treintista es el que eventualmente enaltecerá al jíbaro como el emblema de la nacionalidad puertorriqueña (Picó, 1993; Quintero, 1988; González, 1984). Los autores de *Entrega de mando o Fin de siglo* forman parte de esa clase social.

3.5.2 Rafael Escalona y el intertexto con el teatro bufo cubano

Por otro lado, tenemos un grupo de obras cómicas intertextuales con el género de teatro bufo cubano. A grandes rasgos, este género de teatro popular cubano surge a mediados del siglo XIX a raíz de un intertexto con el teatro *bouffé* de París y la zarzuela española. Estas piezas se caracterizarán por ser cortas, musicalizadas y por parodiar las convenciones y tipos

de la cultura de élite colonial. De gran productividad fueron los integrantes de sus sistemas de personajes: el “pícaro negrito”, la “mulata lasciva” y el “gallego tonto”. Otro de sus personajes emblemáticos es el “negro catedrático”, visión racista del negro y cuyo procedimiento para provocar la risa consistía en la imitación ridiculizada de los modos y lenguaje de la cultura de élite⁵⁶.

La primera compañía de bufos habaneros en Puerto Rico llega en 1879, y su presencia en la escena puertorriqueña resultó de gran productividad en el teatro consumido por la élite. Muchas obras empezaron a incluir a estos personajes tipo y todo su andamiaje de procedimientos con una función meramente cómica. Lo que cabe destacar es que es en el teatro hegemónico donde esta forma es más productiva, ya que las características y funciones de estos personajes fueron consideradas frontalmente racistas y no eran del agrado de los periodistas y escritores del circuito de artesanos quienes constituían una periferia del campo intelectual en constante puja. Sin embargo, el campo cultural se mostró siempre heterogéneo, por lo que encontramos casos de este tipo de obras representadas en espacios a los que asistía un público popular. Ejemplo de este caso es la pieza *Los monopolios* o *Vivir para ver* de Modesto Cordero Rodríguez, obra descrita como “pasillo bufo-cómico casi verosímil” que fue representada por actores aficionados y estrenada en el Centro Instructivo de Recreo (se presume que el de San Germán).

Otras de estas obras de intertexto bufo gozaron de un éxito que ha quedado plasmado en la historia del teatro puertorriqueño: entre ellas cabe mencionar *Flor de una noche* (1881) y *Amor a la Pompadour* (1882) ambas de Rafael Escalona. Estas piezas manifiestan una apropiación perspicaz del modelo del teatro bufo cubano mezclado con situaciones, personajes y referencias locales. Para nuestro estudio, resulta por demás relevante abordar el tema y los personajes que sostienen la segunda pieza de Rafael Escalona.

Amor a la Pompadour se estrena en 1882 en el teatro municipal de San Juan y es descrita como una “pieza jíbaro-bufo-catedrática en un acto”. Su sistema de personajes consiste de tres jíbaros blancos y dos catalogados como “negros catedráticos”. En el nivel de la acción el sujeto es el joven Nicolás, negro catedrático cuyo objeto sentimental es la jíbara blanca Colasa. Su padre, Andrés, se opone a tal unión por motivos de diferencia de razas. Por la unión de la pareja de enamorados, viene a interceder el padre de Nicolás, don Gregorio, el otro negro catedrático. Finalmente, Andrés accede a la unión de su hija con Nicolás

⁵⁶ Para profundizar en los orígenes, características y productividad del teatro bufo cubano, ver Carpentier, Alejo: “Los bufos cubanos” en *La música en Cuba*, Editorial Letras Cubanas, la Habana, 1979, pp.181-201. Y Leal, Rine: *La selva oscura. De los bufos a la neo colonia (Historia del teatro cubano de 1868 a 1902)*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1982.

convencido por el compadre Lino, el tercer jíbaro, quien le pide que acceda al matrimonio de su hija ya que corrobora que los negros tienen mucho dinero.

Como oponente, Andrés se concentra en insultar, agredir y vapulear a Nicolás, quien a nivel de la intriga posee la función de provocar la risa a través de la caricatura del “negro catedrático” procedente del teatro bufo cubano. Ante esta dialéctica entre la violencia y el racismo que expresa Andrés y los risibles esfuerzos de legitimación del negro Nicolás, surge Colasa como un tímido personaje embrague⁵⁷. Como argumento para justificar su unión con Nicolás e invalidar el racismo de su padre, Colasa insinúa la presencia de sangre negra en su familia jíbara que, hasta este punto, entendemos como blanca:

Andrés: Muchacha bete de aquí
 Que te voy a a ejar sin muela,
 ¿acaso en tu parentela
 Pué jabei Carabalí?
Colasa: (*Aparte.*) Y no poei contestai...

[*Amor a la Pompadour*, Acto único, escena primera.]

Aunque Colasa no logre verbalizar completamente su ascendencia negra por acatar el mandato de obedecer a su padre y por miedo a la violencia que sus acciones podrían generar en él, su función a lo largo de toda la obra será promover la conciliación y aceptación entre las dos razas. Ella defiende en Nicolás los valores morales del momento -su honradez y talento- y logra finalmente unirse a él “a la Pompadour”, frase que para la época significaba “algo así como mezcla o mezcolanza” (Girón, 1985).

A pesar de que la intriga nos manifiesta una clara separación racial entre el jíbaro y el negro y que el jíbaro presenta los mismos prejuicios raciales y sociales de la élite blanca y eurocéntrica, es interesante ver cómo Andrés proporciona a Gregorio -el padre negro de Nicolás- un trato de igual a igual, de jíbaro a jíbaro. Cuando finalmente accede a la unión de la pareja, Andrés dice:

Andrés Pa un jíbaro otro jíbaro, y pa dó ei demonio;
 Venga ai pasto.

⁵⁷Entendemos como “personaje embrague” el personaje que “representa la voz del autor, encarna su punto de vista, modula y juzga la acción. Por otro lado, pone de manifiesto los valores que se intentan rescatar y explicita la forma en que se quiere que el público reciba el texto”. (Pellettieri, 1990)

[*Amor a la Pompadour*, Acto único, escena xii.]

Una de las principales historiadoras del teatro popular puertorriqueño nos corrobora esta interpretación de que el negro era también considerado como jíbaro cuando hace referencia a la réplica que acabamos de citar:

Note que Andrés, jíbaro blanco, trata al negro Gregorio como un jíbaro. Así, pues, hay que borrar la idea de que el jíbaro puertorriqueño es un campesino blanco que vive en la montaña. El jíbaro puertorriqueño es blanco o negro y vive en la montaña o en el litoral; en resumen, es criollo puertorriqueño, no importa que sea blanco, negro o mulato.”

[Girón, 1985: 93]

El tema de la raza del jíbaro puertorriqueño genera aún hoy delicados debates entre los que opinan que el verdadero jíbaro es blanco y los que plantean una amplia gama de la mezcla de razas, entre ella evidente y predominantemente la negra (Picó, 2008; González, 1984; Gelpí, 1993). Parece existir un consenso que nos señala que la predominancia del jíbaro blanco en el imaginario puertorriqueño se debe a las políticas culturales que han dominado el campo intelectual particularmente desde la década de 1930 y es esta construcción de la identidad la que en este estudio nos ocupa. La identidad del jíbaro, que en primera instancia se le define como de raza blanca, pasa luego a ocupar el lugar de la identidad puertorriqueña en general operando una clara y frontal exclusión de todo aquello que no corresponda a ese constructo.

Y es precisamente una idea del jíbaro enriquecida la que observamos que predomina y habita los sistemas de personajes del teatro finisecular, especialmente en ese teatro espontáneo que surge en el seno de cambios socioeconómicos como el teatro de artesanos de Manuel Alonso Pizarro y el microsistema de Eleuterio Derkes. En este punto, los jibaros teatrales manifiestan ya una conciencia de clase, una migración del universo rural a los centros urbanos y reclamos de justicia social ante los diversos prejuicios a los que están sometidos: falta de educación, pobreza extrema, mestizaje racial. Estos prejuicios son los que construyen a ese otro jíbaro visto y escrito por y para la élite: un jíbaro vicioso, vago y risible.

3.5.3 Otros ejemplos del jíbaro-tipo del teatro popular para las élites

Algunas otras obras de esta época, catalogadas también como “teatro popular” (Girón, 1985) nos muestran a este jíbaro “vicioso, vago y risible” como un personaje-tipo víctima de la coincidencia abusiva y cuya función es meramente la de provocar la risa. Así ocurre en *¡Conflicto monetario!* de Eugenio Bonilla y Cuebas (1894), pieza que sigue el modelo del juguete cómico en un acto y en verso y en la que los personajes tipos son el negro caricaturizado y perseguido por la coincidencia abusiva y el gallego como tipo social que representa en realidad a cualquier español y que sale bien parado de todos los conflictos. También se presenta a una mulata y un borrachón como representantes de los criollos puertorriqueños que estaban a merced de todos. Si bien la pieza nos habla de temas de actualidad de la época como la corrupción política, el contrabando de la moneda -que es lo que ocasiona el conflicto monetario- y otros incidentes que generaron mucho malestar social, este tipo de obra nos retrata una sociedad empobrecida en la que el personaje del jíbaro -ya considerado criollo- no tiene ninguna función trascendental.

Hay otra obra que también nos pinta un mundo jíbaro desalentador: *Un matrimonio al vapor* de Francisco Irizarry de 1885. Esta pieza es catalogada por su autor como un “juguete cómico jíbaro en un acto y en verso” y fue representada en el Teatro de Juncos, zona rural del centro de la isla. La misma apela a procedimientos costumbristas que no aportan ninguna innovación a las estructuras dramáticas puertorriqueñas. Su intriga orbita en el tema de un matrimonio no correspondido: la viuda Rosalía reclama ante el alcalde del pueblo que Ño Ambrosio no quiere cumplir su promesa de casarse con ella. En la exposición del caso se habla sobre diversos temas que competen a los jíbaros: la educación de la mujer, la afición al juego de naipes, la tradición de la talla de santos y, al final, el amor por interés, por lo cual Ambrosio accede finalmente a casarse. Vemos en esta pieza una vez más el amor no correspondido como tópico central ornamentado con los mismos y recurrentes temas del dinero y el amor por interés que dominaron casi todo el siglo XIX.

3.5.4 La dominancia del jíbaro marginal

En conclusión, hemos corroborado en este capítulo, la existencia de dos subsistemas teatrales: el Teatro para las élites y el Teatro de artesanos entre los cuales se produce un intercambio de obras y dramaturgos. En segundo lugar, observamos que en ambos

subsistemas circulan las mismas corrientes estéticas y registros de teatro: en uno y el otro dominan obras de corte romántico (drama, diálogos, etc.), pero también se observa una abundancia de las formas de lo que se entiende como teatro popular (v. g. sainetes, juguetes cómicos, etc.). Es decir, el teatro para las élites era reproducido en el subsistema teatral del Teatro de artesanos y, a su vez, el llamado “teatro popular” era consumido también por las élites. Son las características muy particulares del campo de poder, social y teatral puertorriqueño para la época las que permiten explicar tal fenómeno.

Sin embargo, algo que sí diferencia un subsistema del otro son los espacios en los que las obras se representaban, el público que asistía y aquellas teatralidades o temas que no lograron penetrar uno u otro subsistema⁵⁸. Por ejemplo, no existe documentación que corrobore la productividad del teatro de revistas o del negro catedrático en el subsistema de artesanos, como tampoco se ha podido corroborar la circulación de los principales textos del artesano Manuel Alonso Pizarro en las salas oficiales. Resulta evidente que la configuración del campo cultural puertorriqueño estuvo fuertemente marcada por las fisuras entre las diferentes clases sociales de la época. Sin embargo, no obstante estas fisuras, aquello que permitió distinguir las formas teatrales legítimas de las que no lo eran tanto hacia finales del siglo XIX fue la crítica *treintista* y su énfasis en privilegiar los valores estéticos correspondientes a los discursos hegemónicos de los cuales ellos eran herederos. Esto explica por qué la crítica de la mayor parte del siglo XX no coloca a Manuel Alonso Pizarro en un lugar legitimado: porque no pertenecía al campo legitimado/legitimador de su propia época. Así, podríamos diagnosticar entonces una prolongación del horizonte de expectativas del Puerto Rico decimonónico hasta bien avanzado el siglo XX, con un punto álgido de renovación en la década del 1930.

En conclusión, en la cultura dominante el jíbaro ocupa un lugar marginal y el teatro finisecular de las élites se hace eco de este hecho presentándolo como un personaje sin injerencia en las estructuras de acción ni en el modelo actancial (v. g. *Entrega de mando o Fin de siglo*, *Un matrimonio al vapor*, *¡Conflicto monetario!* o *Amor a la Pompadour*). Su función es principalmente la de provocar la risa y marcar aquella otredad a la cual la cultura de élite no pertenece, situación análoga a la del negro. Paradójicamente, es el teatro de artesanos -aquél considerado teatro marginal- el que reelabora y reconstruye por primera vez esa visión del jíbaro en la sociedad puertorriqueña. Hemos podido trazar una clara progresión

⁵⁸ Haría falta un estudio profundo y detallado sobre la asiduidad a los teatros puertorriqueños, considerando el tipo de obras y autores que circulaban, de esta manera se podría arrojar luz sobre hasta qué punto ambos circuitos teatrales se relacionaban. Este objetivo rebasa los límites de este estudio el cual se concentra en el análisis del texto escrito.

de las representaciones dramáticas del jíbaro que van de Salvador Brau a Manuel Alonso Pizarro quien lo problematiza y redefine. Mientras el jíbaro del teatro de las élites es predominantemente ignorante, vicioso y un muerto de hambre, el jíbaro del Teatro de Artesanos -especialmente en las obras de Manuel Alonso Pizarro- es pudiente, moralmente complejo y se encuentra en frontal oposición al resto de la sociedad a pesar de su falta de educación.

Más adelante veremos cómo el devenir histórico durante el entre siglos puertorriqueño subvierte estas coordenadas estéticas y sociales, especialmente en el campo cultural. Como resultado de la invasión estadounidense, los procesos que venían gestándose en la sociedad puertorriqueña sufrirán serias e interesantes transformaciones. Por ejemplo, la producción cultural será testigo de la concretización de un movimiento ideológico contundente cuyos gérmenes podríamos localizar en las líneas de pensamiento de ímpetu reivindicador de la comunidad de artesanos para la víspera de 1870. Con esto nos referimos al surgimiento de un movimiento obrero que se consolida en el seno de los cambios del modelo económico implantado por la nueva metrópoli (Picó, 1993, 2008; Quintero, 1976). Este movimiento proletario será uno de fuertes tendencias anarquistas y se ubicará en una posición antagónica a la ideología de la clase de hacendados, clase social dominante que tuvo a cargo una definición de la sociedad puertorriqueña durante el dominio español de la segunda mitad del siglo XIX. Esta nueva y autodenominada clase proletaria intentará tomar en sus manos una redefinición social, política y económica de Puerto Rico que quedará plasmada contundentemente en lo que se ha conocido y estudiado como el Teatro obrero. El destino del jíbaro como personaje teatral en esta dramaturgia será uno completamente distinto a todas las tendencias que hemos observado hasta ahora.

4 La polarización de los tipos de jibaros teatrales entre 1900-1930: Teatro obrero versus teatro para las élites

4.1 Trasfondo histórico del movimiento obrero en Puerto Rico

En la última década del siglo XIX, la oleada liberal terminó por ganarle el pulso político al sector conservador de la sociedad puertorriqueña. Esta ideología liberal -cuyos derroteros podríamos resumir en propulsar un gobierno autonomista para la isla-no era tan distinta en su naturaleza a la de los conservadores de quienes se diferenciaban básicamente en que estos eran monárquicos y esclavistas. La procedencia de ambos sectores era básicamente la misma: ambos provenían de la clase hacendada, poseedora de los medios de producción de la isla. Importante es mencionar que de esta clase surgió la nueva clase profesional que consolidó más aún el pensamiento liberal en la política puertorriqueña. Cabe señalar que la clase artesana -ya sólidamente conformada y organizada- se alió al sector autonomista pues entendía que con la obtención de más derechos locales podrían entonces visibilizarse en una sociedad que los excluía.

Así, la obtención de la Carta Autonómica del 25 de noviembre de 1897 marca el triunfo de ese sector liberal heterogéneo que luchaba, junto a esta clase artesana, por un gobierno de carácter autonómico aunque no totalmente desvinculado de España. Esta Carta Autonómica otorgaba a los puertorriqueños la facultad de gobernarse a sí mismos eligiendo por voto directo a un diputado a Cortes. También propició numerosas reformas administrativas como la creación de dos cámaras locales -la Cámara de Representantes y el Consejo de Administración- que existirían para atender todos los asuntos coloniales como comercio y obras públicas (Tirado: 1999).

Casi inmediatamente a este gran logro histórico, tiene lugar el inicio de la Guerra Hispanoamericana entre Estados Unidos y España (25 de abril-12 de agosto de 1898). En consecuencia, el 25 de julio de 1898 se produce la invasión de los Estados Unidos a la isla de Puerto Rico. Este hecho será llamado y catalogado por todos los ámbitos de la cultura puertorriqueña como “el trauma” ya que se produce justo en el punto álgido de la algarabía que había provocado la obtención de la Carta Autonómica apenas unos meses antes. Con este suceso histórico se trastocan todos los procesos políticos, sociales y económicos que se habían venido desarrollando de manera interna a lo largo del siglo XIX. Algunos de estos procesos simplemente se detienen, como sucede con el paso del reciente gobierno autónomo a un gobierno autoritario militar. Así también el modelo económico se sustituye tajantemente:

de un día para otro Puerto Rico pasa de un modelo económico basado en la hacienda de relaciones “señoriales” a un modelo de “monocultivo” ausentista⁵⁹ (Quintero, 1976). Otros procesos se reconfiguran, como es el caso del campo político el cual crea nuevos pactos, alianzas y divisiones entre sí ante la presencia de la nueva metrópoli. Por otro lado, hubo procesos que tomaron nuevos bríos ante estas nuevas condiciones; así sucedió con la discusión sobre la identidad nacional -hasta la fecha precaria- y la organización de los sectores sociales más desfavorecidos: los trabajadores.

Es importante destacar la desaparición/transformación de esta clase hegemónica, en este caso la llamada “clase hacendada”, ya que jugará un papel determinante en la configuración del campo cultural y por ende teatral del Puerto Rico del siglo XX y explicará los cambios de valoración de elementos culturales como lo es el jíbaro. Según el historiador Quintero Rivera (1977: 141-142):

Los señores de hacienda perdieron el poder político con la invasión norteamericana del 1898 (con todo lo que esto significa para la estructuración de la economía) y fueron perdiendo también, paulatinamente, el poder económico frente a las grandes compañías norteamericanas del tabaco y el azúcar, lo que fue minando las bases de su posición hegemónica.

Ya no clase hegemónica, la clase hacendada pasa a ser tan oprimida como la clase trabajadora ante el nuevo y foráneo poder político y económico. Su nuevo rol en el mapa social, cultural y económico necesariamente se transforma y pasa por un proceso de “burguesificación” (Quintero Rivera, 1977) en el cual asumen no ya una posición de poder en relación a la metrópoli sino a través de una mayor actividad comercial y profesional. Así, es posible entonces llamar “burguesía de hacendados” a esta clase que nace y se desarrolla durante las tres primeras décadas del siglo XX.

En esa coyuntura del cambio de modelo económico para Puerto Rico termina por conformarse esa nueva clase social proletaria cuyos antecedentes -recientes y directos- han sido las organizaciones de artesanos que tuvieron lugar a partir de la década de 1870. Es decir que este sector social surge del paso de un agricultor de subsistencia que vivía como agregado en las haciendas de los grandes hacendados -a quienes se debían económica y emocionalmente- a un empleado anónimo en las grandes centrales. Para esto, ocurre también

⁵⁹ En Puerto Rico se le denomina “capital ausentista” al modelo económico regido por inversionistas estadounidenses que no viven en Puerto Rico y que aún así son dueños de los medios de producción.

una migración interna de esta población de la montaña a los llanos costeros, dato que marcará las teatralidades más importantes de las décadas de 1940-1950. El concepto organizativo lo toman -como hemos mencionado- de las precedentes asociaciones de artesanos ya que en el pasado “la dispersión, aislamiento y condiciones heterogéneas” (Quintero, 1977: 16) no le permitieron a este sector tomar conciencia como clase. Sin embargo, cabe destacar que otro antecedente de las organizaciones obreras se puede ubicar en el surgimiento de las primeras centrales azucareras en Puerto Rico poco antes del dominio estadounidense -en 1873-⁶⁰. Este modelo económico de las centrales ya había generado una previa clase jornalera, es decir, trabajadores asalariados que ya no formaban parte de las relaciones paternalistas del universo de la hacienda (Quintero, 1977: 16). Es este proceso el que permite esa disolución de las relaciones y vínculos entre el propietario y el trabajador y da paso a esa toma de conciencia como clase que será necesaria para fundamentar el movimiento obrero.

Esta nueva clase social proletaria presentará una ideología clara, sólida y definida gracias a las nuevas características de sus integrantes. Racialmente será una clase multirracial que incluye negros y mestizos y cuyos líderes serán letrados de diversos orígenes -muchos de sus líderes serán inmigrantes españoles o de primera generación de inmigrantes en Puerto Rico.

Ya en los primeros años del siglo XX se formaliza el movimiento con la creación de la Federación Libre de Trabajadores, antecedente del Partido Socialista fundado en 1908 y cuyo líder obrero será Santiago Iglesias Pantín. Esta clase social funcionará como una antagónica a la clase de hacendados puertorriqueños la cual ya no ejercía como clase dominante pues había perdido todo su poder político -y, posteriormente, el poder económico- ante la dominación estadounidense (Quintero, 1988: 141-142). A pesar de esto, la clase hacendada siguió comportándose como una burguesía y se nutría cada vez más de nuevas generaciones de profesionales de los cuales muchos de ellos estudiaban ya no sólo en Europa sino también en Estados Unidos. Esta nueva configuración del campo de poder reorganiza el sistema ideológico en la isla. Por un lado la clase hacendada, dominada en las últimas décadas por lo que fue el movimiento autonomista liberal, asumirá como mecanismo de defensa ante la nueva metrópoli muchas de las posturas del ala conservadora pro hispánica a la cual se enfrentó en décadas anteriores. A su vez, se opondrá al sector obrero puertorriqueño ya que éstos encontrarán en el sistema gubernamental estadounidense y en sus

⁶⁰También influyó mucho en esta configuración y organización social la llegada de nuevos inmigrantes españoles de ideología anarquista, como por ejemplo la de Santiago Iglesias Pantín en 1896, escritor y organizador sindical gallego.

asociaciones proletarias eco de sus propios intereses como clase. En resumen, una nueva dicotomía ideológica surge: fusión de antiguos hacendados con la clase profesional liberal que se aferran a los valores culturales hispánicos *vis-à-vis* una nueva clase obrera multirracial con afinidad a las ideologías proletarias estadounidenses.

Dentro de este ejercicio de necesaria simplificación del campo político en la isla justo después de la invasión norteamericana, es importante destacar que la dicotomía no era tan simple ya que en ambos bandos se encontraban facciones pro independencia. Así se planteaban los principales problemas políticos de Puerto Rico: por un lado había que decidir entre ser una colonia o no; por otro, cuál modelo socioeconómico asumir y por último el conflicto de clases que esto detonaba. Estas discusiones se mezclaban entre sí creando entonces fisuras tan diversas en todas las colectividades políticas que, a nuestro entender, son las que hasta el presente no han permitido un consenso en la idea de país que se quiere para la isla. Como veremos también más adelante, es esta dinámica sumamente conflictiva la que propicia el campo intelectual de los treintistas a quienes podemos considerar desde ya los vencedores de esta disyuntiva.

Dentro de este panorama, el proletariado surge como un movimiento fragmentado en sí mismo ya que los cultivos de café, de la caña y el tabaco, entre otros menores, no apoyan al movimiento con la misma intensidad por las diferencias ideológicas mencionadas. Sin embargo, esta fragmentación no supone debilidad absoluta pues logran oponerse férreamente a la llamada burguesía de hacendados por temas de clase y raza. Este ímpetu es lo que consideramos propició que, en su corto y vertiginoso tiempo de existencia, esta clase social lograra una producción cultural vasta e importante con la creación de numerosos periódicos y revistas, además de agrupaciones teatrales y círculos de literatura socialista (Quintero, 1986; Dávila, 1985). Es en este contexto donde veremos se libra una lucha entre dos nuevos perfiles del jíbaro puertorriqueño.

4.2 ¿A qué llamamos Teatro obrero?

Con un período de apogeo entre las décadas del 1900 y 1920 (Dávila, 1985), el Teatro obrero cuenta en su haber con una vasta producción teatral documentada en la prensa de la época, la cual atestigua una gran afluencia de público, grandes estrenos, teatros, dramaturgos e incluso, una compañía teatral especializada.

En casi todas las ciudades del país, durante más de 20 años, se repite la misma escena. Obras de teatro, recitales de poesía, coros, conciertos, representaciones de diálogos, certámenes literarios, poblaron con su voz obrera las alas de teatro, las plazas, las manifestaciones y los locales de sindicatos. Igualmente encontramos una producción generosa en la novela, el cuento, la poesía y el ensayo.

[Dávila Santiago, 1985: 9]

A pesar de este panorama, podríamos aventurarnos a decir que el Teatro obrero llega a consolidarse como un subsistema teatral propiamente dicho ya que cuenta con una producción y circulación prolífica. El conjunto de obras se asocia entre sí gracias al tema que abordan, pero para su clasificación como tal no se han considerado elementos estructurales o procedimientos estéticos que los puedan agrupar en sí mismos.

Si Ramos Perea (2011: 58) alega que el teatro de artesanos es un teatro de nuevos contenidos (v.g. la denuncia del discrimen racial) en viejas formas (v. g. el drama romántico, el sainete); podríamos opinar exactamente lo mismo del Teatro obrero de principios del siglo XX, pero que recurre a formas teatrales más antiguas todavía. La mayor ruptura de esta producción teatral será en el aspecto temático, en el que encontraremos un intertexto directo con la literatura social y obrera europea de entre siglos. Sin embargo, es el contexto de su origen lo que aún presentará fuertes continuidades en el teatro puertorriqueño (Dávila: 1985).

La principal continuidad que establece el Teatro obrero es su vínculo con el Teatro de artesanos: este se da en el seno de la producción cultural de las asociaciones sindicales como la Federación Libre de Trabajadores y el Partido Obrero Socialista cuyos antecedentes fueron los casinos de artesanos (Dávila, 1985; Ramos Escobar, 2003). Sin embargo, lo que en su momento propició una actividad cultural lúdica en estos casinos de artesanos, ahora se configura también como un espacio de producción cultural propagandística cuya misión principal será orientar, educar, motivar y organizar al pueblo trabajador (Pérez, 2010; Dávila: 1985). En este aspecto, el Teatro obrero aporta, además de una función de mero esparcimiento, una importante cuota de proselitismo sin precedentes en el teatro puertorriqueño.

Por otro lado, y si bien al igual que el Teatro de artesanos estos círculos artísticos permitieron “un acceso a la cultura que les ha sido negada” (Dávila, 1985: 19), el Teatro obrero abandona la cuestión o tema racial para concentrarse en sus necesidades como

clase. Esto facilita el desarrollo del gusto y la aceptación de, por ejemplo, las comedias bufas que no tenía cabida en el Teatro de artesanos de finales de siglo XIX.

Otra diferencia es, por ejemplo, que los dramaturgos del Teatro obrero no serán nunca dramaturgos de profesión -salvo Magdaleno González quien escribe y se dedica a montar obras con una compañía de teatro fija- si no líderes sindicales que utilizan sus obras en pro de una causa común de justicia social. Por el contrario, en el Teatro de artesanos hay aún un ímpetu por la creación artística en sí misma que el Teatro obrero relega a un segundo plano. En otras palabras, observamos obreros que no se conciben a sí mismos como dramaturgos: son obreros escribiendo teatro a los que el historiador Rubén Dávila llama “autores-militantes” (1985: 22). Es posible que esta característica sea una de las que quizá haya promovido la tendencia en la historiografía teatral puertorriqueña a abordar esta producción dramática como algo ajeno al teatro puertorriqueño. Más aún cuando los principales derroteros y temas de este tipo de teatro fueron la emancipación, la humanización del trabajador, el combatir todo lo que implicara sumisión como la iglesia y el estado, ejes esenciales de la cultura conservadora dominante en la época y en las décadas subsiguientes.

Según las historiografías consultadas, otra característica que problematizó la legitimación de este teatro ha sido el carácter heterogéneo en sus formas y su escasa consistencia estética. A nuestro entender esto responde a un carácter espontáneo que no eclipsa su alta consistencia teórica e histórica (Dávila, 1985: 11). También las condiciones de producción del Teatro obrero atestiguan la desventaja que tenía en el campo intelectual. Por ejemplo, los obreros-escritores se dedicaban a la creación artística en las siguientes condiciones de producción:

...luego de 10-12 horas de trabajo, con unos instrumentos rudimentarios, imprimir las obras discretamente en el taller tipográfico gracias a unos camaradas que se las arreglan para ello, el corre y corre en medio de la función cuando llega la policía a imponer el orden cultural dominante, abrirse paso en un medio sumamente hostil... cada obra es una lucha con el presente, un atreverse.

[Dávila, 1985: 11]

Es así como el Teatro obrero no contaba en su haber con los elementos necesarios para satisfacer el horizonte de expectativas del campo intelectual, motivo por el cual ha sido generalmente considerado como un fenómeno marginal y de poco valor dentro de la literatura teatral puertorriqueña. Ejemplo contundente de este “lugar marginal” es que el Teatro obrero

no fue documentado ni mencionado en el primer texto historiográfico del teatro puertorriqueño *Orígenes y desarrollo de la afición teatral en Puerto Rico / Siglo XX* de Emilio J. Pasarell (1951,1967), a pesar del apogeo que detallamos anteriormente. Este importantísimo texto es referencia obligada para los estudiosos del teatro ya que es una recopilación minuciosa de la actividad teatral en Puerto Rico desde inicios de la colonia española hasta la primera mitad del siglo XX. Más adelante, algunas de las principales bibliografías o textos historiográficos del teatro, como *El teatro en Puerto Rico* de Antonia Sáez (1950) o la *Bibliografía del teatro puertorriqueño, Siglos XIX-XX* de Nilda González (1979) llegan a mencionarlo. Sin embargo, estos trabajos no aportan un estudio crítico concreto de las piezas.

Por ejemplo, algunos comentarios de Sáez nos revelan problemas para sortear una evidente distancia estética: “El movimiento socialista que, aunque *artísticamente está lejos de la perfección dramática*, es crónica valiosísima para poder apreciar cómo piensa y siente una parte de nuestro pueblo.” (1950: 45; bastardilla nuestra). También nos dice, en cuanto a la pieza *La emancipación de obrerode* Ramón Romero Rosa, que esta “revela a *un autor poco diestro* en la técnica dramática y poco conocedor del verdadero sentido de la alegoría; pero muestra claramente al propagandista político...” (1950: 45-46, bastardilla nuestra). También encontramos comentarios en la misma línea peyorativa en la *Historia crítica...* de Angelina Morfi (1993) donde nos dice que “Algunos desconocen la técnica dramática, pero acuden al género como un instrumento del anhelo de verificar una transformación de la situación obrera, creando así conciencia de clase.” (1993: 266).

Otros autores más contemporáneos coinciden en este tipo de valoración aunque reconocen ya que la recepción de este teatro ha sido tendenciosa. Por un lado, el historiador y dramaturgo Roberto Ramos-Perea considera que “Romero Rosa desarrollará un corpus textual de *pobrísimas calidad literaria* pero de inmensa y eficiente *proyección ideológica*.” (2011: 126, bastardilla nuestra). Por su parte también el investigador teatral Lowell Fiet corrobora desde dónde se ha estado leyendo este teatro y por qué:

La exclusión de las obras teatrales del movimiento obrero se relaciona mucho con este *proceso de desprestigiar la cultura obrera-sindical* como panfletista y rojista. Sin embargo, lo que más destaca en estas obras son *sus perspectivas analíticas y la sagacidad de sus personajes sobre situaciones de la política puertorriqueña* que no han cambiado a través del siglo XX.

[*El teatro puertorriqueño reimaginado*, 2004: 150, bastardilla nuestra]

Rubén Dávila Santiago, uno de los principales historiadores del Teatro obrero - aunque no crítico teatral- a quien hemos citado anteriormente, destaca que “ciertamente la calidad artística y literaria está ausente en las manifestaciones, tanto, como ha estado presente en la dominación cultural basada en la apropiación y acumulación por parte de una clase.” (1985: 11). Este argumento contradice directamente una de las principales críticas a las obras escritas por obreros y es su carácter de imitación ingenua de formas teatrales europeas legitimadas. A partir de la observación de Dávila, concordamos con que el Teatro obrero padece de la misma imitación de los modelos europeos que padecía la producción teatral legitimada la cual pecaba igualmente de apropiaciones ingenuas de formas teatrales, muchas ya obsoletas.

En resumen, el Teatro obrero es visto como un teatro que aporta en materia histórica sobre un aspecto de la sociedad del Puerto Rico de aquel entonces, pero que no propone avances estéticos o culturales. Si bien es cierto que hemos podido identificar muchos valores rescatados por los obreros como “el anti-Estado de la cimarronería⁶¹, la lucha contra la autoridad, una nueva patria con una visión racialmente distinta a la de los hacendados, la plena (música popular), el feminismo, el ateísmo, el internacionalismo y el anarquismo, valores totalmente antagónicos a las clases sociales dominantes y sus dirigentes” (Quintero, 1988); ¿cuál valor estético podríamos reconocer o negar si no sometemos las obras a un análisis teatral inmanente? ¿Qué continuidades y rupturas estructurales, a parte de las contextuales que aquí hemos descrito, existen dentro de cada textualidad? ¿Existirán o no refuncionalizaciones o subversión de procedimientos? ¿Será posible encontrar en estos textos continuidades o transformaciones del personaje del jíbaro en su carácter discursivo de identidad nacional?

A continuación, nuestro estudio se enfoca en una selección de textos del Teatro obrero que fueron publicados y estrenados y que tratan de recoger una muestra de la diversidad estética antes mencionada. Buscaremos en ellos rastros o ejemplos del personaje teatral del jíbaro y cómo éste se incorpora al discurso teatral obrero del Puerto Rico de principios del siglo XX. Posteriormente veremos qué otros discursos teatrales circulan simultáneos a este subsistema y qué problemáticas surgen, si alguna, en cuanto al personaje del jíbaro.

⁶¹ “Cimarronería” viene del sustantivo “cimarrón” el cual se refiere en América a un esclavo que se refugiaba en los montes buscando libertad (DRAE, 2015).

4.3 Ramón Romero Rosa: Pedro o un “jíbaro” emancipado.

Al abordar el Teatro obrero, nos encontramos en primer lugar con una crítica -ya sea desde la historia como desde los estudios teatrales mismos- que lo aborda desde la premisa de tratarse de una producción teatral ingenua. Contrasta con esta premisa, la actitud de uno de los primeros autores de este teatro, Ramón Romero Rosa (1863-1907) quien renuncia de manera consciente y explícita a todo criterio estético legitimado, anulando cualquier atisbo de ingenuidad teatral:

Y el verso en toda su inspiración alada y vigorosa, se entona a la realidad de la pobreza con su séquito de horrores, eclipsando en sus energías y altivas vibraciones los fútiles cantares dedicados a las damas de los espejos y de las ricas vagancias.”

[R. del Romeral, *Musarañas*, 1904]

Romero Rosa manifiesta a través de sus ensayos, artículos y obra de teatro un desprecio a todo lo que forme parte de la maquinaria burguesa que oprime al trabajador. Por lo tanto, no podríamos atribuir las apreciaciones negativas de este teatro a simples prejuicios en el campo teatral.

Tipógrafo de profesión, Romero Rosa utilizó el seudónimo del R. del Romeral para publicar la mayoría de sus escritos, entre ellos la obra *La emancipación del obrero* en 1903. En ella, su único drama aparte de los diálogos socialistas, pone de manifiesto una negación de los modelos teatrales vigentes y trae a primer plano de manera explícita la función proselitista y pedagógica que atribuirá a su obra en general. Romero Rosa se convertirá así en un autor de vanguardia para su época (Dávila, 1985) gracias a este tipo de innovaciones: este autor pondrá en funcionamiento de manera espontánea muchos procedimientos que luego serán característicos del teatro de agitación y propaganda europeo que se ubica después de la Revolución rusa hasta inicios de la década del 1930. Por ejemplo, la intención explícitamente persuasiva del “agit-prop” es compartida por Romero Rosa: hay en su teatro una exhortación a la acción a través del predominio de la función conativa de la lengua, hay una tentativa por promover una sociedad socialista o comunista y, fundamentalmente, se utilizan “formas tradicionales para criticarlas desde dentro” (Pavis, 1998: 441-442), en el caso de Romero Rosa, el uso de parábolas.

Estas similitudes del Teatro obrero puertorriqueño con el posterior teatro de “agit-prop” las han traído a colación críticos de teatro como Angelina Morfi pero siempre desde

una mirada desdeñosa que surge de una lectura viciada por los elementos que han dominado el campo intelectual desde finales del siglo XIX a través de todo el siglo XX. Así nos dice refiriéndose a los procedimientos utilizados por Romero Rosa en su obra:

No deja de llamarnos, la atención el hecho de que Bertolt Brecht, décadas más tarde, en la aplicación de sus teorías del teatro épico, abordará también formas tradicionales, como la parábola (al igual que Romero Rosa)... *pero lo que Romero Rosa aplicó intuitivamente, en el alemán responde a una compleja y profunda teoría dramática.*

[1993: 269; bastardilla nuestra]

Vemos aquí, cómo la crítica de teatro puertorriqueño no pudo distanciarse de manera tal a aspirar a cierto grado de objetividad. Queda claro pues, que la marginalidad del Teatro obrero dentro del campo intelectual se debe a un prejuicio de clase, ¿por qué elementos legitimadores en una teatralidad como el *agit-prop* alemán no lo son en el Teatro obrero puertorriqueño? Veamos, a través de un análisis inmanente, qué procedimientos son los que articulan el drama de Romero Rosa, si son estos productivos en el Teatro obrero subsiguiente y si los resultados de este análisis coinciden o no con el consenso de la crítica.

La emancipación del obrero es un drama alegórico en un acto publicado en 1903. Su acto único se compone de siete escenas articuladas sobre un sistema de personajes maniqueo. En apariencia, su intriga gira en torno a Juan, representante de la causa obrera, quien es perseguido por los representantes del orden económico capitalista por haberse rebelado contra El amo y promover la emancipación de los demás obreros “del valle” (este valle representa a Puerto Rico en general). En pos del proselitismo, el modelo actancial presenta una única situación de conflicto la cual es presentada explícitamente desde el principio: los representantes del poder (El sacerdote, Los policías, El magistrado, El político y El amo) tratan de frenar a los representantes de las ideas socialistas (Juan, El ángel y El extranjero).

Anteriormente nos referimos a que la intriga gira “en apariencia” en torno a Juan y decimos en apariencia ya que hay un segundo personaje con nombre propio, llamado Pedro quien a nivel de la acción es el verdadero sujeto de la acción. Tanto Juan como Pedro son representantes de los trabajadores y de los oprimidos. Sin embargo, el primero es representante de una generación joven atenta al cambio y lista para la lucha de liberación; Juan es un obrero ya emancipado, no presenta conflicto si bien es perseguido y juzgado por los representantes del poder. Por el contrario, Pedro, anciano de setenta años y labrador, no pertenece a ninguno de los dos bandos, no participa de la esfera del poder, pero tampoco es

partícipe -aún- del movimiento emancipador. Pedro representa así al campesino del modelo señorial dominante durante la colonia española en el que el trabajador es sumiso y agradecido a su amo, modelo social y económico que en ese momento histórico se encuentra en crisis a causa del nuevo dominio estadounidense. Así, este personaje se coloca en medio del verdadero conflicto: la lucha de poder en torno a qué modelo económico debe pertenecer el campesinado. El conflicto no está centrado en la captura de Juan ni en el hecho de que este sea llevado ante la justicia, sino en dilucidar cuál de los dos bandos/modelos económicos gana la simpatía de Pedro, el campesino ingenuo.

Se puede probar así que es en Pedro en quien ocurre esa transformación y búsqueda que el autor pretende suceda igualmente en el público. El objeto de Pedro será al inicio la salvación de Juan y de sí mismo de las malas influencias de la emancipación, pero, este deseo se transforma más tarde en uno a favor de la emancipación misma. Sin embargo, sus intenciones de manifestar empatía hacia el pensamiento liberador vacilan frente a la presión que sobre él ejercen los representantes del poder (Los policías, El magistrado, El político) y por el miedo que opera la tradición (El amo, El sacerdote) que a nivel de la acción funcionan como oponentes. Así, Juan -por quien pasa el punto de vista del texto- es el ayudante de Pedro al concentrar sus funciones en rebelarse y convocar, acciones que al final convencen a Pedro de que el camino correcto es la emancipación obrera.

Otros aspectos de la obra que fortalecen al personaje de Pedro son sus monólogos recapitulativos: él es quien inicia la obra con un monólogo dirigido al público donde narra el antes y después de Juan y ora por la salvación de su generación; así también detalla las condiciones de trabajo y cuáles han sido los acontecimientos que han desencadenado la rebeldía de Juan:

Pedro. (Saliendo por la izquierda) - ¡Pobre Juan; pobre Juan!... ¡Dios salve a su generación! (y una vez en mitad del proscenio, frotándose la frente con ambas manos, entra en relato.) Tan buen muchacho... Tan dócil y tan humilde antes... todo lo que el amo ordenaba, lo hacía con presteza y de buen agrado, sin chistar la más mínima palabra... Desde las seis de la mañana hasta las seis y media de la tarde, estaba dale que dale sin descansar un instante, cortando cañas, sembrando cogollos y abriendo cunetas. Media hora de asueto le era lo bastante para engüirse el funche y las verduras salcochadas que nos daba el amo...

[*La emancipación del obrero*, escena 1ra]

Durante las primeras tres escenas, Pedro será así sometido al acoso de los representantes del poder y se mostrará temeroso de las ideas que circulan sobre el pensamiento de emancipación obrera. En ciertas escenas, Pedro llega a negar a Juan y a El extranjero, personaje encargado de infundir las ideas, para desvincularse del movimiento de emancipación por cobardía. Sin embargo, la obra termina igualmente con un discurso de Pedro, ya convencido de que las nuevas ideas son el camino de la justicia y la felicidad para el pueblo trabajador. En esta ocasión Pedro se dirige directamente al público en actitud conativa:

Pedro. (Con emoción.) - ...Mi esclavitud y mis errores van á caer junto con ese edificio en donde he estado encarcelado toda mi vida... (Dirigiéndose al público) ¡Aparta de ti la esclavitud, pueblo trabajador puertorriqueño...! ¡Fíjate en la miseria y pobrezas en que vives, por causa de tu ignorancia que era la mía...! ¡Reanima tus fuerzas...!! Y ven, sí, a llenar los huecos de la Federación del Obrero...!...

[*La emancipación del obrero, escena 7ma*]

De esta manera, podríamos concluir que esta pieza es de trascendental relevancia para nuestro estudio ya que, según las características aquí esbozadas, podríamos considerar que Pedro es un jíbaro en toda la extensión de la palabra, aunque en la obra no se refieren a él como tal. A Pedro se lo describe como un labrador y comenta que trabaja en la industria de la caña, por lo tanto, es un personaje proveniente del universo del campo y de la agricultura. Un dato interesante es que no se menciona la raza de este personaje, aspecto que era relevante para el Teatro de artesanos ya que era una de sus principales reivindicaciones. Tampoco se recurre a un lenguaje costumbrista para diferenciarlo de los demás.

Innovaciones importantes que podemos observar son, por ejemplo, el abandono de todos los temas del teatro culto y popular de época: no hay conflicto amoroso ni monetario y la salvaguarda de la honra social -otro de los temas que habían dominado la dramaturgia puertorriqueña durante las últimas décadas del siglo XIX- carece de importancia. Por el contrario, se traen a primer plano los temas y conceptos que definen la emancipación del movimiento obrero y se cuestionan los pilares de la sociedad como la ley y la religión. Por otro lado, el uso de la alegoría religiosa -tal y como se utilizaba en los autos sacramentales (Ramos Escobar, 2003)- es un procedimiento que, si bien antiguo, se rescata como estrategia

para adoctrinar al público a través de conceptos que les son familiares (verbigracia del Ángel, el sacerdote, el político, entre innumerables citas pseudo-religiosas). Este recurso no se había registrado en el teatro criollo hasta este momento y menos refuncionalizado para fines proselitistas.

En la estructura de superficie podríamos interpretar algunos de sus elementos como innovaciones. Por ejemplo, el inicio de la obra *in media res* y la dilación de la entrada del personaje de Juan en acción: todos los personajes hablan de Juan durante las primeras cinco escenas y, apenas en la sexta, es que aparece el personaje. Al culminar el texto, encontramos un desenlace con mirada final lo que hace del personaje de Pedro una especie de personaje embrague en todo el sentido de la palabra.

Otros procedimientos contundentes que encontramos en *La emancipación del obrero* son la negación del honor (ya sea familiar o individual), el cuestionamiento de la justicia y lo moral en la sociedad. Culmina también un proceso de desaparición del elemento costumbrista en el aspecto verbal que pudimos haber encontrado prominente en las piezas de Ramón Méndez Quiñones y que empieza a desaparecer en Eleuterio Derkes o Manuel Alonso Pizarro. Por otro lado, el villano es una entidad múltiple que podríamos identificar en el conjunto de la sociedad: así tenemos a un sujeto en oposición y a merced del mundo pero cuyo conflicto es absolutamente público.

Toda esta serie de innovaciones fueron eclipsadas por la dominancia de secuencias transicionales/referenciales donde la acción prácticamente se detiene. La aspiración del autor por influir en el público hace que en el texto dominen largos monólogos recapitulativos - como los de Pedro al inicio y al final- en lugar de secuencias de desempeño -además, los escasos desempeños son verbales-. Por otro lado, la única continuidad en la estructura de superficie con la tradición teatral puertorriqueña precedente es la justicia poética. En este caso, ella es precedida por una anagnórisis por parte de Pedro en la cual se concreta su conversión al movimiento obrero de emancipación. Esta anagnórisis, que en Pedro tiene la forma de la adquisición de una conciencia de clase, ha sido leída como una anagnórisis prematura e inverosímil (Morfi, 1993). Finalmente, son estos dos elementos, largos monólogos y una conversión inverosímil, los que determinan las lecturas de esta pieza y por lo cual la crítica posterior cataloga el texto como “ingenuo” y en el cual la conciencia estética es secundaria (Morfi, 1993; Ramos-Perea, 2011). No obstante el éxito obtenido, *La emancipación del obrero* de Ramón Romero Rosa no logró acortar la distancia estética desde la cual fue leída por la crítica posterior.

4.4 José Ramón Limón de Arce (1877-1940): el problema moral en el jíbaro

En la misma línea del empleo de referencias religiosas para el adoctrinamiento del pueblo obrero que encontramos en *La emancipación del obrero* de Ramón Romero Rosa, traemos a consideración la obra *Redención* de José Ramón Limón de Arce. La moralización del proletariado entra aquí en juego de una manera más explícita y menos simbólica, ya que si en *La emancipación del obrero* es un recurso literario para vehicular el mensaje de la emancipación obrera, en *Redención* se persigue también “corregir” los vicios que el autor considera aquejan a los trabajadores y que son los que impiden alcanzar sus objetivos emancipadores. Esta obra teatral es una entre las tantas obras de este autor, cuyo seudónimo fue Edmundo Dantés. Nacionalista y anti-americanista por definición, Limón de Arce escribe en un contexto ideológico y militante de grandes alianzas y profundas fisuras.

A diferencia de otros escritores de teatro obrero, Limón de Arce cuenta en su haber con una vastísima producción literaria en la que se incluyen cuentos, poesía, ensayos, canciones y teatro. En sus piezas teatrales aborda diferentes subgéneros como comedias, dramas, zarzuelas, juguetes cómicos, morales e infantiles, y revistas. Este es uno de los escritores de teatro obrero que rompe con la falacia de que los mismos no eran escritores profesionales. A la par de su vocación literaria, Limón de Arce era un ideólogo y líder proletario en asociaciones como la Federación Libre de Trabajadores y la Asociación Protectora de Trabajadores de Muelles y Almacenes (Dávila: 1985). Limón de Arce se movía así en circuitos del movimiento obrero de tendencia anexionista a pesar de haber sido un fervoroso anti-americanista e independentista. Veremos más adelante cómo este factor ideológico hace de la producción de Limón de Arce una muy particular ya que comienza a articular elementos definitorios del canon literario de los treintistas que serán a su vez los elementos legitimadores.

Su pieza *Redención* fue escrita en 1904 y estrenada en 1906 en el Teatro de la Ciudad de Arecibo por la Compañía dramática del primer actor Don Enrique Terradas. Estas condiciones de estreno, más el hecho de haber publicado la obra, nos indica que el autor gozaba de cierta legitimación en el circuito teatral donde se desenvolvía ya que la puesta trasciende las salas de presentación de las asociaciones y talleres obreros. Desde su título, podemos ya adivinar un fuerte tono religioso y su intriga lo corrobora: Pedro, un trabajador de la caña proveniente de una familia acomodada venida a menos, decide organizar a sus compañeros obreros para reclamar mejores condiciones de trabajo pero por su gestión será

perseguido por sus superiores y las autoridades. El objeto de Pedro, el sujeto de la acción, es la redención misma de su clase colocando así a los demás trabajadores en el eje destinador-destinatario. Los trabajadores no sólo deberán redimirse de la esclavitud laboral sino también de los vicios que les impiden liberarse. Alrededor de Pedro encontramos un sistema de personajes maniqueo, pero problematizado moralmente. Así, el conflicto de la pieza es público y colectivo y puede asociarse directamente con el momento bíblico precedente a la crucifixión de Jesús.

Sin embargo, la intriga se enriquece también al lograr Limón de Arce articular un conflicto amoroso paralelo al conflicto proletario: el primero terminará por resolver el desenlace. Pedro es amado en secreto por Luisa quien es amiga de María -la hermana de éste- y criada en la casa del amo de la plantación. Pedro no conoce del amor que Luisa le profesa ya que su interés amoroso es la pura e inocente Clara. Clara -quien no sale a escena sino hasta el último acto- es también el interés amoroso de Tito, hijo del Sr. Frank⁶², dueño de la plantación. Tito y Basilio -el capataz- operan a nivel de la acción como oponentes conspiradores ya que traman deshacerse de Pedro, tanto para mitigar los reclamos de los trabajadores como para poder tener acceso a Clara. Ambos conspiran, ya sea para que arresten a Pedro como para que lo maten, e intentan coaccionar a Luisa para que los ayude a realizar una emboscada. Luisa falsamente accede y hace que en la emboscada resulte muerto Tito y arrestado Basilio.

Continuando con la estructura profunda, encontramos que la pieza logra un mayor equilibrio entre las secuencias transicionales y de desempeño -tanto las propiamente dichas, como las disyuntivas y contractuales-. Encontramos pactos voluntarios e involuntarios, mentiras, trampas y ardid. Sus cuatro actos transcurren de manera dinámica y en el discurso de los personajes predominan las funciones fática, referencial y emotiva de la lengua. Estas características de la estructura profunda y superficial dan cuenta de los elementos y procedimientos que podríamos asociar al romanticismo tardío de tendencia costumbrista que ayudan a difuminar la intención proselitista de la obra. Algunos elementos que así lo demuestran son la construcción de un héroe redentor cuyo motor de la acción está vinculado a reivindicaciones sociales y el uso del recurso del ardid -que aquí son múltiples-. Hay también hacia el final un empequeñecimiento de los antagonistas con el uso de la justicia poética. Curiosamente, el final de justicia poética no es absoluto, si consideramos el desaire amoroso que sufre Luisa a pesar de haber fungido como la ayudante principal del sujeto -

⁶² Obsérvese el nombre anglosajón del propietario de la plantación.

recordemos que Pedro se mantiene siempre ajeno al amor que por él siente Luisa y, al final, concreta su unión con la inmaculada Clara-. Por su parte el elemento melodramático está también presente con emociones exacerbadas, exabruptos como el del dueño de la plantación Mr. Frank sazonado con dosis de suspenso y algunos apartes.

Otra característica de la caracterización de los personajes transita en una recurrente animalización de los obreros a quienes se les llama “perros”, “bestias” y “animales de carga”, por ejemplo. Esta animalización es muy importante ya que veremos esta característica discursiva en otras obras teatrales, particularmente en las piezas que se volverán emblemáticas del ya teatro nacional de mediados de siglo XX (v. g. “la turba” de obreros presente en *El clamor de los surcos* de 1938 de Manuel Méndez Ballester y las características del protagonista de la *La carreta* de René Marqués en 1953).

Aparte de los elementos estéticos ya mencionados, otros elementos que acentúan un aspecto más costumbrista son el predominio de múltiples espacios y tiempos con sus escenas interiores y exteriores -interiores de distintas casas, el espacio del cañaveral y del monte, por ejemplo- y la representación de la jornada laboral y de las costumbres de la clase trabajadora. Sin embargo, no podemos aventurarnos a catalogar esta pieza como puro teatro costumbrista ya que el principio constructivo de este modelo (la representación del habla, los usos y las costumbres de una región) no está presente en *Redención*.

En el caso del aspecto verbal cabe señalar que, a diferencia de la pieza *La emancipación del obrero* donde no hay presencia del código social a través del habla, en *Redención* aparece el idiolecto campesino/jíbaro en el habla de Tano y Flor. Estos dos personajes representan una generación anterior a la del protagonista -Flor es el padre de Pedro- y encarnan en sí una tipología social que podemos interpretar como remanente y con aspiración a superar: aparte del habla, Tano y Flor ejemplifican al campesino presa de sus vicios, en este caso la bebida y el juego, vicios que el autor pretende criticar como orígenes de la esclavitud laboral. Así, podemos trazar una productividad del personaje del jíbaro caracterizado como adicto a la apuesta y alcohólico cuyo origen observamos en *La juega de gallos o El negro bozal* de 1852.

Por el contrario, Pedro, el protagonista y sujeto de la acción, es un héroe campesino sin habla jíbara y redimido de los vicios que aquejan a sus iguales. En esta obra tiene lugar entonces un importante planteamiento discursivo en el hecho de que ninguno de los personajes contemporáneos a Pedro -entiéndase sus colegas obreros, su hermana y conocidos- manifiestan su procedencia a través del habla como lo hará imprescindiblemente el jíbaro legitimado como portador de la identidad puertorriqueña. Pedro -quien curiosamente

tiene el mismo nombre del personaje embrague de *La emancipación del obrero*- tiene a diferencia de éste, un registro lingüístico culto pero con las mismas funciones. Ambos son personajes que han optado por un cambio de modelo social y que intentarán entonces operar el mismo cambio en el público. Y, como lo interpretaría una lectura desde la tradición judeo-cristiana, Pedro significa la “primera piedra” de un nuevo modelo.

Por otro lado, este modelo de Pedro como el jíbaro-obrero-redimido sí tiene un elemento en común con el jíbaro-identidad nacional que encontraremos en el canon literario de la Generación del treinta: la metáfora del cuerpo (social) enfermo como metáfora de la nación colonizada (Gelpí: 1993). Esta metáfora es la que equipara al hombre que debe curarse a través de la justicia y la reconstrucción moral con el país enfermo. Esta metáfora está contenida en *Redención* en la pareja cómico-patética Flor-Tano. Con ellos y a través de ellos se censura directamente al juego, el alcohol, el abuso y la violencia de género y se presentan como la enfermedad que impide la redención del pueblo trabajador. La alineación de este pensamiento es directa con los cánones morales de la religión cristiana la cuál ve cualquier tipo de violencia como un oprobio, por lo tanto, la violencia contra el trabajador es igualmente inmoral. Dávila Santiago nos dice al respecto:

Redención articula dos planos indisociables: la esclavitud económica y el cautiverio moral del vicio, que son para el autor, así como en general para toda la literatura obrera, dos expresiones de una sola y misma dominación.

[1985: 94]

Otros elementos del constructo del jíbaro que hemos mencionado en la definición que de él planteamos en el capítulo primero, es la crítica al jíbaro vago, al jíbaro enfermo por los vicios, al temperamento humilde que ya en esta época parece caracterizarlo. Este tipo de crítica lo escuchamos directamente de la boca de María, la hermana de Pedro, refiriéndose al cambio que ha visto en él: “Él que es de temperamento humilde, como tú sabes, estaba soberbio.”

Así, vemos dos procesos de conversión paralelos: por un lado el de Pedro, que a través de la lectura de libros ha dado con la verdad de la necesaria transformación moral del campesinado y, por otro, la que se da en Flor, perteneciente a una generación anterior que debe confesar sus faltas para redimirse. Así, el convencimiento de la necesidad de la causa obrera por parte de Flor se verbaliza como un proceso religioso donde tienen lugar el “arrepentimiento” y la “confesión” de las “faltas”.

Podemos concluir que en esta pieza asoma la posibilidad de una desaparición del jíbaro propiamente dicho: el idiolecto desaparece al igual que los aspectos más característicos de su cultura que se identifican con personajes de una generación anterior a la que hay que renovar. El ideal de pueblo y de país se hace explícito en palabras de Pedro: “Formaremos un pueblo de hombres libres que se redimieron por medio del trabajo.” Si bien los reclamos laborales de Pedro son concretos -como una jornada de trabajo de ocho horas, aumento salarial y mejor trato- tanto el proceso de redención de Pedro como redentor como el de Flor como redimido son procesos de salvación a través de los conceptos religiosos del sufrimiento, el calvario, el sacrificio y la traición.

El rol de la mujer -subvertido en otros ejemplos del teatro obrero como en las piezas cortas de Luisa Capetillo- en esta pieza es tradicional y está ligado al eterno femenino: la mujer débil, víctima y subyugada al hombre. Según el autor, culpa de su precaria situación es la falta de educación pero el tema tradicional de la honra que había desaparecido en el teatro de Ramón Romero Rosa sigue aquí vigente. No obstante estas remanencias, las reivindicaciones del movimiento obrero necesariamente generarán un cuestionamiento -e incluso, un distanciamiento- respecto de aquellos otros seres oprimidos: los jíbaros.

4.5 Antonio Milián: el jíbaro como antagonista.

El poder del obrero o *La mejor venganza*, así se titula la única obra documentada del obrero unionado Antonio Milián. La misma fue publicada en 1916 en medio de las tensiones políticas internacionales generadas por la Primera Guerra Mundial y documenta, según su prólogo, “aquella escena trágica ocurrida en febrero de 1915” referente a la huelga agraria de los campesinos puertorriqueños (prólogo en Dávila, 1985: 241-245). La importancia de esta pieza para nuestro estudio es suma ya que encontramos en su sistema de personajes jíbaros con nuevas funciones que se oponen a los modelos que hemos analizado a través de las últimas décadas del siglo XIX.

El poder del obrero es un drama en dos actos y tres cuadros escrito en prosa que aborda en general los problemas que enfrentan los obreros para lograr un lugar legitimado en los procesos electo-partidistas del Puerto Rico de principios de siglo XX. La intriga gira en torno a un grupo de obreros que representan sus problemas como clase y soluciones posibles para resolverlos. Entre estos obreros podríamos identificar dos personajes embragues: Enrique durante el primer acto y Tulio en el segundo. Si bien la ideología del autor la portan

varios personajes que constituyen a su vez un sujeto colectivo, estos dos personajes son los que articulan los principales postulados ideológicos de Milián. A nivel de la acción, el objeto de deseo de este grupo de obreros es la victoria electoral que los legitimará políticamente y les dará visibilidad. Que tanto el sujeto como el destinador y el destinatario sean colectivos resulta fundamental a la hora de sostener el didactismo de la obra dramática.

La intriga de esta pieza transita en los esfuerzos que los líderes de los obreros de la región -Enrique, Luis, Tulio- deben hacer para que sus causas no sucumban ante las trampas que les tienden no sólo los propietarios sino también el sistema de justicia, la prensa y otros oprimidos, como los jíbaros.

Este drama social con justicia poética, nos presenta entonces a varios personajes - Enrique, Luis, Lolo y Tulio- tratando de organizar a los obreros agrícolas de su región para que se afilien al recién fundado Partido Socialista (conocido también como Partido Obrero y refundado en 1915). Esta afiliación es lo que ellos consideran la estrategia para obtener sus reclamos al igual que la afiliación a la Federación Libre de Trabajadores de Puerto Rico (FLTFR), única entidad que amerita su confianza. Este grupo describe y comenta la situación de opresión y explotación de la que son víctima sus “camaradas” y se enfrentan a la violencia y oposición de los comerciantes y sus representantes (Mr. Clark, Don Floro, Don Pancho, Prisco el capataz, Terror, un policía). Entre las situaciones que deben sortear antes de alcanzar un triunfo en la elecciones, se encuentran aguantar la violencia de parte de la policía, escapar a un ardid de parte de unos propietarios criollos que pretenden culpar a los líderes obreros de unos incendios a cañaverales, el arresto injustificado por la penalización de las reuniones en lugares públicos, el discrimen por parte de la pequeña burguesía representada por las esposas de los propietarios, entre otros.

La obra presenta así importantes innovaciones como un sistema de actantes puramente colectivo y la exclusión del conflicto amoroso. Paralelamente, temas que venían dominando la escena desde el siglo XIX como el amor por interés, el dinero y la honra desaparecen. Encontramos por otro lado algunos vestigios del teatro medieval: por ejemplo, un nombre alegórico para un personaje, Terror, que es policía y jíbaro al mismo tiempo.

Es en este hallazgo que localizamos la mayor innovación -estructural y teatralmente hablando-, la de otorgar al personaje del jíbaro una función de oposición a las causas colectivas. Si bien encontramos precedentes en el Teatro Obrero donde el jíbaro lidia con problemas sociales como lo son la ignorancia y el vicio, (v. G. *La emancipación del obrero, Redención* e incluso algunas piezas del siglo XIX) el jíbaro de Milián pasa a ser un

oprimido-opresor en lugar de ocupar un rol de víctima pasiva. Veamos los procedimientos y el papel que juegan los dos personajes jíbaros en la obra.

En primer lugar observamos a Prisco, identificado por el autor como un capataz de una de las plantaciones de caña donde trabajan algunos de los obreros organizados. Prisco es el personaje encargado de poner en marcha un ardid de los propietarios que consiste en citar a los líderes de la huelga a una negociación en los predios de la plantación. Prisco, además de llevar el mensaje, es el encargado de prender fuego a una sección del cañaveral por la cual los obreros deben pasar. De esta manera, los propietarios buscan criminalizar a los obreros y sus manifestaciones y así neutralizar ante la opinión pública sus avances políticos. Prisco, además, los incrimina y muy intencionalmente accede a cumplir todas y cada una de las propuestas de sus jefes. Es importante señalar que el autor hace también un señalamiento al rol de la prensa en difundir este tipo de atentados y volverse así cómplice de los intereses burgueses.

Prisco no se desempeña solo: junto a él encontramos otro personaje llamado Terror. Policía y representante de la ley, Terror es, al igual que Prisco un opresor que sigue instrucciones y cuyas funciones son en perseguir, golpear, amenazar y abusar. Nos llama la atención que el autor haya dado un nombre alegórico a este personaje cuya identidad ha de caracterizar el efecto que tiene el cuerpo de la ley sobre los obreros.

A esos dos personajes los hemos catalogado como jíbaros basándonos en sus características lingüísticas a pesar de que no se encuentra en el texto el uso del término “jíbaro” para identificarlos. Coincidimos así con Ileana Rodríguez-Silva quien también argumenta que son jíbaros ya que se expresan con “un español distorsionado cuyas modificaciones se han asociado a los habitantes de la montaña” (2012: 219-221, traducción nuestra del inglés). Estos rasgos lingüísticos particulares desarrollados en el teatro -y por lo tanto un producto estético- siguen unos patrones que se identifican con el habla de los jíbaros, de aquellos personajes teatrales que encarnan a un campesino consistentemente “generoso, justo e inteligente a pesar de que carece de educación” (Rodríguez-Silva, 2012).

Así, concluimos que *El poder del obrero* es la primera obra del siglo XX que rompe con la tradición del personaje jíbaro subyugado, victimizado y en oposición frontal a la sociedad -posiblemente como antihéroes modernos- como lo eran los jíbaros de Manuel Alonzo Pizarro o aquéllos iletrados, viciosos y sabios cuya principal función era la de producir risa tal como ocurre en todo el teatro hegemónico finisecular (v. g. las piezas de Rafael Escalona, Eugenio Bonilla y Cuebas y Francisco Irrizary, por citar algunos ejemplos). Este otro jíbaro teatral es uno que ha sido excluido como clase social oprimida por sus

propios congéneres del movimiento obrero. Ya las características del jíbaro que antes provocaban empatía y/o risa, ahora generan desprecio: por ejemplo, la ignorancia que antes no les permitía salir adelante y los condenaba a la miseria es la misma que en esta obra les impide crear vínculos con el movimiento obrero y los hace convertirse en cómplices de la explotación. Por ignorancia, ahora mezquina, se alían con la clase opresora. Incluso, los mismos rasgos lingüísticos que identifican a los jíbaros los separan de ese sector social obrero el cual se expresa en todas sus obras con un registro culto de la lengua. Así el obrero puertorriqueño letrado, multirracial, organizado e internacionalista, se ve lógicamente inclinado a excluir de su bando a un jíbaro necesariamente atado al universo de relaciones patriarcales de la hacienda en la montaña. El jíbaro ahora es en esta pieza un villano, un oponente a las causas comunes y es este discurso de ruptura, redefinición y condena al jíbaro el que observaremos desaparece en el teatro posterior.

Podemos anticipar las razones para la desaparición de ese otro jíbaro, oponente y villano tal como aparece en la obra de Milián, remitiéndonos a otros estudios culturales puertorriqueños que señalan un cambio en el paradigma ideológico ocasionado por la resistencia a la cultura norteamericana ahora invasora y colonizadora. Aquellos valores hispanistas tan apreciados por el movimiento conservador -y rechazados en su momento por los autonomistas durante la segunda mitad del siglo XIX- adquirirán ahora un rol de “muro de contención” al avance norteamericano ante una múltiple, más no precaria, noción de identidad nacional puertorriqueña. Por tanto, todo aquello que de alguna manera negara ese reciente prototipo de puertorriqueño ideal llamado “jíbaro” o que por el contrario -y peor aún- se acercara de alguna manera a los valores de la cultura hegemónica, sería excluido del centro del campo intelectual. Esta exclusión no se da aún de manera oficial en las primeras dos décadas del siglo XX ya que el campo intelectual está en su punto álgido de transformación. Tampoco se da de manera unilateral, ya que encontramos también en el Teatro obrero piezas importantes en las que directamente se excluye al jíbaro. Este hecho documenta una presencia aún inestable de este personaje en la producción teatral; inestable en el sentido de su presencia y función en el sistema de personajes, y en sus características estéticas particularmente. Como ejemplo de esto, sería necesario explorar obras que estéticamente despojan al jíbaro de sus principales rasgos y/o que directamente lo excluyen de su universo, incluso del universo rural.

4.6 La omisión del jíbaro en el Teatro obrero

Un fenómeno a analizar es la existencia de un teatro obrero que niega una de las principales novedades del teatro del siglo XIX que lo acriollan: la presencia del jíbaro en su sistema de personajes. Ya sea en sus funciones secundarias representando una generación a la cual hay que superar -como el Tano y el Flor de José Limón de Arce en *Redención*- o como la otredad que se alía con el opresor -como los villanos Prisco y Terror en *El poder del obrero* de Antonio Milián-, los jíbaros no existen en las numerosas obras teatrales de dos líderes y letrados obreros: Luisa Capetillo y Magdaleno González.

Al tiempo que excuyen al jíbaro de sus sistemas de personajes, estos dos autores apelan a los modelos más dominantes y prolíficos de las últimas décadas del siglo XIX pero, al igual que sus correligionarios sindicalistas, ponen estos modelos al servicio de la crítica social y el proselitismo. En otras palabras -y al igual que Ramos-Perea quien señalaba algo similar al referirse al Teatro de artesanos (2011: 58)- en el teatro del entre siglos puertorriqueño seguimos observando una producción teatral que continúa utilizando los mismos modelos decimonónicos para abordar nuevas problemáticas sociales. Lo importante es mantener en perspectiva que no existía en el Puerto Rico del entre siglos una sola concepción en torno a las problemáticas sociales. A raíz de la invasión norteamericana, la sociedad puertorriqueña se fragmenta y surgen versiones e ideas de país cada vez más polarizadas. Esas polarizaciones serán los nuevos temas que se ponen de manifiesto en el Teatro obrero y que harán que algunos dramaturgos prescindan del personaje del jíbaro puesto que consideran que este ya no forma parte de los problemas más importantes.

4.6.1 Luisa Capetillo: *En el campo, amor libre*

Un gran ejemplo de estas “viejas formas” con “nuevos temas” que excluyen al personaje del jíbaro y sus posibles conflictos como clase se encuentra en la producción teatral de Luisa Capetillo (1879-1922). Capetillo fue una gran líder obrera, anarquista y primera feminista que teorizó sobre el tema en Puerto Rico y dedicó su vida a defender principalmente dos causas: abogar por mejoras a las condiciones de trabajo de los obreros en las fábricas tabacaleras y textiles y reivindicar los derechos de la mujer. Una de las herramientas proselitistas para Capetillo, al igual que para el resto de los escritores del movimiento obrero, fue el teatro. Con unas cinco obras cortas en su haber (*Como se prostituyen las mujeres*, *El dúo de la Viuda alegre*, *En el campo, amor libre*, *La corrupción*

de los ricos y los pobres, Matrimonio sin amor, consecuencia el adulterio) y un drama (*Influencias de las ideas modernas*), su modelo teatral por excelencia será el diálogo.

Recordemos que el diálogo fue en su momento un modelo teatral prolífico tanto en el sistema del Teatro de artesanos como en el teatro de los casinos españoles durante las últimas tres décadas del siglo XIX. El mismo carece de conflicto dramático propiamente dicho y los sujetos carecen de objeto o motivación explícita; por lo general, no se desempeñan a través de la acción, sino a través de la palabra. De este modo, el diálogo es un modelo ilustrativo de situaciones cotidianas sobre las cuales se perseguía generar una reflexión y/o cultivar ciertos valores. Veamos un fragmento de *En el campo, amor libre* donde Víctor, joven obrero, y Aurora, joven campesina, se enamoran y definen su propia práctica del amor:

Víctor – ¿Me permitirás conducirte, por ese tortuoso camino y evitar que puedas tropezar?

Aurora - Con gran placer. Pero creo que la mujer debe caminar sola, es decir unidos sí, pero que haya una protección mutua [sic], que no haga aparecer a la mujer bajo un tutelaje o dirección que al fin y al cabo resulta odiosa. Que la hace parecer inferior siempre y en todas las ocasiones, y no la deja adquirir suficiente confianza en si misma en cualquier caso de urgente necesidad, y además la inutilizan pues no tiene ocasión de usar su inteligencia y se atrofian sus facultades físicas y morales.

[*En el campo, amor libre, sic, 2do cuadro.*]

Como vemos, el diálogo es ilustrativo y así transcurre el resto de los dos únicos cuadros. Tampoco hay conflicto ya que el amor entre ambos personajes es correspondido: la unión de la pareja de enamorados sostiene así la pieza y el progreso de la acción está sostenido por una estructura de preguntas y respuestas. Sin embargo, aunque el diálogo sea portador de una ideología feminista, el sujeto sigue siendo el hombre. No hay oponente, más allá de que Aurora no concuerde con ciertas prácticas, el hecho de que Víctor esté de acuerdo en rechazarlas y no ponerlas en práctica la anulan como oponente. La riqueza principal de este texto -al igual que los demás de Capetillo- es la reivindicación de la mujer en su pleno acto de elección y libertad, el cuestionamiento a una institución como lo es el matrimonio, su crítica al modelo económico y su alabanza a los valores de la familia. Curiosamente el lugar de la acción es en el campo, al aire libre. Sin embargo, en ninguno de los textos de Capetillo

se utiliza el término “jíbaro” ni como sustantivo ni como adjetivo. Por ejemplo, Aurora es una “joven campesina” en cuyo diálogo no hay presencia del código social o del hablar jíbaro.

Esta omisión del personaje del jíbaro nos da una pista del distanciamiento que se estaba produciendo entre esos dos sectores sociales oprimidos –obreros y jíbaros- en la sociedad puertorriqueña durante las dos primeras décadas del siglo XX. Por un lado, nos resulta llamativo por demás ya que Capetillo nació y creció en el entorno del mundo rural en el pueblo de Arecibo, en el norte de la isla de Puerto Rico. Además militaba y leía para las obreras de la industria del tabaco, por lo cual entendemos que no era ajena al mundo rural y sus problemáticas. Sin embargo, es evidente que en ese mundo rural -tanto en la costa como en la montaña- en el que Capetillo se desenvolvía, ya no es vital la presencia del jíbaro.

Además de la estructura del diálogo, otra continuidad que establece el teatro de Luisa Capetillo con el Teatro de artesanos son los espacios de representación: se presume que las obras fueron representadas en el contexto de las festividades de asociaciones obreras (como en la Federación Libre de Trabajadores) o en el medio de las huelgas⁶³. Así comparte una especie de público cautivo congregado por la lucha y por unas causas sociales en común. En el Teatro de artesanos se luchaba por hacer visible cultural y socialmente a este sector emergente de la sociedad marginado más por temas de raza y nivel socioeconómico. El Teatro obrero hereda de este movimiento de artesanos el concepto de las asociaciones y casinos para instituirse. Sin embargo, y a partir de los títulos, podemos observar que los temas del teatro de Capetillo continúan girando en torno al amor y al dinero pero a la luz de la ideología anarquista. Es por esto que los procedimientos del diálogo le permiten a la escritora ilustrar su propia visión de los roles que tanto el amor y la mujer deben jugar en su ideal de sociedad. Por un lado, promulga la unión libre y rechaza el matrimonio como institución social y religiosa al que cataloga como “prostitución legalizada”. Por otro lado, condena todo aquello que coarte la libertad de elección de la mujer. Sin embargo, su discurso sobre amor sigue siendo romántico, con personajes guiados por emociones exacerbadas cuya única innovación será el rechazo a la unión por interés y a la mezquindad. Así, observamos un mundo rural complejizado ideológicamente, con nuevas variantes y perspectivas ideológicas que prescinde del personaje del jíbaro como eje de la discusión social.

⁶³ No existe evidencia concreta de que las obras de Luisa Capetillo hayan sido representadas; nos referimos aquí a las afirmaciones de la principal biógrafa de Luisa Capetillo, Norma Valle (1990, 2008).

4.6.2. Magdaleno González: *Pelucín el limpiabotas* y *Los crímenes sociales*.

Por otro lado, traemos a colación otro ejemplo de omisión del jíbaro en el sistema de personajes en el Teatro obrero. Este ejemplo es muy importante ya que se trata en este caso de una agrupación teatral profesional dedicada explícita y exclusivamente a la producción de obras de tema obrero. Su fundador, Magdaleno González, llama a la *troupe* de actores el “Cuadro rojo artístico cagüeño” que desarrolló sus actividades entre los años 1910 al 1930 aproximadamente y “se destacó en sus constantes viajes a pueblos y campos de Puerto Rico” (Dávila Santiago, 1985). En 1920 González publica un volumen titulado *Arte y rebeldía* el cual incluye cinco obras: *Una huelga escolar*, *Los crímenes sociales*, *Una víctima de la actual sociedad*, *Pelucín, el limpia botas* o *La obra del sistema capitalista* y *La prohibición en Puerto Rico* (Ramos Escobar, 2015). Si bien los títulos de sus obras y el nombre de la agrupación teatral incluyen términos de procedencia socialista y vinculados con la lucha laboral, notamos a partir del análisis teatral inmanente que sus intrigas se distancian del tema sindical (Ramos Escobar: 2015). Más aún, los sujetos de sus sistemas de personaje debaten conflictos privados y no públicos a través de procedimientos que se acercan mucho al naturalismo-aunque conservan elementos melodramáticos del romanticismo anterior-. Rasgo esencial de esto son sus detalladas descripciones de la miseria del mundo de sus personajes, el procedimiento de la coincidencia abusiva y las didascalias literaturizadas. Veamos la expresión de estos elementos en un fragmento de *Los crímenes sociales* (1920) cuya intriga se basa en Juan, padre de familia quien es expulsado de su trabajo y se ve obligado a cometer algunos delitos con el fin de que su familia no muera de hambre:

(Aparece un desmantelado hogar de un trabajador. Con una sola puerta a la derecha. Un banco, una mesa y un cajón viejo constituyen el único mobiliario del mismo. Guita y Luquín, descalzos y mal trajeados, juegan. La primera con una muñeca de trapos y el segundo con un pequeño perrito, amarrado con un cordel. Se llama Periquito.)

...

Juan: *(sale con las manos en los bolsillos muy triste)*

Guita: *(dejando la muñeca en el suelo corre hacia Juan.)*

¡Adiós papito, tan temprano aquí...

Luquín: *(A Juan) ¿No trabajaste hoy?*

Juan: (besando a los niños) ¡Sí, hijos míos, muy temprano aquí!

(se sienta en el banco) (aparte) ¡Qué desgraciado soy!

[*Los crímenes sociales*, Cuadro primero,
escena primera.]

Este drama social retrata la tragedia de una familia víctima del hambre y de la desesperación e impotencia a la hora de enfrentar los abusos del sistema de empleo en el Puerto Rico de 1920. Sólo con mirar a los personajes y al espacio podemos plantear algunas continuidades con el teatro de la segunda mitad del siglo XIX: presencia de personajes infantiles -como en los diálogos del circuito culto en los Casinos españoles-, el uso de apartes y la multiplicidad espacial.

Por el contrario, hay algunas innovaciones que ameritan ser señaladas. Por ejemplo, el conflicto en este caso es privado pero posee una dimensión social. El eje destinador-destinatario es por primera vez una unidad familiar y el sujeto –Juan, el padre- tiene como oponente a la sociedad y carece de ayudantes. Juan es también la víctima de esa coincidencia abusiva que hemos mencionado caracteriza el conjunto de las piezas de Magdaleno González. He aquí esa delicada pero importante innovación que es un punto medio entre el sujeto ensimismado en el conflicto privado -cuyo objeto es el amor o el dinero- del drama romántico decimonónico, y el sujeto colectivo y muchas veces alegórico del Teatro obrero, cuyo objeto es la abstracta justicia social. Aquí la focalización recae igualmente en el sujeto: Juan es el portador de la ideología del autor y nos permite acercarnos a un retrato de familia campesina cuyos conflictos terminan con un desenlace trágico: la madre, la hija y el padre mueren y el hijo termina injustamente preso. En conclusión, podemos encontrar aquí un texto de ruptura dentro del Teatro obrero que se concentra en la decadencia del espacio privado del sujeto y que podría evocarnos el universo estético de Florencio Sánchez.

Otro ejemplo de este universo de la miseria y la necesidad es su pieza *Pelucín el limpiabotas* o *La obra del Sistema Capitalista* (1920), obra en un acto y en verso que podríamos decir es una forma desarrollada del diálogo y presenta una clara función didáctica. La intriga gira en torno a Pelucín, niño limpiabotas e hijo ilegítimo de Paca -su madre muerta- y Mr. S, el capitalista del pueblo. Su función es pedir, llorar, lamentar y su objeto principal es la comida. Veamos un fragmento que ilustra la mendicidad de la mayoría de los personajes:

(Lulú, sale por la derecha, con un pedazo de pan envuelto en un papel)

Lulu: *(a dichos)* ¡Muy bueno día, D. Pepín!

¡Muy bueno día, Pelucín!

D. Pepín: *(a coro)*

Pelucín: *(a coro)* Muy buenos días Lulú.

Lulú: *(dándole el pan a Pelucín)* traigo aquí esto que me han dao

El pare é niña Camí,

Que te lo entregara a ti.

Pelucín: *(a Lulú)*

Muchas gracias me le das

Tanto a él como a Camí

Lulú: *(aparte)*

¡Pobre, Lulú, y pa ti,

Deso no te toca na.

(Váse Lulú)

[Pelucín el limpiabotas..., acto único,

Cuadro primero, escena vi]

Como observamos aquí, la obra posee un sistema de personajes con varios ayudantes de Pelucín. Estos ayudantes nos ilustran la diversidad de los orígenes sociales de sus personajes: a partir del habla de Lulú y de su relación con los demás personajes -su función de llevar mandados- entendemos que es de raza negra. En este fragmento vemos el momento en el que Lulú le entrega restos de pan a Pelucín enviados por Mr. S quien es su amo y, secretamente, padre de Pelucín. Al final del fragmento, Lulú también se queja de la falta de alimento y de estar en una posición social más desfavorecida aún que la de Pelucín y su amigo Don Pepín, ya que a ella no le toca nada de ese pan.

Así, nos encontramos frente a un sistema de personajes diverso socialmente que encuentra su correlato en un modelo actancial con un solo oponente, Mr. Smith, quien casi no aparece en la obra. En su presencia y en la miseria del resto de los personajes podemos identificar el único elemento proselitista que nos permite incluir a la obra dentro del Teatro obrero. Si bien no existe un espíritu sindicalista explícito, la obra sugiere que los males sociales -en este caso el hambre, la miseria, la orfandad- tienen su origen en el único personaje de nombre anglosajón cuya función es ejercer la explotación en el sistema de

personajes. Los otros dos personajes anglosajones por los rasgos de su habla y sus nombres – Mr. L y Mr. X- se limitan a ignorar los acercamientos del niño mendigo.

Los temas de la obra son la explotación de la mujer -al revelarse el pasado y las condiciones paupérrimas en las que muere su madre-, el hambre, la pobreza, la explotación de los pobres por los más ricos -en este caso, extranjeros-. En esta obra, si bien regresamos al modelo del diálogo, se observa una evolución en el desarrollo de los mismos al ser más dinámicos dentro de las limitaciones del modelo. En realidad, esta pieza se trata más de una secuencia entrelazada de diálogos entre los diferentes personajes. Un elemento teatral remanente es la multiplicidad espacial aunque se evoluciona en lo que respecta a la ausencia de apartes, la eliminación del tema del dinero y del amor por interés.

En resumen, vemos en este breve recorrido de obras de Luisa Capetillo y Magdaleno González, un universo de personajes referenciales que ilustran la diversidad cultural, lingüística y social de los muchos sectores que componían la sociedad puertorriqueña de la primera y segunda década del siglo XX. Dentro de esa diversidad, se destaca la ausencia absoluta del jíbaro aun habiendo comprobado que tanto los lugares de origen como los oficios de los dos autores se ubican en el contexto rural. Cabe preguntarnos: ¿por qué no hay jíbaros en estas dos importantes teatralidades?

Esta reflexión nos prueba que el teatro se convierte en esta época en un foro de discusión ideológica y política más que un cuestionamiento o búsqueda estética, siempre teniendo en consideración que ambas búsquedas funcionan de manera simbiótica. Herramienta entonces discursiva, es en el teatro donde observaremos concretamente esta lucha ideológica que intenta definir una idea de país más que buscar una definición a la identidad puertorriqueña ante las nuevas condiciones políticas luego de la invasión estadounidense. Es evidente que la sociedad necesita reconstituirse para afrontar la perplejidad ocasionada por este cambio de soberanía, pero hemos comprobado que no lo hace única y exclusivamente desde un argumento de identidad cultural. El teatro -y la continuidad del personaje del jíbaro o la ausencia del mismo- será trascendental para sentar las pautas de una noción de identidad nacional más estética que real.

En este capítulo abordamos inicialmente obras como *La emancipación del obrero*, *Redención* o *El poder del obrero* en las que se utiliza de manera inconsistente el término de “jíbaro” en las descripciones de sus personajes: se incorporan aspectos del habla de la montaña pero ya en personajes secundarios. Las tramas de estas obras obreras descansan fuertemente en otros elementos definitorios del personaje del jíbaro y su clase social -v. g. el universo de la montaña, la falta de educación, el vicio, la pobreza-. Este andamiaje en el que

se sostiene ese j́baro remanente en el Teatro obrero (j́baro que ya no es sujeto de la acci3n como lo fue en el Teatro de artesanos), es el mismo que subsistir3 en el teatro hegem3nico coexistente. Sin embargo, ser3 el teatro hegem3nico posterior el que rescatar3 al j́baro de la omisi3n a la que la propuesta teatral de Capetillo y Gonz3lez lo conden3.

4.7 El cisma ideol3gico: los otros j́baros contempor3neos al Teatro obrero

Si algo es hist3ricamente comprobable es la actividad vertiginosa del teatro en Puerto Rico durante las primeras tres d3cadas del siglo XX. M3s all3 de la cantidad de obras teatrales escritas, teatros abiertos y puestas en escena, la variedad de modelos que coexistían es igualmente numerosa en cuanto a la apropiaci3n muy particular que hacían nuestros dramaturgos de los modelos existentes y circulantes. Sin embargo, cabe destacar que la escena hegem3nica era dominada a ún por un teatro extranjero que cultivaba mayormente el drama, melodrama, la zarzuela, 3pera y otros g3neros menores (Pasarell, 1967). Es as3 como dentro de esta efervescencia teatral siguen dominando los modelos teatrales que proliferaron en Europa durante el siglo XIX. Incluso, y como hemos corroborado, esta productividad de los modelos decimon3nicos ocurre tanto en el teatro hegem3nico puertorriqueño como en el mism3simo Teatro obrero que acabamos de analizar. Por ejemplo, en las piezas m3s trascendentales del Teatro obrero hemos visto procedimientos tan ecl3cticos como la alegoría religiosa del teatro medieval (v. g. *La emancipaci3n del obrero* de Ram3n Romero Rosa) coexistiendo con los procedimientos m3s característicos del drama rom3ntico como lo son el engaño y el conflicto amoroso (v. g. *Redenci3n* de Jos3 Lim3n de Arce) o la refuncionalizaci3n del modelo del di3logo (v. g. las piezas de Luisa Capetillo o *Pelucín, el limpiabotas* de Magdaleno Gonz3lez).

En este panorama, una realidad parece ser contundente: la dramaturgia o incluso la labor de compańías teatrales locales, a ún se movía en la periferia del campo intelectual. Por ejemplo, Emilio J. Pasarell nos dice en su minuciosa documentaci3n de puestas en escena en la isla: “De esta proliferaci3n teatral nativa es muy poco lo de verdadero m3rito art3stico.” (1967: 13), refiri3ndose a las compańías de actores nacionales que subieron a escena obras durante la primera d3cada del 1900. Pasarell argumenta que la circulaci3n de estas compańías locales se debe a la merma en la llegada de compańías extranjeras a causa de la atm3sfera de

guerra entre la última década del siglo XIX y las primeras del siglo XX. Por el contrario, décadas más tarde, otra historiadora del teatro puertorriqueño contradice esta aseveración:

Al tender la mirada a la nómina de autores de obras dramáticas en las primeras décadas del siglo xx, sorprende su crecido número, desmintiendo la opinión prevaleciente de que en este momento el teatro había sufrido un estancamiento. Un hecho significativo de esta producción es su variedad tendenciosa y diversidad estética. Está lejos de ofrecer la homogeneidad en contenidos y estilo que observamos en las últimas décadas del siglo pasado. Ahora el conjunto impresiona por su rica diversidad. Simultáneamente se escribe teatro de sátira política, de orientación obrera, de evocación histórica, de crítica de costumbres y comedia de salón.

[Morfi, 1993: 233 en Capítulo VI,
“El teatro en el primer tercio del siglo XX”]

Hemos mencionado ya que los primeros trabajos historiográficos sobre el teatro puertorriqueño omiten la producción del Teatro obrero o la mencionan brevemente como manifestación social puramente ideológica. Pero también notamos que esta exclusión afecta también a algunos de los textos de autores locales que se representaban en teatros oficiales con gran afluencia de público. Así, consideramos que, a grandes rasgos, todo ese teatro representado en el circuito oficial para las élites corresponde a uno nutrido por un público de valores esencialmente europeístas y extranjeros que mira de reojo la producción local. Esto nos permite ubicar toda una recopilación de obras puertorriqueñas escritas y representadas durante este período de tiempo en la periferia del campo intelectual al igual que la producción del Teatro obrero.

De esta manera, en las décadas de apogeo del Teatro obrero, circula también un sinnúmero de piezas teatrales por otros circuitos más cercanos al teatro hegemónico pero que tampoco se encuentran en el horizonte de expectativas de la clase dominante. Entendemos como teatro hegemónico aquél que es representado por compañías profesionales, extranjeras en su mayoría, en los teatros comerciales de los centros urbanos (Pasarell, 1967; Morfi, 1993). Tomaremos como ejemplo de este teatro liminar dos piezas que ameritan nuestra atención, ya que incluyen en el sistema de personajes a un jíbaro muy distinto a ese jíbaro debilitado o inexistente en el Teatro obrero: de J. M. Amadeo *Don Pepe* (1913) y de Joaquín M. Agüero *El tío Jiribía* (1925).

4.7.1 *Don Pepe*: el germen del canon

Don Pepe, escrita en 1913 por Jesús M. Amadeo es una pieza de teatro puertorriqueño que podría resultar emblemática del período de entre siglos. Por un lado, esta pieza con procedimientos de comedia asainetada de índole costumbrista, construye su trama sobre el principio constructivo de la pareja imposible: Don Pepe, viudo de unos cuarenta años se desempeña en pos del objeto de su deseo, la joven Lola. En adición a este procedimiento, observamos en la obra una continuidad de los temas que en varias ocasiones hemos señalado como dominantes en el siglo XIX: el matrimonio por interés y el dinero. Por otro lado, la obra de Amadeo tiene otras pretensiones que resultan innovadoras y pertinentes a las problemáticas del nuevo siglo. El autor deja explícito en el prólogo el objetivo de la obra: “He intentado, en este breve ensayo de comedia, reflejar algo de lo que ha pasado en Puerto Rico, pueblo de más de un millón de almas, durante los doce primeros años de dominación norteamericana.” Es decir, al hablar de *Don Pepe*, hablamos de una obra que busca hacer un comentario sobre la política colonial estadounidense a la vez que se sirve aún de los procedimientos decimonónicos. Esta situación teatral es la misma que surge en el Teatro obrero; sin embargo, en este caso la focalización se hará desde otro sector de la sociedad: el agricultor de la montaña.

Por primera vez encontramos no sólo a un jíbaro sino a todo un sistema de personajes jíbaros que ilustran o comentan las condiciones de vida injustas en las que se encuentran a partir de la dominación norteamericana. Sin embargo, la ambición del comentario político del autor sobrecarga la intriga de la obra que realmente se concentra en el conflicto amoroso. Por ejemplo, encontramos que el protagonista, don Pepe, ha de ser el portavoz de la ideología del autor y quien expone sus ideas es en realidad un personaje secundario, don Leo. Don Pepe se desempeña solamente para alcanzar su objeto amoroso, Lola. Antes de conseguir casarse con ella, debe evadir a Calañé, un santero que insiste en casarlo con una pariente. El cómplice de don Pepe es Samba, que es en quien los rasgos lingüísticos jíbaros están más marcados y consistentes. Samba, si bien cómplice de don Pepe, es también quien lo explota ya que lo ayuda sólo a cambio de favores.

A este sistema de personajes se suman muchos otros, entre ellos Tino, el jíbaro traidor que negocia al final con los norteamericanos; Gayumba, jíbaro rico que prefiere no tomar partido en las discusiones políticas y económicas y el Tío Sam, personaje alegórico representativo del capitalismo feroz estadounidense. Este grupo de personajes masculinos se

concentra en hacer un comentario crítico de la situación agraria del país: cuestionan el proceder del gobierno colonial y algunos, como don Pepe, defienden la creación de un banco local agrícola. Este debate se mantiene al margen del conflicto amoroso que es el que realmente desencadena la acción y mantiene como conflicto discursivo y marginal el tema agrícola.

El desenlace de la obra nos dice mucho. En primer lugar, don Pepe consigue casarse con Lola no sin antes enfrentar desavenencias íntimas con ella, situación cuyo objetivo principal es provocar la risa. En segundo lugar, los conflictos secundarios en torno al amor y al interés no se resuelven siempre de manera justa. Don Pepe en realidad siempre está a expensas del resto de los personajes ya que en el nivel de la acción no cuenta con ayudantes. Esto nos recuerda en parte al *Tío Fele* de Eleuterio Derkes (1883), donde encontramos por vez primera a un jíbaro pudiente -sujeto de la acción- que tiene de oponente al resto de los actantes y carece de ayudantes. La diferencia es que don Pepe no está problematizado, su conflicto se mantiene en el plano amoroso bien a pesar de las intenciones del autor de expresar un conflicto económico y social. Por ende, impera la función cómica del sujeto.

A pesar de estas debilidades en los niveles de la acción y de la intriga, en los que no figura el conflicto agrario y político por ningún lado ni ningún tipo de innovación con respecto a la dramaturgia precedente, esta obra nos presenta una serie de elementos que resultarán centrales en la configuración del personaje del jíbaro como portador de la identidad nacional en las próximas dos décadas. Entre estos elementos expuestos en el prólogo del autor, se encuentran la sensación de nostalgia ante la desaparición de los agricultores de la montaña, el mandato treintista de dejar esta misión de la defensa del país “a las generaciones venideras” -esto es el título del prólogo- y la mención del término “patria” para referirse a Puerto Rico, -don Pepe se autodenomina jíbaro ya con un valor de identidad y se establece una comparación de la vida rural “en los tiempos de España” con el presente-. Veamos una de las citas que así lo atestiguan:

...los días amargos, las agonías que cayeron sobre la región agraria del país, de la que desapareció una generación de agricultores muy laboriosos, que honraron la patria y regaron sus campos con el sudor de su frente.

[prólogo de *Don Pepe*]

A pesar de este deseo del autor de cargar con una dimensión ideológica y crítica social a sus personajes, vemos que el universo e idiosincrasia del jíbaro son aún dominados por la función cómica:

- Tío Sam: Don Pepe: ¿eso estar verdad?
- Samba: ¡Hombre, Gayumba! No eres más embustero porque no eres más grande.
- Don Pepe: Chano, ven acá; cuéntale al Tío lo que...
- Chano: Yo cuento muchas cosas, si se destapan diez botellas de bebida.
- Don Pepe: Comai Samba, tráigase Ron Viejo. (*Samba trae Ron. Toman. Luego Chano dice.*)
- Chano: No tengo deseos de hablar. Mejor sería que Lola cantara.

[*Don Pepe*, Escena XIV]

Esta escena es donde se da finalmente la oportunidad de que la comunidad de jíbaros confronte al Tío Sam, representante del modelo económico al cual se oponen; sin embargo, la situación se desarrolla de una manera risible. Las maneras de evasión de la confrontación, la representación de lo risible del rasgo del habla del anglosajón y el ridículo que hace cada personaje son algunos ejemplos de procedimientos cómicos que diluyen la dimensión ideológica del texto.

4.7.2 *El tío Jiribía*: la continuidad del jíbaro-tipo de Méndez Quiñones

El tío Jiribía (un jíbaro tosta'o) tiene como título secundario *El primer día de escuela de un maestro rural* y fue escrita en 1925. A partir de los títulos, podemos ya definir personajes principales, la situación, el contexto rural de la obra y su tono cómico. Según el prólogo de la obra, la misma tuvo mucho éxito en representaciones en el marco de “fiestas escolares”. Es una de las pocas obras de origen local mencionadas por Emilio J. Pasarell en su *Orígenes y desarrollo de la afición teatral* (1967: 11) y entendemos se debe al hecho de que esta compañía estaba constituida por jóvenes actores profesionales. Recordemos que el texto emblemático de Pasarell se concentra en la actividad teatral puertorriqueña dirigida a las élites.

En *El tío Jiribía*, Agüero nos pinta un cuadro puramente costumbrista con una dominancia de la función cómica estableciendo una continuidad con el universo teatral de

Ramón Méndez Quiñones y pasando a su vez por las funciones cómicas de los jíbaros tipo del teatro de élites finisecular (v. g. *Entrega de mando o Fin de siglo* de Eduardo Meireles, *Amor a la Pompadour* de Rafael Escalona o *Un matrimonio al vapor* de Francisco Irizarry, *¡Conflicto Monetario!* de Eugenio Bonilla y Cuebas). Recordemos que el jíbaro-tipo de función cómica en este teatro finisecular es un personaje marginal y que no juega aún un rol como sujeto de la acción, a diferencia de lo que ocurre con los personajes de Méndez Quiñones que son en su mayoría jíbaros y sí dominan el sistema de personajes y la estructura profunda de la acción (sujeto, objeto, etc.) con una función cómica y didáctica acentuada.

De igual manera, en *El tío Jiribía*, el jíbaro migra más formalmente al centro de la acción convirtiéndose en el sujeto de una estructura profunda más elaborada y madura. La intriga aborda al tío Jiribía, hombre de algunos sesenta años y comisario del barrio rural donde se desarrolla la acción. Su conflicto consiste en recibir y acoger al nuevo maestro rural tratando de sortear todo tipo de precariedad. La obra es un devenir de tales peripecias: precariedad en los alimentos, en el lugar de descanso, en el transporte e incluso en la capacidad intelectual de los niños del barrio. Formalmente, la obra carece de una solidez estética; por ejemplo, la construcción del habla jíbara es inestable y aparece de manera esporádica en escenas como la de la llegada del nuevo maestro rural. Obsérvese cómo el registro lingüístico del Tío Jiribía vacila entre un registro culto y otro totalmente inculto:

Jiribía: Qué tal. ¿Le ha gustado la escuela?

Maestro: Hay que arreglar aquellos boquetes y agujeros del piso.

Jiribía: Los agujeros del piso siempre han servío de escupideros por la custion salidad, i pa hecha papeles. I los boquetes pa que el Maestro mira la hora que es. Vamo, un reloj.

[*El Tío Jiribía...*, escena VIII]

El conflicto de la pieza está más definido y atado a los temas secundarios de la obra de una manera más orgánica que en *Don Pepe*. Por ejemplo, la mirada crítica sobre la situación de la vida en el campo queda expuesta por la llegada del maestro. Las conversaciones que desata esta llegada en el vecindario son también más oportunas y enriquecen la trama: se habla de la falta de empleos, de las fuertes contribuciones, de las guerras. El tono costumbrista se acentúa al crear conversaciones donde se observan las prácticas culturales del matrimonio, la música y la comida. Desaparecen entonces los procedimientos constructivos del amor por interés o el dinero lo cual concede a la pieza una

mayor consistencia estructural que *Don Pepe* y un protagonismo mayor al comentario cultural y social.

En cuanto a las innovaciones pueden observarse el abandono del diálogo como forma teatral, la unidad de espacio -la obra ocurre en “un bohío en las Alturas”- y diálogos y escenas multitudinarias más ágiles que utilizan efectivamente el equívoco verbal, los apartes y los monólogos informativos. También es cierto que para salvaguardar la comicidad se recurre a perpetuar ciertos estereotipos sociales: la función de los personajes femeninos es obedecer y servir y personajes jóvenes como los niños jíbaros representan la ignorancia crasa con la que se asociaba a los habitantes de la montaña.

Una peculiaridad en la obra es el tratamiento indirecto del tema de la raza. Por ejemplo, los jíbaros se refieren a los blancos como “los otros” - “estaban *desplicando* unos blancos...” Además, se llaman entre sí, “negro”. Esto plantea la pregunta, ¿entonces ellos, los campesinos, no eran blancos? No encontramos otros indicios que nos ayuden a elaborar una teoría al respecto; sin embargo es muy importante tener esto en consideración al momento de entrar en la definición de jíbaro como “habitante blanco de las montañas”, acepción que se vuelve dominante posteriormente.

En su dimensión semántica, la obra tiene el mismo valor costumbrista que las piezas de Méndez Quiñones de hace aproximadamente unos cuarenta años antes. También trae consigo las mismas posibles críticas: una visión distanciada de los jíbaros, una burla a este universo sin el tratamiento serio para problematizar su condición y marginación social a pesar de un intento de denunciar estas mismas condiciones. El procedimiento de fin de fiesta en honor al Maestro -personaje alegórico a través de quien se focaliza la obra- nos da también un indicio de que el autor entiende que este sector de la población puede superarse a través de la educación. Es muy interesante también notar que el calificativo “jíbaro” se utiliza solamente en el título de la obra y que se establece un modelo de a quiénes se llama jíbaros hasta este momento.

A partir de nuestro análisis, podemos notar que el perfil de “jíbaro” que ha sido productivo y que en la estructura profunda ocupan el lugar del sujeto posee características bien definidas: son hombres de edad avanzada e ignorantes -pudientes o venidos a menos- y cuentan con una diversidad de oponentes. Desde el Don Venancio de Salvador Brau (1874), pasando por el Tío Fele de Derkes hasta llegar al Tío Jiribía vemos una identidad precaria y problematizada en diversos niveles que de alguna manera se concibe a sí misma desde el fracaso. No será hasta ya avanzada la década del 1920 que el jíbaro adquiere un nuevo perfil, abandonando el terreno de la comicidad y las demás características de su definición.

4.7.3 *El grito de Lares*: Lloréns y la construcción de un héroe para la historia

El grito de Lares fue estrenada con mucho éxito en 1916 y fue la única obra teatral escrita por Luis Lloréns Torres. Al momento de escribir la obra, Lloréns era ya un escritor legitimado gracias a su producción poética y periodística que circulaba exitosamente desde su regreso a la isla en 1901 luego de cursar estudios superiores en Barcelona y Granada. Según se documenta “pocos escritores puertorriqueños han logrado que su obra les asegure, en vida, la fama y acogida casi unánime que alcanzó Luis Lloréns Torres.” (Díaz, 1982: 20)

Este autor ha sido objeto de amplios estudios de dimensiones literarias, políticas e históricas pero pocos se adentraron en la dinámica interna de la obra, en su estructura y funcionamiento. Nos proponemos entonces indagar en qué y cómo significa este texto emblemático que en su momento fue la obra más representada y leída de las que se escribieron a principios de siglo XX (Morfi, 1993: 310).

En resumen, la obra representa el momento histórico del 23 de septiembre de 1868 en Lares, un pueblo de la montaña, donde un numeroso grupo de habitantes se subleva reclamando la independencia de Puerto Rico de la dominación España. De este modo, *El grito de Lares* se constituye en un verdadero “intento de reconstrucción de la historia del país” (Morfi, 1993: 303).

La acción gira en torno a Manolo Rosado, conocido como “el Leñero”, quien se une a la lucha por la independencia de Puerto Rico pero fracasa y muere. Sin embargo, aunque su objeto -lograr la independencia de la isla- no se concreta, logra sembrar el germen de un nuevo y articulado amor patrio en sus seres más cercanos y -presumiblemente- en el público. La intriga se enriquece con un conflicto amoroso secundario donde Carmela -novia de Manolo cuya única función es amar- es también cortejada por su primo Frasquito que representa al orden colonial español y persigue a los sublevados, entre ellos al mismo Manolo. Así, el conflicto político se refleja en el amoroso y se relaciona íntimamente con él.

En líneas generales, el amor entre Carmela y Manolo prevalece y es apuntalado por casi todos los personajes: doña Carmen -la abuela de Carmela-, su padre Don Cheo, la madre de Manolo, etc. Todos a su vez apoyan y conspiran de alguna manera a favor de los rebeldes. Así, el amor puro y verdadero entre Manolo y Carmela, es el amor puro y verdadero de los sublevados por la patria. El sistema de personajes cuenta sólo con dos antagonistas: Frasquito y su negro esclavo Agustín Venero. El desenlace consiste en el fracaso del alzamiento, la

huida de los sobrevivientes, la muerte de Manolo durante el enfrentamiento y el matrimonio entre Carmela y Frasquito.

En general, la obra discute los temas del patriotismo, el amor, el deber y la identidad nacional a través de sus principales procedimientos: la pareja de enamorados, el engaño, el encuentro verbal y los apartes. La estructura propiamente dicha es de tres actos en prosa y en verso. La acción se desarrolla en dos espacios bien definidos en las montañas de Lares: el interior de la casa de Carmela y un descampado en la montaña donde se ocultan los rebeldes durante la sublevación.

En cuanto al modelo actancial, vemos que presenta innovaciones tanto estéticas como ideológicas. En el eje del deseo encontramos que Manolo el Leñero ocupa el actante del *sujeto* ya que se desempeña para lograr su *objeto*, la independencia, tanto en el foro público como en el privado. No sólo en el eje del deseo prima ya un mandato patrio-colectivo, sino también en el eje de la comunicación al definirse a la patria como destinador y destinatario de las acciones. La patria oprimida es quien le da la misión al sujeto y lo empuja a desempeñarse (destinador) y es también la beneficiaria de sus desempeños (destinatario). Otras de las funciones principales de Manolo son luchar, conspirar, educar al campesinado, soñar, amar (a la patria y a Carmela) y morir. Su función final, morir, es de suma importancia ya que su prematura muerte durante el enfrentamiento –apenas en el Acto II- le otorga un halo heroico a su misión. Por lo tanto, argumentamos que Manolo el Leñero es el primer indicio de jíbaro puertorriqueño con cualidades de héroe bien definidas. Sin embargo, veremos más adelante que las características de jíbaro en Manolo presentan aún fuertes ambigüedades: es decir, no podemos aseverar que sea realmente un jíbaro.

Por ahora, Manolo presenta el principal rasgo del héroe como *logos* en la historia: es “el móvil ético de su acción orientada siempre a construir un mundo mejor” (Bauzá, 1998: 6). Esta misión de dimensión colectiva es la que definitivamente motiva la acción y el desempeño de Manolo en la obra. Siguiendo a Bauzá, encontramos en este personaje otras características que comprueban la resemantización del campesino de la montaña, no sólo como un ente redentor de la colonia sino como héroe ya atado a una idea de patria.

En primer lugar, Manolo se desempeña entre dos mundos en oposición: un pueblo oprimido versus la entidad opresora que es el gobierno militar y colonial español. Importante es señalar que en este caso el “pueblo oprimido” se restringe al universo rural de la montaña -específicamente la zona cafetalera- que es el lugar donde se desarrolla la acción. Este “pueblo oprimido” es también redefinido en esta obra bajo dos operaciones bien claras de exclusión. Por un lado, excluye a cualquier otro sector de la sociedad puertorriqueña al circunscribirse al

universo de la montaña: en definitiva, no hablamos del mismo “pueblo oprimido” que se esboza en el Teatro de artesanos -donde se reivindica a los negros- y mucho menos en el Teatro obrero -donde se reivindica al trabajador y a la mujer. Por otro lado, se excluye también a la población negra de esta definición al otorgarle al único personaje negro, Agustín Venero, la casi exclusiva función de obedecer y traicionar. Este personaje negro es el ayudante de Frasquito en su función como oponente y es también pro Español. Veamos cómo lo condena Brígido, un peón de rasgos jíbaros en el habla, afiliado a la causa rebelde:

Brígido

En ti, lo malo no es eso (ser esclavo).
En ti, Venero, lo malo
es que eres traidor al pueblo
y espía contra tus hermanos.”

[*El grito de Lares*, Acto II, escena x.]

La representación de Venero como un negro traidor y servil nos recuerda directamente a la función que Antonio Milián otorga a los únicos personajes jíbaros de su pieza *El poder del obrero*, estrenada el mismo año que *El grito de Lares*. Es evidente entonces que el teatro de las primeras décadas del siglo XX es un activo campo de batalla en el que se busca definir la puertorriqueñidad operando inclusiones y exclusiones explícitas.

En lo que respecta al discurso de los personajes resulta curioso observar que, a diferencia de Brígido y Manolo quienes se expresan como jíbaros -aunque con un habla jíbara en general inestable- los defensores de esa nueva patria -los demás líderes rebeldes y sus ayudantes- se expresan por medio de un refinado discurso, culto y lírico. Esto ocurre también con Manolo, en los momentos en que migra al habla culta. De hecho él mismo reconoce esta distancia y diferencia expresiva entre él y los jíbaros:

Manolo

Me acerqué a los campesinos,
Hablándoles en su *jerga*.

[*El grito de Lares*. Acto I, Escena XIII,
bastardilla nuestra.]

También, en una carta que Don Cheo -padre de Carmela- escribe a la madre de Manolo para persuadirla de las actividades subversivas de su hijo, dice lo siguiente:

Por conducto fidedigno acabo de saber que su hijo Manolo viene a menudo al pueblo y *anda por los campos vestido de jíbaro* y con un caballo cargado de leña, a tal punto que ya sólo se le conoce por “Manolo el Leñero”. El propósito de *disfrazarse* así es para colarse entre los jíbaros y conquistarlos al separatismo.”

[*El grito de Lares*, Acto I, Escena IV,
Bastardilla nuestra.]

Queda claro entonces que el autor no considera a su protagonista jíbaro *per sé* ya que el mismo tiene que “disfrazarse” para convencer a los jíbaros de unirse a su lucha. ¿Quiénes entonces son los que generan y lideran esta lucha? ¿En quiénes surge entonces ese deseo separatista? En lo que a Manolo el Leñero respecta, es el primer puertorriqueño sujeto de una acción patriótica, más no verdaderamente jíbaro. El autor, si bien campesino, indica claramente que *se disfraza*: cuando no está disfrazado, sus características lo acercan a una identidad “españolizada”, tanto por su habla esporádicamente culta como por la herencia hispánica de parte de su padre español que queda explicada en un diálogo de doña Carmen. Podemos decir que, en esta obra, lo puertorriqueño como identidad totalizadora sigue parcialmente disociado de lo jíbaro.

Otros elementos del héroe que encontramos en Manolo son el ser reconocido por el resto del sistema de personajes -a excepción de sus únicos dos oponentes- como un ser “excepcional” y valiente al punto de poner en riesgo su vida durante los enfrentamientos. El punto culminante de esta construcción del héroe lo será el hecho de que a su muerte, la obra inmortaliza su historia construyendo el mito en las coplas populares de la región:

Una voz

(*Adentro cantando.*)

“El grito de Lares

Se va a repetir,

Y todos sabremos

Vencer o morir.”

“Manolo el Leñero
Peleando murió,
Porque la bandera
Su novia bordó...”

[*El grito de Lares*, Acto III, Escena última.]

Así, Manolo el Leñero entra a la esfera del mito en el momento en el que la cultura popular se apropia y canta poéticamente su devenir. Su historia, la de Manolo, cumple entonces la misión de convertirse en *la* historia emblemática de un pueblo con ansias y necesidad de liberación y en *la* lucha que ha de aglutinar a ese mismo pueblo en contra de la metrópoli. Pero, ¿en contra de cuál metrópoli?

Es evidente que *El grito de Lares* es una pieza teatral con misión ideológica definida donde se rescatan del pasado unos elementos que buscarán la definición, cohesión y migración al centro del campo intelectual de una identidad nacional puertorriqueña. Una identidad nacional construida sobre los vestigios del amor patriótico a España que los herederos de la clase hacendada -entre ellos Luis Lloréns Torres (Díaz Quiñones: 1982)- atesoran e instalan como dispositivo⁶⁴ cultural de resistencia ante la nueva dominación. Como hemos visto, esta construcción de identidad surge de un vacío ocasionado por las profundas fragmentaciones ideológicas y culturales que caracterizaban al Puerto Rico del entre siglos y con las cuales la clase dominante no se identifica (v. g. los obreros). Ante la falta de una identidad de cohesión y consenso totalizador, la clase hegemónica se construye una identidad fuertemente definida desde la hispanidad que excluye la mirada racial y cultural que hemos ido documentando a través del teatro.

Merece destacarse que al momento de llevar la obra a escena en 1916, la metrópoli opresora es Estados Unidos y no la España contra la cual los sublevados de Lares se rebelan. Esta sustitución trascendental hace que la obra se vuelva ambigua al apelar fuertemente a España como referente de identidad. Esto lo vemos claramente en el personaje de doña Carmen, la abuela de Carmela quien encarna un conflicto de identidad muy particular: doña Carmen nació en Andalucía y hace continua referencia a sus orígenes pero también manifiesta un conflicto interno en el que reconoce ser “algo distinto”. Veamos algunas de sus líneas:

⁶⁴ Recordemos la definición del concepto de Foucault donde un dispositivo es una construcción discursiva que busca crear acción y diseminarse (Foucault: 1970).

Doña Carmen

(A Carmela)...Mira que permitirte estos amoríos con ese... insurrecto... no parezco española; y menos, andaluza. Cincuenta años entre estos *cafetales*, me han quitao los bríos de mi tierra... ¡Ay, mi tierra! Si yo volviera al Puerto de Palos, no me conocían.

...¿Quién le habló a tu padre para que te consintiera ser la novia de este pobrete, que to lo que tiene es un caballo pa andar de la zeca a la meca, conspirando contra España, haciendo sufrir a su madre, olvidándose de su padre que fue un buen español, sin pensar que tú, su novia, eres nieta de una española, y sin mirar que esos campesinos a quienes está soliviantando son tos descendientes de españoles?

[*El grito de Lares*, Acto I, escena II.]

Y hoy... soy algo... que ni yo misma entiendo.”

[*El grito de Lares*, Acto II, escena XII.]

Y, al final del Acto II, cuando se enfrenta a Frasquito quien llega al descampado para arrestar a Manolo, ya herido:

Frasquito

¡Que soy el Gobierno, abuela...!

Doña Carmen

(Con entereza y magnanimidad.)

¡Y yo soy España, nieto!

[*El grito de Lares* , escena x]

En el discurso de doña Carmen queda expuesta la ideología del autor: enaltecer los valores de su clase social como aquellos representativos de la puertorriqueñidad y proyectar cierto conflicto de identidad que tiende a definirse como español. Pero veamos también cómo articula Lloréns esa hispanidad en la voz de otros personajes como Compae Santos, un “loco” amigo de la familia y también uno de los rebeldes. En este fragmento Compae Santos le explica a doña Carmen -española- por qué va a pelear contra España:

Compae Santos

¿Usted ve estas venas...? ¡España...! ¿Y esas de ustedes...? ¡España...! En todos... ¡España...! Pero tanto en la España de usted como en la nuestra, allá y acá, en donde quiera que está España, hay siempre dentro de ella una España que no es España... Y esa España, que no es España, es la España que ahora vamos a matar.”

[*El grito de Lares*, Acto II, Escena VI.]

Es decir, Compae Santos explicita que esa España contra la que van a pelear los rebeldes no es la España que les corre a todos por las venas, la que les corre por las venas es una España distinta que aún aman y defienden. Es esa identidad de patria construida desde el imaginario y la nostalgia por la herencia española la que podrá hacerle frente a la cultura anglosajona. Por tanto, consideramos que *El grito de Lares* marca una ruptura profunda con las continuidades planteadas por el teatro puertorriqueño del entre siglos al construir un sujeto héroe, portador de una identidad nacional definida por la herencia racial española y es heredera directa de la clase dominante del mundo del cafetal. Esta maniobra es de suma importancia, ya que la llamada Generación del treinta hará este mismo ejercicio de revisión histórica para esbozar y construir todo un aparato ideológico que determinará la productividad de este constructo en el teatro puertorriqueño. Así, para la hegemonía, la montaña pasa de ahí en adelante a ser Puerto Rico entero y su habitante, el jíbaro, sinécdoque de lo puertorriqueño por antonomasia.

En conclusión, Lloréns Torres con su única obra teatral jugó el papel trascendental de efectuar en el teatro puertorriqueño la migración del jíbaro desde la periferia al centro de la acción. Esta migración se verá reflejada en el campo intelectual y en determinados sectores de la sociedad con la migración de ese habitante de la montaña en el imaginario colectivo. Este jíbaro resemantizado, heroico y refinado, ha sido despojado de toda aquella diversidad racial, social y cultural e incluso de las funciones hasta ahora vistas.

Ni la productividad del jíbaro multirracial, reflexivo y liberal de Eleuterio Derkes, ni el jíbaro tragicómico de Manuel Alonso Pizarro ni el jíbaro-tipo de baja comicidad de Ramón Méndez Quiñones que encuentra terreno fértil en el teatro de élites de finales de siglo XIX, encuentran continuidad en el *El Grito de Lares*. Tampoco -y mucho menos aún- continúa la productividad del jíbaro villano o marginal del Teatro obrero. Todos pierden entonces cualquier posible continuidad y devienen remanentes ante la emergencia del nuevo jíbaro-héroe. Es evidente que, al producir su pieza en un momento álgido de legitimación, Lloréns

logra instalar este ya probado constructo en el centro del campo intelectual que alcanzará una gran productividad en las décadas venideras. Alcanzará productividad como dispositivo estético y social diseñado para satisfacer “la necesidad imperiosa (del imaginario popular) de idear figuras heroicas que le indiquen una ruta que le sirva como modelo” (Bauzá, 1998: 8). Veremos hasta dónde o cómo pervive este modelo.

5. Refuncionalización del jíbaro como portador del discurso de identidad nacional

5.1 La Generación del treinta y la construcción del canon

No se podría entender el escenario cultural del Puerto Rico de la tercera década del siglo XX sin antes repasar los procesos ideológicos que surgen ante el cambio de metrópoli en el 1898. En primer lugar, hemos visto en el tercer capítulo que las discusiones políticas durante las últimas décadas del siglo XIX se debatían entre dos grandes ideologías: por un lado los conservadores incondicionales, quienes abogaban por permanecer como colonia española, y por otro, los autonomistas, quienes exigían un mayor poder político para trabajar asuntos internos de la isla. La diferencia básica entre estos dos grupos es que los primeros eran monárquicos y esclavistas. Sin embargo, es importante recordar que estas dos vertientes ideológicas provenían de la misma clase social: hablamos de la clase propietaria cuya economía se basaba en la agricultura de modelo de haciendas. En cuanto al tema de la independencia de la isla en estas discusiones entre monárquicos y autonomistas, el mismo adquiere un tono radical -y no oficial- ya que esta alternativa ponía en jaque la hegemonía de las clases dominantes a la cual ambos sectores ideológicos pertenecían. Así, ambos sectores perseguían derroteros que no amenazaran a su propia clase: por ejemplo, los monárquicos o incondicionales se oponían abiertamente al tema de la abolición de la esclavitud ya que ello implicaría un debilitamiento directo del modelo económico agrícola que los mantenía (Picó, 2008). De esta manera -y acosados por una serie de regímenes gubernamentales severos- se le hizo muy difícil a los prosélitos de la independencia lograr dominancia u oficialidad en la política de la época, si bien las manifestaciones e intentos de revoluciones tuvieron lugar durante todo este siglo (v. g. ataques de las partidas sediciosas, el Grito de Lares en 1868, la Intentona de Yauco en 1897, entre otros).

Ante este panorama, resulta más claro entender que la ideología dominante en Puerto Rico fue la conservadora en sus diferentes vertientes, triunfando finalmente la vertiente autonomista en el campo de poder con la obtención de la Carta Autonómica de 1897.

Entonces, y tal como pudimos constatar en el análisis tipológico de los jíbaros como portadores de la identidad nacional en el teatro de principios de siglo, podemos decir que el concepto de identidad nacional en este momento histórico era uno fragmentado pues se encontraba aún muy cerca y latente la simpatía e identificación con la españolidad -ya sea por herencia discursiva, como por mecanismo de integración social-. Sin embargo, también es

necesario señalar que cierta identidad puertorriqueña, aquélla que logró cristalizarse y que en este trabajo cuestionamos, se forjó durante el siglo XIX, particularmente durante los treinta años que van de El grito de Lares en 1868 a la invasión estadounidense en 1898: esto gracias a la consolidación histórica y económica del universo del café (Picó, 2008: 211). Además, durante estos mismos años las discusiones sobre la identidad nacional encuentran terreno fértil en el ámbito de la producción cultural, muy concretamente en la numerosa prensa, en la literatura, en la música y, por supuesto en el teatro. Recordemos los importantes aportes sobre el tema de dramaturgos de la periferia del campo intelectual como Eleuterio Derkes y Manuel Alonso Pizarro, quienes fueron los únicos dramaturgos de finales del siglo XIX en observar y argumentar reflexivamente acerca de la identidad nacional buscando elaborar un espacio dentro de ella para su propia raza y clase social.

Podemos entender entonces por qué esas otras identidades nacionales que venían manifestándose paralelamente en la era del café y/o que surgieron luego de la invasión norteamericana -como la identidad multirracial del movimiento obrero- no encontraron un terreno fértil para colocarse en el centro del campo intelectual. La realidad será que, a pesar del cambio de poder que auguraba cierta modernidad, la esfera cultural, social e intelectual seguirá siendo dominada por los herederos discursivos de la misma clase hacendada y conservadora. Vemos un ejemplo concreto de esto en la producción literaria de Luis Lloréns Torres y la idealización del universo de la montaña como mecanismo de redefinición -o recordatorio- de una identidad puertorriqueña capaz no sólo de hacerle frente a la rechazada cultura estadounidense sino de retomar los valores más preciados de aquella generación de hacendados y asumirlos como componente fundamental de una identidad nacional única, íntimamente atada a la hispanidad.

Muy a pesar de las numerosas manifestaciones de identidades nacionales múltiples y liminares que hemos analizado en el teatro del entre siglos, vemos entonces que en la década de 1930 se opera una selección/construcción de la que pasará a ser la identidad nacional por antonomasia. Los prolegómenos de esta identidad en el teatro los ubicamos en la operación estética de construcción del jíbaro-héroe de Luis Lloréns Torres, verdadero dispositivo cultural diseñado para rescatar y legitimar ese imaginario del jíbaro blanco, católico y humilde de las haciendas del café. Particularmente en *El grito de Lares* vemos cómo se materializan los objetivos ideológicos del autor al reformular sus circunstancias y personajes históricos para la construcción de este nuevo y necesario ideal.

De este discurso son herederos entonces el ya mencionado grupo de letrados e intelectuales llamados la Generación del Treinta, herederos también de ese discurso

intrínsecamente hispanista de los conservadores del siglo XIX. Estos asumen la tarea de elaborar finalmente ese constructo y colocarlo en el centro del campo intelectual y, luego, al campo de poder a través de los movimientos populistas que ya empezaban también a constituirse y reformularse. Los cambios económicos, tales como el control de los medios de producción por parte del capital ausentista norteamericano que debilita los vestigios de esa clase hacendada y profesional (Picó, 2008; González, 1984), son el agente catalítico que genera un cambio rápido en la visión del jíbaro, apropiándose de él para intentar convertirlo en la culminación de la identidad puertorriqueña.

Por otro lado, tendrá lugar un fenómeno particular en el que personajes como el de Manolo el leñero de Luis Lloréns Torres, único jíbaro-héroe que ha sido idealizado y embellecido (Pérez, 2010) en un esfuerzo de construcción de un héroe nacional ficcional, no logra ninguna productividad en los dramaturgos de esta Generación del Treinta. A pesar de ser un constructo en apariencia concomitante con la idea-proyecto de nación que dominó la imaginación de estas élites intelectuales, veremos que será la idea de un jíbaro-degradado la que marcará significativamente la imagen del jíbaro como identidad puertorriqueña debido al profundo sentimiento de pérdida que genera la colonización estadounidense. Además, recordemos que la fuerza ideológica detrás de la rebelión del Grito de Lares fue el cuestionamiento de la hegemonía económica española y, por lo tanto, un hálito de independencia que no coincide con la revalorización de lo español en las élites intelectuales de la época. Así, las representaciones emblemáticas del llamado “teatro nacional puertorriqueño” -cuyo desarrollo tiene lugar entre las dos décadas que van del 1938 al 1958- cristalizarán la operación de selección de los elementos constitutivos de lo que ha de definir “quiénes somos y cómo somos los puertorriqueños propiamente dicho” (Pedreira, 1934, 1985) concluyendo con la construcción de un jíbaro degradado que añora un pasado mejor.

5.2. 1938: El nacimiento del Teatro Nacional y del nuevo jíbaro

Con la celebración del Primer Certamen de Teatro del Ateneo Puertorriqueño en 1938, se marca de manera oficial el nacimiento de un teatro nacional. Se le llamará nacional ya que para este momento se había cristalizado un consenso en el seno de la *intelligentia* local de lo que respondería a las célebres preguntas planteadas por Antonio S. Pedreira, considerado padre de la Generación del Treinta, “¿quiénes somos y cómo somos los puertorriqueños globalmente considerados?” (Pedreira, 1934). Pedreira resultará fundamental para poder entender la configuración del campo intelectual ya que, respondiendo a la

dinámica del concepto literario de *generación* fungirá entonces como ese referente obligado que aúna todos los elementos que definirán el canon. El crítico de literatura puertorriqueña Juan Gelpí así nos resume su rol en el campo intelectual de la primera mitad del siglo XX:

el concepto de generación obra más como un mecanismo de exclusión que de inclusión... método este privilegiado por la crítica que ha ordenado la historia literaria de Puerto Rico. La generación gira alrededor de un caudillo o dirigente que viene a ser una especie de padre figurado... subordinan la multiplicidad a la unidad, excluyen y condenan la heterogeneidad y la diferencia.

[*Literatura y paternalismo en Puerto Rico*, 1993:14]

Por lo tanto, es Antonio S. Pedreira a través de sus múltiples ensayos quien asume este rol de “caudillo” o “padre figurado” cuya función será entonces la de definir la identidad e idiosincrasia de la puertorriqueñidad. Los elementos constitutivos de la nueva identidad puertorriqueña decantada serán los ya mencionados rasgos con los que los conservadores del siglo XIX se identificaban. En general, Pedreira, heredero de este discurso, iniciará este privilegio del modelo paternalista⁶⁵ y el uso de la metáfora de la enfermedad: por ejemplo, se utilizará esta metáfora para referirse al colonialismo (Gelpí,1993). Otros valores que se conjugan en esta definición de lo nacional serán la identificación con la herencia española (la lengua jugará entonces un rol fundamental), los valores del catolicismo, la propiedad de la tierra como símbolo material de esa herencia. En resumen, todo aquello que marque un contraste frontal a la nueva cultura invasora: la estadounidense.

Es por esto que interpretamos la nueva colonización como un agente catalítico que obligó a la definición del proceso de lo nacional a identificarse con los valores de la clase propietaria y dominante que fue desplazada: como consecuencia, tuvo lugar un ejercicio de exclusión de todo aquello que no perteneciera a ese modelo. Esto explica la exclusión de la mujer y la negritud de la definición de lo nacional pero también la extrañamente escasa productividad del texto *El Grito de Lares* de Luis Lloréns Torres, en donde observamos la única fisonomía del jíbaro como potencial héroe nacional. Recordemos que esta pieza teatral plantea un enfrentamiento entre dos Españas distintas -la peninsular y la insular- visión no acuñada por el nuevo canon literario que extrapola su apego a la hispanidad de una manera incuestionable y sin matices. *El Grito de Lares* de Lloréns Torres, aunque visceralmente

⁶⁵ Para Juan Gelpí la ideología paternalista “supone una relación jerárquica entre sujetos; el paternalismo es una metáfora fundamental consistente en equiparar la nación con una gran familia” (1993: 12).

hispanica, es una pieza que sugiere de alguna manera una identidad nacional despegada de la madre patria y que puede plantear un cuestionamiento -si bien ínfimo- a esa relación igualmente colonial.

Muy por el contrario, la morfología del jíbaro que deviene representativa del “puertorriqueño” entrará en el ámbito del antihéroe moderno y abandonará todo rasgo heroico clásico del cual vimos algunos atisbos en las funciones y características de Manolo, el leñero en *El Grito de Lares*. Este modelo le da la espalda también a las funciones y características innovadoras de los jíbaros/obreros del Teatro obrero, cuyo momento de apogeo hemos situado durante las décadas de 1910-1920; es decir, en la antesala de la consolidación del discurso treintista. El jíbaro definido por los treintistas -el que será portador de la identidad nacional- será un jíbaro desprovisto, victimizado, empobrecido tanto moral como materialmente, cuyo drama principal será la pérdida de la tierra.

Es en este particular estado del campo intelectual que se estrenan las tres obras que encarnan en su totalidad los elementos identitarios discutidos y legitimados por los treintistas en el marco del Primer Certamen de Teatro del Ateneo Puertorriqueño en 1938. Estas obras - surgidas en el seno de un aparato legitimador y dominante culturalmente como lo era el Ateneo Puertorriqueño- definirán entonces las pautas temáticas que tendrán mayor productividad a lo largo de todo el siglo XX, ya que coincidían con las pautas legitimadoras planteadas en el texto canónico *Insularismo* de Antonio S. Pedreira (1934). Por un lado tenemos *El desmonte* de Gonzalo Arocho del Toro que, al igual que *El clamor de los surcos* de Manuel Méndez Ballester aborda el tema de la pérdida de la tierra ante el modelo latifundista de las centrales azucareras estadounidenses. La tercera obra, *Esta noche juega el jóker* de Fernando Sierra Berdecía, aborda el problema de la inadaptación de la diáspora puertorriqueña en Nueva York. Estas tres obras pasan a los anales de la historia teatral puertorriqueña gracias a que cada una elabora los distintos valores y elementos que el campo intelectual de la época había otorgado a su propia idea de identidad puertorriqueña y los nuevos derroteros a los que debía enfrentarse su cultura que, como mencionamos, circulaban y se difundían particularmente desde la publicación de Pedreira:

No se puede comprender la evolución del autor dramático puertorriqueño a partir de 1938, fecha en que el Ateneo premia con júbilo de gran advenimiento las piezas teatrales: *Esta noche juega el jóker*, *El clamor de los surcos* y *El desmonte* sin

destacar el fenómeno repetido en Puerto Rico de la resistencia cultural ante el peligro de la absorción anímica...

(Arriví, 1963: 119)

Aunque las tres obras pasan a constituir un *corpus* legitimado en sí mismo y ocupan un lugar fundamental en la discusión de la identidad puertorriqueña, nos enfocaremos en el análisis de las dos obras que contienen a jíbaros propiamente dichos en sus sistemas de personajes.

5.2.1 *El clamor de los surcos: el vaciado semántico del jíbaro-obrero cañero*

El primer ejemplo emblemático y el ganador del primer lugar del certamen de 1938 es Manuel Méndez Ballester quien estrena su primera obra teatral *El clamor de los surcos* y marca el umbral de lo que se entenderá como Teatro Nacional Puertorriqueño, ya con letra mayúscula (Morfi, 1993: 349). Entendemos que el éxito alcanzado se debe a que este drama sintetiza los valores y el sentir de esa clase hacendada desplazada por el modelo económico estadounidense. Para efectos de nuestro estudio, *El clamor de los surcos* es claro ejemplo de la operación de autodefinición, exclusión y apropiación que la Generación del Treinta ejecutó con el fin de hacerle frente a la nueva situación colonial, no desde el campo de poder sino desde el campo intelectual. En esta obra se opera un vacimiento semántico importante de la imagen del jíbaro pobre -hasta ahora marginal y de función predominantemente cómica- para depositar en él los valores del mundo de los hacendados. Ahora el jíbaro, de alto alcance popular, logrará que el público se proyecte en los ideales conservadores que antes lo excluían.

La obra gira en torno a una relación antagónica entre Don Álvaro, agricultor de la caña, y la Central azucarera de capital ausentista -es decir, de capital norteamericano-. El motor que genera toda la acción son los intentos que hace Don Álvaro para no perder su finca ante el poder latifundista de la Central azucarera. Primero, oculta a su familia la realidad inminente de perder la finca, más tarde intenta negociar con el representante de la Central, don Félix y con un político llamado Pontevedra para que intercedan por él ante la Central y el banco. El único ayudante de don Álvaro es su hermano Don Pedro quien funciona como mediador entre el estado anímico del protagonista y el resto de los personajes. Finalmente es Luis, el hijo menor, quien en una visita proveniente de la universidad observa la situación y articula una nueva postura que debería asumir su padre -y, por ende, la clase social a la cual

representa: la de alzarse en contra del latifundio y la injusticia explotadora de la Central uniéndose al reclamo de los jíbaros cañeros que se encuentran en ese momento en un estado de huelga. Luis es el eslabón definitivo que sugerirá una unión de fuerzas entre las dos clases desplazadas por el nuevo orden colonial: la clase hacendada y los jíbaros.

Es importante observar cómo el resto del sistema de personajes carga consigo una ideología sumamente conservadora: Don Álvaro tiene tres hijos con Doña Inés: Ernesto, Luis y Julia. El mayor es Ernesto, quien encarna al hijo con una visión más acomodaticia y quien actúa por conveniencia. Luis, el hijo estudiante de leyes, funge como continuador de la ideología del padre, pero a su vez introduce la tesis de la obra la cual consiste en que debe existir una alianza entre esa clase hacendada venida a menos y los jíbaros. Por último Julia, la hija menor, repite las funciones de la madre y no tiene, al igual que ésta, ningún influjo en la intriga. La unidad familiar regida por un patriarcado, así como el hecho de que el objeto del sujeto sea conservar su tierra-casa, son elementos preponderantes de la ideología del universo de la hacienda que tendrán enorme y trascendental productividad en la literatura puertorriqueña a través de todo el siglo XX.

Así, los valores de la ideología del hacendado son explícitos: sujeto propietario ante la pérdida de la tierra/casa, el rol de la mujer con funciones restringidas a servir, orar y obedecer, la mirada al pasado como algo mejor en referencia a ese pasado español y su herencia y, finalmente, proyectar el deber reivindicador a las nuevas generaciones. Es en esta coyuntura donde se efectúa el vaciamiento semántico del jíbaro, o al menos un preámbulo del mismo, para depositar en él los valores de la clase hacendada. En primer lugar, el conflicto privado de Don Álvaro se convierte en público al extrapolar Luis la situación del padre como un problema de todos:

Luis: ...Pero para mí, la política significa luchar honradamente por mejorar la vida de nuestros campesinos, de esos jíbaros que son la raíz, el espíritu de nuestro pueblo, como diría Unamuno o cualquier otro hijo de vecino. La tierra se nos va lentamente... Sin tierra, ningún pueblo puede luchar, ni aun subsistir.

[*El clamor de los surcos*, Acto 1]

Es en la voz de Luis que la pérdida de la tierra por parte del padre se vuelve la pérdida de la tierra por parte de todos y, más aún, el espacio en el que se designa al jíbaro como nuestra esencia, “esos jíbaros que son la raíz”. La oposición entre clases sociales se desplaza

de hacendado-campesino al problema centrales-jíbaros, pero ahora hablamos de un jíbaro en un sentido amplio que incluye al hacendado propietario de antepasados españoles.

Otra operación estética importantísima que realiza Méndez Ballester en la construcción de esa nueva identidad es la caracterización del hacendado propietario como alguien que, además de paternalista y benévolo, es también trabajador y se vincula más a la tierra porque la trabaja, a diferencia del propietario ausente de capital estadounidense. Don Álvaro nos dice:

Álvaro: Es inconcebible que un agricultor laborioso entregue, de su propia voluntad, el único sustento de su vida: la tierra que *heredó de sus padres*, la tierra donde nacieron él y sus hijos, donde ha vivido honradamente surcando y sembrando año tras año, hasta que ha echado canas, y sus manos se han encallecido, y su rostro se ha tostado de sol.

[*El clamor de los surcos*, Acto I]

Esta caracterización amalgama elementos que antes distinguían a las dos clases por separado: *tierra, herencia, padres* (españoles) se unen a *agricultor, labor* y rostro *tostado* por el sol (jíbaros). Incluso se sugiere una simbiosis de la fisonomía jíbaro/español: ahora es aceptable que el rostro blanco sea “tostado por el sol”.

Este acercamiento del imaginario del hacendado y el jíbaro hacen más verosímil -y posible- que Luis, continuador de la ideología del padre, sea quien al final de la obra encuentre una solución a la pérdida de la tierra uniéndose a la huelga de los jíbaros-obreros. Luis, a diferencia de su hermano Ernesto, es un joven culto que cita a Unamuno, que encuentra deleite en la naturaleza y que no vacila en esbozar los argumentos que lo hacen partir y unirse a los sublevados. Luis plantea el paralelismo jíbaros-expulsados / hacendados-expropiados; recordemos que en la obra, los jíbaros cañeros de la central han sido expulsados por haberse organizado en un gremio y haber convocado a una huelga para hacer reclamos laborales. En la voz de Luis vemos canalizar el sentimiento de derrota del padre hacia el grito de rebeldía de los campesinos. Como vimos en el capítulo anterior sobre el Teatro obrero, esta unión hubiese sido impensable en las primeras décadas del siglo XX porque hubiese planteado un cambio de paradigma racial y social que le daría la espalda al imaginario hispánico dominante para la época. Por esto nos parece desacertada la interpretación que hace Angelina Morfi de que *El clamor de los surcos* reclama su vigencia hoy en el problema proletario que aparece en la obra subordinado al conflicto del hacendado pero que hacia el

final del drama reclama igual interés y hasta parece desplazarlo.” (1993: 354). En nuestra apreciación, entendemos que el problema proletario sí aparece subordinado al conflicto de los hacendados pero nunca lo desplaza. Al contrario, se sugiere en la obra que la clase hacendada debe apropiarse o unirse al movimiento obrero para juntos alcanzar la meta común: confrontar el nuevo modelo económico que oprime ahora a ambos sectores. Este cambio de ideología en la clase dominante la encarna claramente el personaje de Luis.

Sin embargo, esta conciliación de clases es meramente aparente. Si observamos detenidamente la jerarquía interna dentro de la sociedad puertorriqueña representada en *El clamor de los surcos*, veremos que la misma sigue intacta. Primero, notemos que la división de clases es evidente. Por un lado tenemos a Don Álvaro -el sujeto de la acción- y su familia, quienes son los destinatarios. La familia de Don Álvaro es ideal representante de la nueva definición de identidad puertorriqueña: como dijimos son depositarios de la religión (católica, representada a través de los personajes femeninos), son parte de la clase propietaria (tienen la tierra, aunque la pierden, pero conservarán la casa) y tienen acceso a la educación y a los puestos administrativos en el nuevo orden colonial (por ejemplo, Ernesto, el hijo mayor, está dispuesto a acceder a tener un puesto de capataz en la Central). Su valor como clase heredera de la cultura española, la clase dominante, queda bien estipulado en el texto; así lo hace ver el Tío Pedro cuando trata de persuadir a Luis:

Tío Pedro: Luis, nosotros *pertenecemos a una clase más elevada*, y por lo tanto tenemos que solucionar nuestros problemas a tono con nuestra situación.” (*refiriéndose a los jibaros*).

[*El clamor de los surcos*, Acto II;
bastardilla nuestra.

Tío Pedro menciona igualmente lo nefasto que resulta entregar la tierra y todo lo que ella representa para su clase:

Tío Pedro: Sí. Entonces las familias conservaban la tierra, de generación en generación. Pero aquellos tiempos no volverán, Álvaro.

[Acto I]

De esta manera, se instala también otro elemento constitutivo de los personajes basados en este nuevo jíbaro: la nostalgia, de suma productividad en toda la producción cultural puertorriqueña. Siempre el pasado es mejor y no volverá:

Tío Pedro: ...vives en cuerpo y alma como en los tiempos de España....
Cuando todo el mundo acudía a tu hacienda y se te respetaba
como a un *patriarca*.

Esta nostalgia, entendida en su sentido literal como una “tristeza melancólica originada en el recuerdo de una dicha perdida” (DRAE: 2015, “nostalgia”) hace que el discurso de Don Álvaro alcance cierto registro lírico cuando se refiere a la tierra:

Don Álvaro: Si vieras, Pedro, qué hermosa está toda la vega. A veces se
confunde con el mar.”

[Acto I]

Este lirismo tiene eco en Luis y nos recuerda también al lirismo característico de Luis Lloréns Torres en *El Grito de Lares* a través de su personaje Manolo, el leñero quien al igual que Luis no es un jíbaro propiamente dicho, pero trae a primer plano ese vínculo patriótico con la tierra:

Manolo ¡Es distinto...! Oye, Carmela...
Yo amo esta tierra bendita,
donde ví la luz primera
y en donde arrulló mi madre
los sueños de mi inocencia.
Amo sus ríos, sus montañas,
su cielo, sus noches bellas...

[*El grito de Lares*, Acto primero.]

Por otro lado, la representación de la otra clase social se hace a través de un personaje colectivo compuesto por un grupo de jíbaros cañeros sin nombres propios a quienes se refieren en la obra como “obreros de la Central”. Ellos se alzan en contra del despotismo de la central azucarera y se ven en la necesidad de recurrir al auxilio de Don Álvaro para

encontrar techo y comida. La diferencia de clases y rechazo a la misma es nuevamente evidente en boca del Tío Pedro y de Ernesto cuando tratan de persuadir a Luis de no irse con los sublevados:

Tío Pedro: Luis, nosotros pertenecemos a una clase más elevada, y por lo tanto tenemos que solucionar nuestros problemas a tono con nuestra situación.

Ernesto: Ni más, ni menos.

[Acto 3]

A esta gleba se los describe como campesinos, jíbaros e incluso a algunos se los llama “negros”, puntualizando desde ya el rescate de esa distinción racial entre unos y otros. En cuanto al aspecto lingüístico, vemos aún la distinción entre las dos clases sociales: los propietarios blancos conservan un registro de la lengua culto en contraste con las pocas líneas dichas por los jíbaros o campesinos que sí se expresan con un registro que evidencia la presencia de un código social definido.

A diferencia de Dora Vissepó-Altman, estudiosa que considera que Méndez Ballester “en *El clamor de los surcos*, quiso aglutinar toda la trama huelguista y el golpe de los acontecimientos económicos mundiales y nacionales sobre la familia terrateniente” (2003), nos parece evidente que el tema proletario no tiene ninguna función en la estructura profunda de la acción de la obra. Más bien, el tema de los movimientos proletarios tiene la función inequívoca de traer a primer plano el rol paternalista-salvador de la clase hacendada. Los jíbaros-obreros deben recurrir a Don Álvaro para abastecerse, para comer y Luis asume la tarea de unirse a ellos para liderarlos. Luis encarna esa clase profesional que en el ocaso del siglo XIX tomó las riendas del país en el proceso autonomista; ahora esta clase se consolida luego de la invasión norteamericana y asume más intensamente las posturas conservadoras de la clase propietaria a la cual se oponía antaño.

A pesar de un final en el que se restablece aparentemente el orden, es evidente que la pérdida de la tierra marca el inicio de un cambio trascendental en el orden familiar y social. Así lo deja claramente expuesto Don Álvaro: mientras todos lo felicitan y se muestran satisfechos con el acuerdo en el cual pierden la tierra pero conservan la casa, él se da cuenta que no hay vuelta atrás y le dice a Luis mientras este se muestra inconforme con la pérdida y decide finalmente unirse a los obreros:

Don Álvaro: (*serenamente*) ¡Sientes que te llaman! (*Pausa.*) ¡Qué hermosa es la juventud! (*Pausa.*) Sí es así, hijo, entonces... vete con Dios. Que ya a mí sólo me resta vivir de consuelos y recuerdos. Mi vida será un martirio perenne, como la expiación de una gran culpa. Sentiré en mi alma el clamor de todas las cosas que hicieron mi vida: el canto de los gallos, el vocerío de mis peones, mis bueyes y arados, mis ranchones de paja, mis vegas de caña florecidas de guajanas. Y cuando pienso en todo esto, me digo que lo hemos perdido todo, porque hemos perdido la tierra. (*Inclina la cabeza.*)

[*El clamor de los surcos, Acto III*]

Para Don Álvaro el acuerdo no significa un triunfo y la conformidad que manifiesta el resto de la familia queda entonces cuestionada. Luis es el futuro pero es importante recalcar que es el futuro en tanto y en cuanto el mundo del trabajo se subordine al problema de los hacendados. Si nos fijamos, se lamenta la pérdida de la propiedad que en aquél orden desproveía de la misma manera al jíbaro: Don Álvaro habla de *mis* peones, *mis* bueyes, *mis* vegas...

En resumen, *El clamor de los surcos* es una obra que establece el nuevo pacto que ha de existir entre las dos principales clases sociales en el Puerto Rico de las primeras décadas del siglo XX. Una para poder subsistir al nuevo orden y en el cual algunos sectores de la sociedad encontraron cabida y otros para hacerle frente a su desplazamiento como clase dominante. Sin embargo, más allá de este cambio más ideológico que estructural, no encontramos innovaciones estéticas de mayor envergadura: en la estructura profunda tenemos un sujeto (Don Álvaro) con un objeto concreto (la tierra), su destinador es el mandato familiar, particularmente marcado por la herencia hispánica y su destinatario la misma familia, depositaria del bienestar económico y portadora de la ideología de clase del sujeto. Es, en conclusión, un drama cuyo avance estructural es la unidad espacial y un asomo de la impotencia del sujeto en el personaje del jíbaro. Si bien Don Álvaro no se denomina como un jíbaro, la obra sí logra proyectar el vaciamiento semántico del jíbaro pobre y marginal para llenarlo con los valores que pueda tener Luis, nueva generación a cargo de un cambio. Sin embargo, la operación de cambio semántico podría ser a la inversa si no existiera el referente de Don Álvaro en la obra, ya que sus valores de hacendado aún se alinean a los de Luis. Así,

no opera en Luis una apropiación de los valores de los jíbaros ya que es aún un claro heredero del discurso -aunque renovado- de la clase hacendada.

5.2.2 *El desmonte*: sobre la crasa legitimación de una ideología

El desmonte, obra teatral premiada con el tercer lugar en el Primer Certamen de Teatro del Ateneo Puertorriqueño, es un ejemplo concreto de cómo operaron los valores hegemónicos como criterio de legitimación en el campo cultural de la isla. La obra de Gonzalo Arocho del Toro se estrena en 1938 en medio del apogeo de esta ideología treintista que inmediatamente se sirvió del teatro como herramienta para diseminar su nueva definición de la cultura puertorriqueña. Aunque con valores estéticos claramente remanentes, fue una pieza legitimada y considerada como texto canónico muy a pesar de sus grandes fallas estructurales.

La obra presenta en primer lugar ausencia de una intriga única, ya que las líneas de acción se diluyen entre sí al no poder identificarse un sujeto único; sin embargo, sí podemos distinguir un sujeto dominante en Doña Zoraida quien durante el primer y segundo acto padece la discordia entre sus hijos al pelearse estos por la inevitable venta de las tierras heredadas. Sin embargo, Doña Zoraida -o “Doña Zore”- no logra desempeñarse: sus funciones se limitan a sufrir, lamentarse y añorar un pasado feliz que ella interpreta ha sido borrado por el mundo de la caña. Observamos en el primer acto una productividad del modelo sujeto-objeto / protagonista-tierra. Al igual que en *El clamor de los surcos*, tenemos a una familia de clase media venida a menos que presenta una estructura familiar de valores escindidos en cuatro hijos con visiones de mundo diferentes: Luis, Teodocio, Felipe y Margarita.

El segundo acto ocurre quince años después y desarrolla una consecución de desgracias familiares. La acción se concentra en la búsqueda de empleo por parte de Felipe - el hijo menor- y en un retrato de las circunstancias de pobreza de los personajes que ahora viven en una casucha cerca de los muelles de Puerta de Tierra -un arrabal en la zona metropolitana de la isla- luego de haber cedido a la venta de las tierras. Esta migración interna del campo al arrabal sustenta la tesis de la obra que descansa precisamente sobre la responsabilidad de los puertorriqueños propietarios de haber también cedido sus tierras al nuevo capital extranjero. Las consecuencias serán las siguientes: Felipe, el hijo menor asediado por el hambre y el mandato familiar, muere por haber aceptado un trabajo como

rompehuelgas luego de haber sido delatado por su propio cuñado, esposo de su hermana Margarita. Luis, el hermano mayor, busca venganza y termina en la cárcel. De alguna manera podemos ver a Felipe como la imagen de hijo potencialmente redentor que vemos también de alguna manera prefigurada en el Luis de *El clamor de los surcos*. Coincide también con este personaje el hecho de que Felipe se identifica con los obreros, pero cede sus ideales a la necesidad y al hambre. En definitiva, ni Felipe ni Luis -el hijo mayor-, logran desempeñarse para poder mantener y alimentar a sus respectivas familias y ambos fracasan en su búsqueda. El único aliciente -y ayudante de este sujeto colectivo que es la familia de doña Zore- es Don Gabriel, su antiguo vecino mallorquín que los visita de vez en cuando en el arrabal y les lleva alimento y carbón. Es con Don Gabriel con quien Doña Zore conversa sobre la situación política y económica del país y quien representa de manera reflexiva el orden de la hacienda como ese pasado mejor. El cuadro que se presenta en este acto es uno donde la miseria y las discordias ya han aniquilado el núcleo familiar y dan paso a ese segundo “desmonte” moral (Morfi, 1993).

Por último, el tercer acto propone una vuelta de la tercera generación al campo: Paquito -hijo de Luis, nieto de doña Zore- regresa junto a ella al campo so pretexto de cuidar su tuberculosis. El joven Paquito regresa bajo el amparo de Don Gabriel, el vecino que aún conserva su finca. Es interesantísimo observar que este personaje mallorquín funciona como una especie de *deus-ex-machina*, ya que le da continuidad a una visión de mundo que corresponde a la de los hacendados españoles y que opera siempre desde una mirada paternalista para con la familia de Doña Zoraida. En este último acto, la intriga de los dos primeros actos -que giraba en torno a la pérdida de la tierra y sus consecuencias- cede el espacio a un conflicto amoroso entre Paquito, el tuberculoso, y Éter, la hija de Don Gabriel. Este amor, aparentemente imposible, desplaza los temas que venían elaborándose a lo largo de los primeros dos actos debilitando estructuralmente la obra.

Como resultado, la obra se debilita gracias a una estructura ambiciosa con multiplicidad de espacios y personajes diluidos en procedimientos teatrales decimonónicos característicos del romanticismo remanente y, en menor medida, del naturalismo. Por ejemplo, la coincidencia abusiva, la metáfora de la enfermedad, el amor imposible, la dominancia de escenas transicionales informativas, diálogos y didascalias profundamente literaturizadas que suelen perderse en un lirismo redundante y dar preponderancia a la descripción romántica de un mundo bucólico. Incluso, procedimientos tan remanentes como el nombre alegórico de la hija de Don Gabriel (Éter) y las referencias religiosas en este último acto revelan también un fuerte contenido ideológico cristiano arcaico.

Otros temas decimonónicos que se retoman son los temas de la bebida, el juego y la pereza como males sociales que asedian a Luis en el medio de su situación desesperada. Esto es importante ya que en el imaginario de lo puertorriqueño estas tres características negativas pasarán a ser identificadas como características culturales que tuvieron gran productividad en la visión hegemónica del jíbaro de finales del siglo diecinueve. Por ejemplo, escuchamos en Luis un poco el eco de las líneas del personaje de Flor en la pieza de *Redención*, en la que a través del personaje del jíbaro alcohólico se criticaba al alcoholismo como una de las debilidades de esta clase social:

Luis: Cuando no hay otra cosa que hacer se bebe.

[*El desmonte*, Acto II]

Otros valores que nutren el imaginario del jíbaro construido por la hegemonía decimonónica española son el jíbaro hospitalario en Potoño, el último peón de la casa de Doña Zore. También se aprovecha la escena para describir los principales componentes de la dieta jíbara como el plátano y las guayabas, entre otros mencionados en el momento en que Luis llega de visita:

Potoño: ¡Alabao sea Dios, Doña Zore, ahí viene Luis! ...(*Alborozado por breves segundos.*) ¡Hay que celebrar la “llega” con almojábanas de arroz y majarete! A Trina que te dé leche y batata asada.

Paquito: Quiero guayabas, papá.

[*El desmonte*, Acto I, escena iv]

El plátano resulta de particular importancia, ya que en las próximas décadas se convierte también en un emblema del mundo jíbaro al ser este un alimento circunscrito a la montaña y parte de la dieta de subsistencia del campesinado. Así lo vemos en la aseveración de Luis al ver a su hermano menor:

Luis: ¡Estás fuerte muchacho! Te aprovechan los plátanos!

También, en las didascalias del Acto II, escena primera, se repite la alusión al plátano y su importancia, al ser el alimento que le lleva Don Gabriel a la familia que ya vive en el arrabal:

... En el suelo un racimo de *plátanos* y un bulto de carbón.

Estos detalles son de suma importancia, ya que evidencian el retorno a la visión del jíbaro de buenos valores, pero ignorante y subordinado al paternalismo del hacendado y, a diferencia de *El clamor de los surcos*, no pretende de manera alguna crear una alianza entre las dos clases sociales. A su vez, se continúa el proceso de identificación del hacendado venido a menos con las costumbres de los peones jíbaros (por ejemplo, en su dieta). El modelo hegemónico es también traído a primer plano y presentado como una solución a los problemas sociales y como una crítica al mundo jíbaro y a los movimientos obreros. La crítica al mundo jíbaro es vista a través del paternalismo y la crítica al mundo obrero se hace a través de una demonización del mismo señalándolo como otro problema social de la ciudad.

En consecuencia, hablamos aquí de la instalación, una vez más, del viejo modelo en una obra que resulta heterogénea en sus aportes: si bien retorna al viejo modelo social -pues la familia regresa a una hacienda en el campo cuyo propietario es español-, los temas iniciales resultan de interés para la época en el sentido de que coinciden con las preocupaciones sociales del Puerto Rico de los años treinta (tierra, trabajo, miseria) que podemos encontrar también en *El clamor de los surcos*. Algunas innovaciones que entendemos sí tienen productividad en el teatro de las próximas dos décadas son un cambio en el rol femenino, que si bien aún carga las mismas funciones tradicionales de servir, sufrir y lamentar, alcanza una centralidad innovadora ante la ausencia del padre. Por otro lado, Don Gabriel resulta una especie de personaje embrague ya que encarna el punto de vista del autor, modulando y juzgando la acción: su origen español y rol de hacendado proveedor se vuelven explícitos en su reacción ante el regreso de Paquito y Doña Zore al campo:

Don Gabriel: (*Llamando desde el balcón.*) ¡Ea, de ahí! Decidle al mayordomo que llame a los peones que están en el monte, que hay fiesta en la casa grande, que los espero a todos.

[Acto III, escena v]

Su crítica a las nuevas prácticas o leyes sociales, su retrato del ex-rey de España Alfonso XIII -muy bien señalado en las didascalías del tercer acto- y su fuerte ideología religiosa lo hacen portador de la ideología del autor más que un simple representante de su clase social. Veamos por ejemplo, su conversación con Doña Zore donde se resumen su añoranza por un tiempo

pasado mejor, la ideología del patriarcado y la crítica a la nueva configuración de la sociedad puertorriqueña:

Doña Zore: El gobierno es gobierno. Hay que *soportarlo* con paciencia.

Don Gabriel: ¿Paciencia? ¡Al diablo con ella! Que *en nuestro tiempo no había tantas triquiñuelas* y se vivía y la gente duraba cien años; ahora la gente se muere antes de nacer. ¡Creo que hasta han legalizado el procedimiento!

Doña Zore: ¡Virgen! ¿Cuál procedimiento?

Don Gabriel: El de morir antes de asomar la cabeza al mundo. ¡Sólo así acabarían con la familia de la montaña! Con los míos no acaban, se lo aseguro a usted, todavía nos quedan plátanos, chinas y los granos de café mal pagados. Me he propuesto sacarle provecho a eso porque lo que trabajo, es *mío y de mi familia y de mis peones; a ellos también hay que contarlos como si fueran de la familia* porque bien sinvergüenzas que se han puesto con esas ideas escandalosas de que la tierra no es nadie. ¿De quién quieren que sea? ¡Del Diablo!

[Acto I, escena ii, bastardilla nuestra.]

Otra particularidad que logra consenso en la sociedad puertorriqueña es la visión negativa del movimiento obrero que, como hemos mencionado, ha de dominar en el campo intelectual a partir de este momento. A diferencia de lo que ocurre *El clamor de los surcos*, obra en la que se sugiere una alianza entre los dos sectores desplazados de la sociedad, *El desmonte* demoniza y critica el trabajo y lo ve como resultado de la pérdida de la tierra:

Doña Zore: ¿Y el trabajo, Luis?

Luis: La colocación que tengo ahora, rinde muy poco provecho. Es un desgaste de energías para mal comer en una agonía moral... Pensar en el porvenir de esos seres queridos, mis hijos, es una ansiedad que me perfora mi cerebro. En la fábrica cada martillazo que doy, remacha más y más mi esclavitud a ese afán... A veces me parece que tengo fiebre... Y he llegado a comprender, madre, que es fiebre, ¡sí!... ¡La ansiedad es fiebre también!

[Acto I, escena v]

Más adelante, en el Acto II, escena quinta:

Doña Zore: ... ¡Vive Dios que lo hay! (*Gritos de la muchedumbre en huelga.*) ¿Pero los habrá allá afuera, Don Gabriel? ¡Unos contra otros y tantos comiendo de las injusticias?”

...

Luis: ¿Qué va a hacer usted, Don Gabriel? Tenga cuidado, que esa *turba* pierde la conciencia.

[Bastardilla nuestra.]

Queda en evidencia que, como en otras obras posteriores, el jíbaro de Arocho Del Toro es un observador de las convulsiones del mundo obrero pero no partícipe de ese mundo al que percibe como el destino nefasto a afrontar ante la pérdida de la tierra.

Doña Zore: ¡Dios te ampare! Sabes que la huelga está ahora en todo su apogeo. ¡Esa gente lo que pide es un pedazo más de pan! ¡Sería un regateo entre miserables!

[Acto II, escena i]

Por último, *El desmonte* da un paso determinante en introducir el tema de la migración que será central en la sociedad puertorriqueña de las décadas siguientes y tendrá una enorme productividad en el campo cultural en general. Aunque vagamente planteado en la voz de Felipe, la posibilidad de irse de la isla en pos de un futuro mejor se presenta también como resultado nefasto de la pérdida de la tierra:

Felipe: ¿Sabes madre? Tengo deseos de irme en uno de esos barcos.

...

Felipe: ¡Me voy! ¡Me sacaron de la montaña! ¡Me echan del manglar! ¡Debo irme! Que si se cierran las puertas de la oportunidad en esta tierra... ¡no han de cerrarse todas las puertas del mundo!

[Acto II, escena ii]

En conclusión, *El desmonte* es un texto de mayor valor ideológico que estético-teatral. La ambición ideológica del autor dio como resultado un texto heterogéneo que mezcla

desacertadamente procedimientos remanentes con temas de actualidad y que, sin embargo, logra pequeñas innovaciones temáticas de gran productividad. Dentro de estas innovaciones mencionamos el rol más relevante de un personaje femenino, el tema de la migración -tanto interna, del campo a la ciudad, como externa, al extranjero- y la separación del mundo obrero del mundo del jíbaro que serán de contundente valor en piezas canónicas de mayor envergadura como *Tiempo muerto* y *La carreta*.

5.3 La culminación de la construcción del ideologema del jíbaro

Una de las principales hipótesis de este estudio plantea que una característica trascendental del teatro nacional -entendiendo por “teatro nacional” aquel que se propone definir una identidad nacional en concordancia con las pautas dominantes en el campo intelectual en su conjunto- es su ironía, al representar en sí mismo la aniquilación de ese constructo de identidad nacional al cual se quiere legitimar e implantar en la sociedad: el jíbaro redefinido. Redefinido, en tanto y en cuanto incluya en su tipología los valores de la clase hacendada desplazada. Esta aseveración se concreta en dos piezas teatrales dotadas de una madurez estética más actualizada que se sustentan en procedimientos más modernos y que abandonan los tópicos y recursos de un romanticismo remanente. Estas piezas optan también por un tono más puramente naturalista o por una especie de hiperrealismo innovador. Si bien en *El clamor de los surcos* y *El desmonte* la relación jíbaros-hacendados es como vimos difusa, en ellas se perfila ya un intento por aunar en el jíbaro las funciones y objetos que hasta la fecha encarnaban los personajes pertenecientes a la clase hacendada.

Sin embargo, no debemos olvidar que estos primeros ensayos de redefinición del jíbaro tienen un antecedente cercano en la pieza *El Grito de Lares* de 1916. A pesar de estos tanteos ellos no logran disminuir la distancia socioeconómica y cultural entre ambos sectores de la sociedad acentuando quizás lo infranqueable de sus diferencias. Nuestra teoría corrobora el fracaso de tal operación, que si bien halló un espacio en el campo de poder puertorriqueño a lo largo del siglo XX -en el que el jíbaro es emblema de la puertorriqueñidad aún en nuestros días- veremos que las obras consideradas canónicas ponen en escena precisamente a un jíbaro degradado en el que los valores del hacendado propietario simplemente se difuminan.

5.3.1 *Tiempo muerto* o la degradación del hombre

Tiempo muerto (1940) es la segunda obra dramática de Manuel Méndez Ballester y fue considerada “su obra con mayor calidad estilística y mejor construcción dramática” (Vissepó-Altman, 2003: 142). Los temas explorados en ella son la muerte, la falta de trabajo, la pobreza, la desesperanza y, muy particularmente, la vergüenza en el contexto de la vida de los jíbaros en el cañaval. *Tiempo muerto* -cuyo título se refiere a ese momento en el ciclo agrícola de la caña donde termina la zafra y merma el trabajo- es también una metáfora de las circunstancias económicas y morales por las que atravesaban los jíbaros puertorriqueños en la era de las centrales azucareras de capital ausentista estadounidense.

Esta obra es la primera que, a pesar de tener una explícita crítica social, prescinde de personajes representativos de la clase hacendada y se concentra, como dijimos, en las miserias de los jíbaros. Así, en *Tiempo muerto*, no hay hacendados que funcionen como personaje embrague o que sean los portavoces de las soluciones a los problemas sociales del Puerto Rico de la época. La tradición crítica⁶⁶ se inclina a interpretar la obra partiendo de la idea de que el sujeto es Ignacio, un viejo jíbaro cuyo objeto es encontrar trabajo. Su oponente resultaría ser el modelo económico basado en la producción de las centrales azucareras y el latifundio. El oponente sería así uno anónimo, sin rostro, no antropomórfico.

Este trabajo propone que la obra posee otro modelo actancial completamente diferente. Obsérvese a continuación los actantes en uno y otro modelo:

	Tradición discursiva:	Reinterpretación:
Sujeto:	Ignacio (hombre de 60 años)	Samuel (joven de 30 años)
Objeto:	conseguir trabajo	conseguir trabajo
Destinador:	el hambre	la familia
Destinatario:	la familia	la familia
Ayudante:	no tiene	Juanito (lo ayuda a conseguir trabajo)
Oponente:	la sociedad	las circunstancias

Al interpretar que el sujeto de la intriga es Samuel y no Ignacio, el aspecto semántico de la obra se abre a una crítica igualmente generacional y activa un modelo actancial con

⁶⁶ Recordemos que el concepto de “tradición discursiva” se afilia al de “tradición selectiva” de Raymond Williams (López y Fernández, 2005: 92); del mismo rescatamos la percepción de que en una determinada cultura se apela a ciertos discursos hegemónicos –entiéndase hegemónico como lo aceptado y dominante- para mantener sus propios parámetros y sistema de valores como determinantes del horizonte de expectativas.

elementos trágicos. Se enfatiza además un intento de apoderarse del jíbaro como ente salvador, ya que es Samuel el único personaje que se identifica como jíbaro y al que se lo llama de igual manera:

Rosa: ¡Adió caray! ¿Y de cuándo acá un *jíbaro* metió a marinero?
Samuel: Más *jíbaro* que yo era Juanito. Ese era de los que cuando iba al pueblo se echaba al hombro los zapatos pa no estropearlos. (*Se ríe y le alborota el peinado a Rosa.*)

[*Tiempo muerto*, Acto I, cuadro 1ro]

Recordemos también que los pensadores de la llamada Generación del Treinta alimentan la idea de que son las nuevas generaciones las que tienen la misión de redimir a la sociedad puertorriqueña. Méndez Ballester repite esta función en el Luis de *El clamor de los surcos* y en este Samuel de *Tiempo muerto*. Sin embargo, vemos que en su segunda obra esa función se ve truncada por un devenir de eventos trágicos.

La intriga se organiza de la siguiente manera: ante la situación paupérrima de su familia, Ignacio se encuentra acorralado entre su impotencia para conseguir trabajo y las exigencias de su mujer, Juana, quien agobiada por la muerte de su tercer hijo y el hambre, le exige continuamente a Ignacio el hacer algo. El sentimiento de impotencia de Ignacio es dominante:

Ignacio: ¿Qué quieres que haga? Pido trabajo y no me lo dan. Toa mi vida me la he pasao trabajando. Ahora no sirvo, no me quieren. (Desesperado.) ¿Qué crimen habré cometido yo pa que me dejen desamparao, sin poderme ganar el pan pa mis hijos; pa que me rechacen como a un leproso? ¿Qué habré cometido yo? (Pausa. Con resolución repentina.) ¡Pero esto no pú seguir así! (Fuerte.) ¡No pú seguir así! ¡Maldito sea! Tengo que hallar trabajo, cueste lo que cueste!

[Acto II, cuadro I]

Dentro de esta situación, Samuel se define como el hijo mayor que ha de resolver el problema consiguiendo trabajo en el cañaveral ya que a su padre no le darán trabajo debido a su edad. Sin embargo, el conflicto interno de Samuel surge cuando se niega a seguir los pasos del padre. Samuel tiene claro que el cañaveral no le ofrece ningún escape a la miseria o

esperanza de progreso y fija su vista en ese mar, en esa costa mencionada en la obra como metáfora de la migración. Ante este deseo, es Juanito, joven de veintiocho años y amigo de Samuel, quien se convierte en el único ayudante de este proveyendo la información de cómo convertirse en marinero mercante. Al mismo tiempo, la intriga se enriquece con una trama amorosa secundaria entre Rosa, la hermana de Samuel, y Juanito. La familia de Samuel se opone totalmente a que él se vaya pero, a pesar de ello, Samuel lo hace pues considera que la migración es la única solución verdadera a sus problemas. Sin embargo, las consecuencias de su partida desatan eventos desoladores.

El desarrollo de los hechos hace que la decisión de Samuel de irse en pos de un futuro mejor desate una secuencia de tragedias: Ignacio, ante la ausencia de su hijo mayor envía a Rosa a trabajar como empleada a la casa del mayordomo de la central. Este personaje ausente y carente de nombre propio se propasa con Rosa y esta se resiste, provocando que la echen del empleo. Ignacio, ante la situación en la cual nadie en su familia está generando dinero, decide ir a reclamarle al mayordomo y este lo extorsiona proponiéndole devolverle el empleo a Rosa siempre y cuando ella acceda a ser su amante. La miseria material se traduce en una miseria moral al aceptar Ignacio la propuesta y obligar a su única hija a regresar a su trabajo en esos términos humillantes. Juana no tiene el poder de hacer cambiar de parecer a su marido y no es hasta el regreso de Samuel, un mes más tarde, que la situación alcanza su punto culminante. Samuel muere al intentar vengar la honra de su hermana e Ignacio se entrega a la justicia ya que en el enfrentamiento de venganza mata al mayordomo.

La muerte, como dijimos, es el tema dominante: la pieza inicia y termina con la muerte. En primer lugar, se empieza con la muerte por inanición del hijo menor de Juana e Ignacio y termina con la muerte del hijo mayor, Samuel. Juana, la madre, ha perdido toda pulsión vital: así lo vemos en la maravillosa imagen poética donde deja esto en claro, en una conversación con Simón, un mendigo de unos ochenta años:

Juana: Es que ya no tengo fuerzas pa aguantar tanto. A veces me da el ánimo de tirarme de boca al suelo y dejarme podrir en la tierra. (Sirve un poco de café en un “coco” y se levanta.)

[*Tiempo muerto*, Acto I, cuadro I]

Estas conversaciones entre estos dos personajes mayores, Juana y Simón, nos recuerda el procedimiento del diálogo que fue muy utilizado durante el siglo XIX y en el Teatro obrero con una función didáctica. Este procedimiento, así como los de la coincidencia

abusiva y la pareja imposible son remanentes que en esta obra se conjugan con ciertas innovaciones que los refuncionalizan. Por ejemplo, este personaje de Simón es también un personaje embrague cuyas funciones como sujeto son, entre otras, aconsejar, comentar la acción, recordar, resignarse y pedir, entre otras. Simón tiene un antecedente reciente en el loco Compae Santos de *El Grito de Lares* quien tenía las mismas funciones y, más lejano en el tiempo, nos recuerda a un Tiresias portador de las buenas y malas noticias, siendo así uno de los elementos de la tragedia clásica que rescata Méndez Ballester y que discutiremos más adelante.

Así, entendemos que el valor real de *Tiempo muerto*, más allá la temática de la obra, es la conciliación que logra entre ciertas continuidades -algunas remanentes- e innovaciones, y la depuración de la técnica dramática. Por ejemplo, el elemento del tema de la muerte como armonizador temático de la obra le otorga gran solidez. Más allá de la muerte literal de algunos de los personajes, también somos testigos de la muerte metafórica de ciertos valores como la dignidad. Juana, Samuel y el mismo Ignacio mencionan la pérdida de la dignidad como la pérdida última de la moral del jíbaro. La dignidad y la vergüenza son para los personajes los valores más preciados que sus circunstancias los obligan a ceder. Así, resulta una equilibrada proyección del conflicto privado sobre el conflicto público que el contexto socioeconómico de la obra intenta retratar.

Otro aspecto de madurez dramática es la unidad de espacio y acción. A diferencia de las obras de las primeras décadas del siglo XX analizadas en este trabajo, *Tiempo muerto* se concentra en una línea de acción definida y la pone en escena en un solo espacio. De esta manera, se produce una ruptura espacial al sacar la acción de la sala de la casa grande de las haciendas y trasladarla al patio o “batey” de una casucha jíbara. Esto es de suma importancia en cuanto al aspecto semántico de la obra ya que, como dijimos, la tesis del autor se evidencia en esta migración espacial. Así, para Méndez Ballester, el elemento de cohesión de la sociedad puertorriqueña de principios de siglo es el jíbaro: así lo demuestra en un primer término en *El clamor de los surcos* donde la clase hacendada queda derrotada e impotente y Méndez Ballester delega en el movimiento obrero/jíbaro de los trabajadores de la caña la esperanza futura. En *Tiempo muerto* se concentra aún más este discurso donde el jíbaro es ya un actante independiente portador del sentimiento de pérdida y rebeldía que hasta la fecha pertenecían a los personajes de clase hacendada. Sin embargo, el jíbaro de Méndez Ballester es uno derrotado e impotente ante el avance del modelo económico de la central azucarera y la nueva colonización que lo constituyen más en víctima que en libertador.

El ambiente de la obra posee una gran efectividad pues *Tiempo muerto* nos presenta la inexorable aniquilación del jíbaro en su propio medio ambiente. Las descripciones detalladas del cañaveral, la tranquilidad soporífera de la falta de trabajo, el mar más allá de las vegas, las descripciones bucólicas conjuntas a las descripciones detalladas de la pobreza nos hacen comprender que los personajes están atrapados en sus circunstancias, integrando un poco la poética del naturalismo de indudable arraigo y productividad en la literatura puertorriqueña del entre siglos. Esta tesis se comprueba con la falla trágica o *hybris* de Samuel al insistir en abandonar su entorno y su familia para beneficio de todos. Lejos de traer una solución, su partida es la facilitadora de la desgracia. Es por esto que optamos por señalar a Samuel como el sujeto de la obra ya que es el único personaje que se desempeña para poder alcanzar su objeto: el bienestar familiar.

Por lo tanto, esta innovación que convierte el conflicto público en privado tiene antecedentes en el proceso de interiorización del conflicto de las piezas del Teatro obrero e, incluso, en *El Grito de Lares*. En *Tiempo muerto*, estamos ya ante la interiorización total del problema. Si bien Samuel persigue el mismo objeto que su padre Ignacio -el trabajo-, su familia ejerce las funciones de destinador, destinatario y oponente. Su renuncia a un entorno laboral hostil y abusivo no responde a reivindicaciones sociales sino a un deseo y motivación privada, más allá del origen social de sus problemas.

Con estas innovaciones estructurales y estéticas Méndez Ballester logra incorporar procedimientos remanentes a una forma novedosa en muchos aspectos: tal es lo que ocurre con el ya abandonado tema de la honra a través del conflicto de Rosa. Según Angelina Morfi (1993: 359) Samuel “aparece como depositario del tradicional sentimiento del honor que pide sangre como desagravio”. Este tema remanente alcanza resultados muy efectivos al articularse con una intriga de tema social y de intertexto naturalista. Otra continuidad reinterpretada se define en las características de Rosa y Juana, únicos personajes femeninos que, si bien continúan con las funciones tradicionales de servir, obedecer y sufrir, en esta obra se desempeñan de una manera más independiente. Por ejemplo, Juana no vacila en insultar y cuestionar el proceder de su marido Ignacio e incluso llega a decirle la emblemática línea “¡Ignacio... tú has dejao de ser un hombre!” al reclamarle la decisión igualmente “naturalista” que tomó al ceder su hija al mayordomo. Por otro lado, Rosa se atreve a cuestionar las decisiones de los hombres a su alrededor e incluso, a mentir para preservar la aceptación de Juanito. Resulta interesante observar que el devenir de estos dos personajes en la obra se dirige hacia unos desenlaces bastante desprolijos. Por ejemplo, no se sabe el destino de Rosa luego de la tragedia en la que muere su hermano. En cuanto a Juana, en la primera

versión de la obra se suicida ante la tragedia familiar; veintidós años después, Méndez Ballester revisa su texto y cambia este desenlace por un final abierto (Montes Huidobro: 1968, p. 206 en Vissepó-Altman: 2003, p. 178). Muchos teóricos opinan que el suicidio de Juana se prefigura a lo largo de toda la obra y cuestionan este cambio del final de parte del autor (Morfi, 1993: 361)⁶⁷. Lo importante de estos datos es entender que el dramaturgo se propone acentuar la importancia de los personajes femeninos en la intriga: los hace abandonar parcialmente su pasividad y sometimiento y los presenta fortalecidos y con gran injerencia en la intriga. Este tipo de personaje femenino tendrá una enorme productividad en el teatro puertorriqueño del siglo XX, particularmente en las piezas del dramaturgo puertorriqueño por antonomasia, René Marqués.

En términos generales, *Tiempo muerto* prefigura una madurez dramática particular que abandona muchos de los procedimientos románticos decimonónicos que aún dominan la escena para la época y opta por acercarse más a una síntesis del modelo de la tragedia clásica. Estos elementos clásicos se resumen en la presencia de un sujeto (Samuel) víctima de las circunstancias que articula una falla trágica al accionar en función de lo que considera la solución a sus problemas y en la construcción del personaje de Simón, viejo mendigo que comenta la acción. En cuanto a los valores de la ideología treintista que subsisten en esta obra, podemos destacar la creencia en que “todo tiempo pasado fue mejor” -literalmente aquí se añora el pasado en la montaña, de donde viene la familia de Ignacio-, el depósito de la esperanza en las generaciones futuras y la nostalgia por la tierra de la altura como espacio feliz.

Sin embargo, los aportes de *Tiempo muerto* al constructo del jíbaro son ambiguos. Por un lado, a la vez que le da una función central en el sistema de personajes, Méndez Ballester lo ubica más como una víctima de las circunstancias socioeconómicas que como portador de una solución. Esto se complementa con las funciones del Luis de *El clamor de los surcos*, representante de la clase hacendada que tiene a cargo defender y liderar a los jíbaros en el camino de su propia redención: los jíbaros son víctimas y necesitan de la actitud paternalista de Luis en el contexto de los peones y agregados de las haciendas del siglo XIX. El Samuel de *Tiempo muerto*, por su parte, intenta salir del círculo desolador a través de una migración a medias pero ansiada y no logra desempeñarse con éxito, ya que su “solución” no hace otra cosa que acelerar la desintegración familiar. Así, el objeto/conflicto del Luis-hacendado de *El*

⁶⁷ El especialista en teatro puertorriqueño, el Dr. José Luis Ramos Escobar, nos indica que el autor nunca cambió el final de la obra y que el error surge de la publicación de la primera puesta en escena de la obra cuyo director, Leopoldo Santiago Lavandero, cambió el final original para dejarlo como uno abierto. En el texto original, Juana se suicida.

clamor de los surcos es público con repercusiones sociales y el del Samuel-jíbaro es de dimensiones absolutamente privadas, aspecto este que por un lado devela madurez estructural pero que por otro debilita al jíbaro como portador de una identidad colectiva. Solo el aspecto verbal de la obra acerca un tanto irónicamente ambos constructos de clase -la jíbara y la hacendada- ya que los rasgos del habla jíbara se presentan dramáticamente atenuados.

Finalmente, *Tiempo muerto* sienta las bases de unos procedimientos de importante productividad en el llamado Teatro nacional que seguirá manifestándose en textos más maduros, particularmente en la década del 1950. Estos son, en resumen, la presencia de mujeres empoderadas en el sistema de personajes, la intensificación de los personajes masculinos fracasados, una mayor referencialidad y presencia de la función emotiva en el aspecto verbal y prefiguración del tema de la migración tanto interna -de la montaña a la costa- como externa -de Puerto Rico a la nueva metrópoli-.

5.3.2 La carreta y la simbiosis total del jíbaro-hacendado

René Marqués (1919-1979) es considerado el dramaturgo puertorriqueño por antonomasia; incluso es llamado un “signo literario” (Gelpí, 2005) el cual se considera complejo y de amplia repercusión y productividad en la producción cultural puertorriqueña desde mediados del siglo XX hasta el presente. Muy recientemente, la crítica literaria ha empezado a identificar en su producción la puesta en crisis del canon literario definido por la Generación del treinta, particularmente de los preceptos pautados por quien hemos señalado como el artesano de esta ideología, Antonio S. Pedreira (Gelpí, 1993). Escritor de ensayos y artículos de crítica literaria y teatral, Marqués tuvo una vida profesional muy prolífica, desempeñándose también como fundador y presidente del capítulo de Arecibo de la emblemática Sociedad Dramática Puertorriqueña Areyto, director y actor teatral, escritor de guiones cinematográficos, profesor universitario, escritor de textos educativos, cuentista y ensayista (Morfi, 1993). La vida académica lo acercó a las últimas novedades del teatro mundial: desde Jean-Paul Sartre a Tennessee Williams, con cuyas producciones su obra establece relaciones intertextuales diversas. Es decir, nos encontramos ante una de las figuras centrales del campo intelectual puertorriqueño, ante quien “tal vez sea el más alto logro del teatro puertorriqueño de todos los tiempos” (Manrique Carbrera, 1986: 336).

A efectos de nuestro estudio, -y para evitar perdernos en la infinidad de interpretaciones que merodean su obra-, nos centraremos en el estudio de la que

consideramos la principal de sus quince obras teatrales y la que más coincide con los límites de esta tesis: *La carreta: tres estampas boricuas*, de 1953. En ella hemos podido observar una continuidad semántica pero también una refuncionalización del jíbaro que se inicia con la obra de Méndez Ballester *El clamor de los surcos*. *La carreta*, su tercera obra escrita, es central en nuestra investigación, ya que en ella las continuidades e innovaciones redundan en una estructura teatral más madura y actualizada en la que se gesta el sometimiento del personaje del jíbaro a la herencia discursiva de la clase hacendada.

Nótese en primer lugar, el uso del gentilicio “boricua” en el título: este adjetivo es sinónimo de “puertorriqueño” y es una palabra derivada del término “Boriquén”. Es la palabra que utilizaban los taínos para referirse a la isla, lo cual nos sitúa ante una enunciación de origen y nacionalidad sin precedentes en el teatro puertorriqueño. También carece de precedentes la división de la obra en tres “estampas” localizadas en el campo, el arrabal y la metrópoli. El uso del término “estampa” nos remite directamente a una reproducción visual de estos tres lugares-ambientes, observándose desde ya un espíritu de observación sociológica reforzado por la extensión y minuciosidad de las didascalias que describen cada estampa. Observemos como ejemplo, la descripción detallada en las didascalias que preceden la estampa primera:

Lugar: Un barrio de las montañas en el distrito de San Juan.

Época: Actual.

Interior de una casita jíbara. Pieza que sirve de sala, comedor, y cuando anochece de dormitorio para aquellos miembros de la familia a quienes no les es posible acomodarse en el dormitorio único con que cuenta la vivienda. Casita de buenas maderas del país, como restos de un época de mejor situación económica, remendada con pichipén y retazos de madera barata importada. Techo de cartón e inea. Cumplera de mangle.

Al fondo, medio tabique con puerta al medio que conduce al dormitorio. Este dormitorio tiene una ventana abierta invisible para el espectador, pero cuya claridad llega hasta la salita. A la izquierda, puerta de entrada abierta al batey. A la derecha, primer término, puerta baja que conduce al colgadizo donde está la cocina. Las paredes están sin pintar, ennegrecidas por el hollín y el tiempo...

[*La carreta*, Primera estampa: El campo.]

La ausencia de unidad espacial y temporal resulta efectiva a pesar de que entre cada una de las estampas transcurre un año, ya que facilita una unidad de acción absoluta con una estructura profunda bien definida. El tema principal es la migración del jíbaro a modo de vía

crucis -lo cual también nos remite a la idea de “estampas” en el sentido religioso- y es en esencia una migración motivada por los temas secundarios de la familia y el trabajo que en la estructura profunda son a su vez objeto, destinador y destinatario.

La intriga de la obra se centra en Luis, joven que en la primera estampa tiene unos veinticuatro años, cuyo deseo es sacar a su familia de la pobreza. El núcleo familiar está compuesto por don Chago, el abuelo materno, doña Gabriela, Juanita, joven de unos diecinueve años y Chaguito, un adolescente de quince años. La miseria de la familia ha sido consecuencia de la pérdida de las tierras por parte del difunto marido. Sin embargo, cada intento de Luis por sacar adelante a su familia resulta en eventos trágicos que poco a poco llevan a la desintegración de la misma⁶⁸.

Así, la estructura profunda de la obra define claramente a Luis como el sujeto de la acción y al bienestar familiar como su objeto. El destinador y el destinatario es también la familia; sin embargo, podríamos afinar esta interpretación considerando que es más específicamente doña Gabriela quien ocupa ambos actantes. Luis siente una profunda devoción hacia su madre a pesar de que la obra nos da indicios de que él está al tanto de su origen ilegítimo. Por otro lado, doña Gabriela funge como su principal ayudante pues es ella quien encarna la autoridad en el núcleo familiar y sujeta esta autoridad a la figura masculina de Luis. La dinámica emocional entre Luis y doña Gabriela es muy particular, ya que Luis es el hijo bastardo del difunto marido de doña Gabriela, quien pretendió criarlo como propio manteniendo su origen en secreto. En muchas situaciones se evidencia la preferencia de doña Gabriela por Luis en comparación con sus otros dos hijos. Por ejemplo, en la primera estampa, doña Gabriela abofetea violentamente a Chaguito -su hijo menor- y se detiene sólo ante la intercesión de Luis, no sin antes decir:

Doña Gabriela. - (*Alejándose.*) Máh daño me jase un hijo que me avergüenza.

[Primera estampa: el campo.]

Además de quedar explícita esta devoción por Luis desde la estampa primera, es numerosa la cantidad de escenas de la obra en las que se repite esta alusión a la “vergüenza” y a la “dignidad” como lo esencial en el núcleo familiar:

⁶⁸ Obsérvese desde este momento, las similitudes entre esta estructura profunda y sistema de personajes con el de la pieza *Tiempo muerto*.

Doña Gabriela. - Mi casa será desente aquí o en Jurutungo. Que somoh pobreh, pero hemoh tenío buena cuna. Y eso uhtedeh no lo van a orviar. Manque sea a palo leh voy a recordar siempre que vienen de buena cuna. Lah cosah son como deben ser. Mientrah yo viva mi familia será *mi familia*. Una familia con digniá y vergüenza.

(Segunda estampa: el arrabal.)

En esta ocasión, este discurso de doña Gabriela va dirigido a Juanita por estar siempre pegada oyendo telenovelas en la radio; a continuación se desencadena la escena donde nos damos cuenta que Chaguito le ha robado su preciado santo de palo a doña Gabriela para venderlo a turistas. Posteriormente, Chaguito termina en la cárcel por haber robado también a sus compradores. Este es un ejemplo concreto de cómo el autor desarrolla toda una dinámica de contradicción entre discurso y acontecimientos, entre lo que se dice y lo que efectivamente sucede, para movilizar una visión crítica de conceptos muy arraigados en la cultura y valores de la época. Veremos más adelante cómo Marqués deposita su visión de mundo -social, moral y política- en los personajes femeninos en lo que constituye una de sus trascendentales rupturas con el modelo del canon paternalista.

Retomando el tema de la vergüenza y la dignidad, se corrobora entonces la gran productividad de estos temas en el teatro del entre siglos, muy particularmente luego de la invasión estadounidense de 1898. La dignidad es en parte lo que activa la búsqueda del bienestar familiar como objeto de Luis. En esta primera estampa, la dignidad se ve mancillada por el origen ilegítimo del hijo mayor y por las pérdidas materiales de la familia. Veamos en las didascalias de esta primera estampa cómo el autor explicita esas circunstancias pasadas de la familia:

Casita de buenas maderas del país, como restos de una época de mejor situación económica, remendada con pichipén y retazos de madera barata importada.

Observamos en esta breve cita además dos elementos pertenecientes a la herencia discursiva del ya bien definido canon teatral: en primer lugar, el discurso que remite a un pasado mejor y, en segundo lugar, el antagonismo entre lo nacional (“buenas maderas del país”) y lo extranjero (“madera barata importada”). En este caso, observaremos que es don Chago, el abuelo de setenta y tres años, el portador de estos dos discursos desarrollados nítidamente en conversaciones con su hija doña Gabriela. Estos diálogos en los que se

establece la prehistoria de los personajes (la muerte del difunto, la pérdida de las tierras, el origen bastardo de Luis...) nos recuerdan también las escenas entre el mendigo Simón y Juana de *Tiempo muerto*, cuyos diálogos tenían las mismas funciones informativas. Por ejemplo, Don Chago señala el error de hipotecar las tierras para pagar las deudas del difunto como la raíz de la situación precaria de la familia y condena a su vez la decisión de abandonar el terruño. Así, entendemos su rebeldía que se pone de manifiesto en su decisión de no emigrar y quedarse en el campo, de no sucumbir a la realidad de miles de puertorriqueños de la época. El elemento poético radica en que Don Chago convence a su hija de que lo deje en el campo, diciéndole que pernoctará en casa de su otro hijo, Tomás. En la segunda estampa nos enteraremos de que don Chago decidió en verdad recluirse en una cueva en la que luego hallaron su cuerpo sin vida. Podríamos interpretar esta primera muerte como la muerte simbólica de esa visión de mundo que mana y muere en el amor por la tierra.

Don Chago es un personaje trascendental para estos efectos, ya que el punto de vista pasa por él y es él quien inculca esa visión de mundo en doña Gabriela y cala muy hondo en la idiosincrasia que devela Juanita hacia el final de la obra, en el momento en que se decide el regreso a Puerto Rico. De esta manera, el discurso de la tierra se elide hasta el desenlace, cuando Juanita y doña Gabriela deciden regresar al campo luego de la muerte de Luis en Nueva York. Como resultado, tenemos un discurso renovado sobre la tierra que supera el conflicto generacional aparente entre don Chago y Luis y que entierra así cualquier posibilidad de interpretación de la migración como el camino al bienestar. De nuevo, Marqués deposita en sus personajes femeninos la ideología de esa generación que desaparece: la ideología de la tierra y de la herencia.

De esta manera nos topamos con una primera estampa sólida que se concentra en los preparativos de la partida en carreta del campo al arrabal y en la que se nos presentan los antecedentes de sus personajes y su presunto secreto de familia. Además, se nos ofrecen unas caracterizaciones impecables de las diferentes personalidades y puntos de vista que hacen muy efectivo el contraste de estos personajes tipos en el contexto del arrabal en la segunda estampa. La imagen de esta primera estampa está llena de color y sonido campesinos, los elementos de la cotidianidad hacen entender al espectador el amor que le profesan todos los personajes a este hogar precario y a punto de ser abandonado: el gallo mascota, el rito del café, la visita de la vecina entrometida, el romance que se deja atrás, el chirriar de las ruedas de la carreta al partir.

La segunda estampa, titulada “El arrabal”, se localiza en una casucha ubicada en una comunidad marginal de San Juan, la capital de Puerto Rico. Ha transcurrido ya un año desde

la salida del campo y las condiciones de vida siguen siendo más precarias aún, dado las dificultades que ha tenido Luis para encontrar trabajo. La estadía en el arrabal arrasa a la familia con una sucesión de tragedias: Lito le roba a su propia familia y termina preso, la novia de Luis es amante de su propio tío y Juanita ha sido víctima de una violación por la cual queda embarazada. El golpe mortal a la “dignidad” familiar es el intento de suicidio de Juanita luego de practicarse un aborto clandestino. Ante la desesperación, Luis decide tomar dinero prestado para llevarse a su familia a Nueva York a pesar de haber conseguido recientemente un empleo de jardinero. La putrefacción que rodea al arrabal es espejo de la putrefacción social de sus habitantes⁶⁹: el universo de la segunda estampa está nutrido de nuevos personajes harapientos, ladrones, estafadores, prostitutas, concubinos y hasta de incesto. Nuevamente el universo sensorial evocado por Marqués penetra en el lector anclándolo en una metáfora de la situación emocional de la familia:

Juanita. - ¿Qué le pasa, mamá? ¿Se siente mala?

Doña Gabriela.- *(En voz baja.)* ¡La cabeza! ¡Tengo un dolor de cabeza...! *(Se dirige a la ventana de la derecha.)* ¡Lah pehteh! ¡Loh ruidoh! Ni la mar pué llevárseloh. Condená mar. El aire ensucia y jase daño. Pa qué silve tanta agua si no pué limpiar ehta porquería. *(Suspirando.)* Era limpio el aire de la montaña.

Juanita. - Tó era limpio en la montaña.

[Segunda estampa: el arrabal.]

Vemos que es en las voces femeninas, aún subyugadas a la autoridad masculina, donde radica esa ideología de la tierra de la que había sido portador el fenecido abuelo don Chago.

Al final de la segunda estampa y ante las sucesivas desgracias, Luis considera la emigración a Nueva York (“la metrópoli”) como la solución final a las desgracias familiares. Nuevamente, es un personaje femenino, doña Isa, quien funge como su ayudante al prestarle el dinero necesario. Doña Isa, mujer de edad madura, está enamorada de Luis pero su amor es imposible y reprobado por los demás personajes, ya que esta es tía de la joven novia de Luis, Martita. Esta situación hace que se revele otro aspecto de la podredumbre que se refleja en la moral de los personajes en el arrabal: Doña Isa revela que Martita es amante de su propio tío, don Severo y esta revelación es otra de las realidades que decide finalmente la partida de la familia por iniciativa de Luis.

⁶⁹ Nótese aquí el procedimiento metafórico que caracteriza a los personajes con cualidades del ambiente al igual que en *Tiempo muerto* y, en menor medida, al igual que en *El clamor de los surcos...*

Hemos podido identificar que detrás del bienestar familiar que Luis persigue como objeto se esconde una atracción muy íntima de nuestro protagonista por la tecnología o lo que él llama “las máquinas”. Hay una serie de indicios concretos desde la primera estampa que nos confirman que este deslumbramiento por lo tecnológico se combina con su deseo de facilitar el bienestar económico de la familia y prefigura la posterior partida a la metrópoli. De esta manera, nuestro protagonista se convierte en víctima de una idea de progreso basada en la tecnología que pone en primer plano una de las principales preocupaciones del autor:

René Marqués ha recogido en los puntos de vista de Luis toda una filosofía del Gobierno en torno al destino económico del país, que relega la agricultura a un plano secundario y mira hacia la industrialización como remedio contra el desempleo y la pobreza.

[Morfi, 1993: 486]

De esta manera, René Marqués logra justificar la revaloración de la tierra y de ese mundo agrícola en aparente decadencia con un argumento vital y muy actual en la discusión del futuro político de la isla. La oposición agricultura/industrialización trae a primer plano entonces -de manera análoga- las oposiciones colonia española/colonia estadounidense, mundo de la montaña/mundo de la costa, universo del café/universo de la caña, nación/migración.

Como resultado, el personaje de Luis es la culminación del proceso de simbiosis entre el jíbaro y los valores del hacendado. Por un lado, se insinúa en él ese pasado mejor o “la buena cuna” en contraste con la situación que debe atravesar junto con otros peones agricultores de la isla: la situación de los jíbaros primero desplazados y luego emigrados. Luis es así el epítome del antihéroe víctima no sólo de la pérdida vivida por la clase hacendada sino también de la visión de un mundo industrializado que embelesó a la mayoría de los puertorriqueños como resultado de los movimientos populistas consolidados en la década de 1940, visión cuyos estragos sociales ya eran evidentes para la época de estreno de la obra. Luis es una especie de jíbaro en negación convertido en hacendado que tendrá una función totalizadora de la identidad puertorriqueña: se ha llegado así al momento en el que el campo intelectual se ha apropiado totalmente del jíbaro y lo ha refuncionalizado como portador de la identidad puertorriqueña. Sustentado por el teatro, es este el momento en el que todos pasamos a ser ese jíbaro: un *hombre blanco* venido a menos y con un profundo sentimiento de desarraigo.

Ahora sí podemos pasar a la interpretación de la tercera y última estampa como la aparatosa caída del (anti)héroe. Ya en el Bronx, a un año de haber partido del arrabal en San Juan, Luis y doña Gabriela se encuentran viviendo en un pequeño y deteriorado apartamento en “la zona boricua del distrito del Bronx en Nueva York” (didascalias). Juanita ha decidido mudarse sola acosada por la vigilancia de su madre y medio hermano ante el hecho de ganarse la vida de manera “indeseñte” -la cual nunca llega a especificarse-. Ante una aparente mejoría material, Luis nos informa de su conformidad con la situación presente ante los reclamos que le hace Juanita por la desmejora física y anímica de la madre:

- Luis. - Ehtá fuerte. Ehtá mejor que nunca. ¡Ehtá fuerte, te digo!
- Juanita. - Y ya no noh regaña. ¿Te fijah como ya no noh regaña? Pero me mira. ¡Me mirade una manera! Y eh peor que un regaño.
- Luis. - No le jase farta ná. Lo tiene tó. Tó.
- Juanita. - ¿Ehtáh seguro, Luis?
- Luis. - Le he dao lo que siempre quise darle; una vía desente. Tiene ropa y tiene comía. Y una cama bien buena. Y pué dehcansar cuando quiera. Y no le farta un peso. Y eso se lo he dao yo. Pa eso me he ehtasajao- Pa eso trabajo horah ehtrah. Pa que viva bien.

[*La carreta*, Tercera estampa: la metrópoli.]

Nuevamente, Marqués nos expone una contradicción entre el discurso hablado y las circunstancias de los personajes al dejar claro que, a pesar de lo que piensa Luis, todos viven una vida miserable. Observemos por ejemplo los dramáticos epítetos con los que el autor describe a Luis al entrar en escena:

...Luis entra por la izquierda. Se vé ahora nervioso y *taciturno*. Hay algo terriblemente *perturbador* royendo el alma de este *jíbaro trasplantado*. Está sin camisa y sin zapatos...

[Didascalias, Tercer Estampa. Bastardillas nuestras.]

El héroe es ya sin duda alguna antihéroe, Luis aparece en escena “sin camisa y sin zapatos” tal y como se describe la situación de muchos jíbaros en el campo a principios del siglo XX. A pesar de estar en la metrópoli, según él sintiéndose realizado, Luis se ha convertido en eso de lo que escapaba: un jíbaro en cuerpo y alma, pero trasplantado, sin vigor, sin fuerza, fuera de su hábitat. Su estado en la tercera estampa es previsible ya que su caracterización desde el principio de la obra es la de un inadaptado social. Don Chago mismo así lo expresa:

Don Chago. - Precisamente ese muchacho tuyo, ese Luis. ¿Tú quieréh un muchacho máh seriote y máh avejenta'ó? Yo nunca lo evihto reíse con ganah.

Doña Gabriela. - Eh que no le guhta la charla. Pero ehmu bueno.

[*La carreta*, Primera Estampa: El campo.]

Más adelante, Marqués crea un diálogo donde plantea directamente el enfrentamiento de estas dos visiones de mundo en oposición:

Don Chago. - Ereh joven y debería guhtarte la bachata, pero paese como si estuvieráh guardando luto siempre. Ahora jaseh que la familia se vaya pal pueblo.¿Pa qué?

Luis. - Pa vivil, abuelo, pa vivil.

Don Chago. - Ah, caray, ¿eh que aquí ehtamoh mueltoh?

Luis. - Peor que mueltoh. Aquí no somoh ná.

[*La carreta*, Primera Estampa: el campo.]

Así, para Luis ni la tierra ni el apego emocional a ella son algo sagrado, mas se lo cuestiona a sí mismo:

Luis. - Bah, la tierra. Si tan siquiera noh hubiera dao argo.

...

Luis. - La mehma tierra que yo no pude salvá. Y no pude porque no creo en ella. Le digo que el polvenil de la tierra ehtá muelto... ¿Por qué me siento distinto, abuelo? ¿Por qué no me siento amarrao a ehte canto como loh demáh?"

[*La carreta*, Primera Estampa: el campo.]

Así, Luis se siente diferente al resto de los suyos por esta falta de apego a la tierra, porque no “cree” en ella, porque no la siente suya y porque quizá nunca lo ha sido. Aquí encontramos una manipulación ideológica muy importante en la coincidencia -o no- de que Luis sea hijo ilegítimo. A diferencia de los demás, Luis no es heredero legítimo de esa tierra que otorga identidad y por ende, tampoco es heredero de su discurso; por eso no la siente suya, no le compete. Pero ese sentimiento -o falta de él- es mal visto por el resto de la familia, es visto como algo “raro”, incluso como enfermedad. Luis mismo lo apalabra en el diálogo con don Chago citado anteriormente; su problema es existencial y ya absolutamente interiorizado

puesto que se siente “diferente” a eso que a su vez es su propio objeto-destinador-destinatario: la familia.

Por otro lado, su conflicto interno se intensifica al depositar doña Gabriela en él otro elemento de la ideología paternalista: la visión y el discurso de la responsabilidad y privilegio de la voluntad del hombre:

Doña Gabriela. - Sí, tú ereh hombre. Tú necesitas luchar. necesitah luchar pa sentirte vivo, ¿verdad, Luis? (Se dirige al sillón.) Ereh el hombre de la casa. Lo que tú desidah se hará, Luis. Lo que tú desidah.

(*La carreta*, Segunda Estampa: el arrabal.)

Marqués logra magistralmente convertir la oposición palabra/acción en un procedimiento muy efectivo a través de toda la obra. En esta ocasión acentúa la impotencia de Luis -el que sería el único jíbaro propiamente dicho pues no pertenece ni perteneció a la “buena cuna” de la clase hacendada a la cual perteneció el resto de la familia- al continuar depositando en él el mandato familiar a pesar de que este sigue conduciendo a la familia al desarraigo y la tragedia. De la misma manera, podríamos decir que la clase jíbara conduce a la gran familia de hacendados al desarraigo y la tragedia.

De otro modo, la impotencia de Luis es también perceptible en su incapacidad de concretar relaciones de pareja. El único interés amoroso de Luis en el arrabal, Martita, es concubina de su propio tío. De esta manera, la ideología del autor logra una manifestación efectiva -a través también de la coincidencia abusiva- al convertirse Luis en su propio oponente: ese Luis jíbaro no puede alcanzar su objeto por su propia naturaleza de jíbaro, en tanto y en cuanto se le considere un ser desposeído, inadaptado, sin sentido alguno de pertenencia. Luis es un ser que no puede actuar en función de sus propios deseos.

Corroboramos pues, que esta lectura no es aleatoria ya que el autor profundiza esta valoración del jíbaro como un ser fracasado incluso socavando su propia auto-concepción de lo que Luis entiende es ser jíbaro. En la tercera estampa, Luis conversa con Paco, un joven locutor enamorado de Juanita quien la visita para cortejarla. La actitud de Luis hacia este nuevo personaje es de suspicacia, resulta evidente que Luis se siente amenazado por esta presencia. A raíz de una discusión donde cada cual habla sobre su profesión -uno es obrero en unas calderas y el otro es locutor de radio- Luis, en un arranque de descortesía, llega a cuestionar la identidad nacional de Paco y a proponer su propia definición de identidad:

- Luis. - ...(*Encarándose con Paco.*) Uhté nació en el pueblo, ¿verdad? En San Juan, a lo mejor. Uhté jabla fino y tiene cara de nene rico. Nojotroh somoh jíbaroh. Venimoh de la montaña. Comíamoh mafafo. Pero aquí somoh tan buenoh como cualquiera. Y vivimoh bien. Y tenemoh radio. Y vamoh a tener televisión. Porque pa eso yo lo gano.
- Juanita. - ¿Pero te ah vuelto loco? ¿Qué le importa a ehte señor lo que tú comeh o lo que tú ganah?
- Paco. - No importa. Déjelo. El me ha preguntado algo. No, yo no nací en el pueblo, nací en un campo de Morovis. El hablar fino, como usted dice, es un medio de ganarse la vida. Cada cual hace lo que puede.

(*La carreta*, Tercera Estampa: la metrópoli.)

Nos encontramos así ante una situación en la que dos personajes contrastantes discurren sobre lo que es o no ser jíbaro, entendiéndose ya jíbaro como el elemento de identidad puertorriqueña y que ha de ser motivo legitimador y de orgullo. Paco, personaje con ecos de las funciones lingüísticas de Capablanca, escritor peruano en *Esta noche juega el joker*⁷⁰, trae a colación un cuestionamiento al habla del jíbaro. Paco deja en ridículo a Luis al poner en evidencia sus prejuicios: a pesar de su habla culta y de su profesión de locutor, él también es un jíbaro del interior de la isla.

Más aún, notamos en Paco una particular voz que nos recuerda algunos aspectos biográficos del autor cuando éste describe su situación y búsqueda de identidad en el contexto de la migración a Nueva York (Morfi, 1993: 494):

- Paco. - ...En el periódico del gobierno mis ideas resultan independentistas. En los periódicos capitalistas lo que yo escribía sonaba a comunismo. Y una revista comunista rechazó algunos trabajos míos porque le parecieron burgueses... Hace diez años llegué a Nueva York a escribir una novela. Una novela terrible que me daría nombre y fama. Entonces podría regresar a Puerto Rico y los que me habían rechazado tendrían que aceptarme y reconocer su

⁷⁰ *Esta noche juega el joker* es una obra dramática escrita por Fernando Sierra Berdecía publicada en 1939. La misma participó en el Certamen del Ateneo Puertorriqueño junto a *Tiempo muerto* y *El desmonte*. La intriga de la misma se centra en un matrimonio puertorriqueño emigrado a Nueva York y en cuyo círculo de amistades se discuten valores culturales de la época como la fidelidad. Como mencionamos anteriormente, no fue incluida en esta investigación ya que no incluye al jíbaro ni en su sistema de personajes ni en sus temas.

estúpido error... Nueva York no me dió la libertad, pero me secó el entusiasmo... *Soy puertorriqueño*. Y siento la soledad como la siente usted.

[*La carreta*, Tercera Estampa. Bastardilla nuestra]

Por ende, René Marqués logra con este contraste caracterizar de manera mordaz a lo que se entendía como jíbaro desde mediados del siglo XIX: “aquel jíbaro” es para Marqués un hombre impotente, animalizado o de comportamiento “bruto”, desarraigado, incapaz e ingenuo al creer en la idea de progreso basada en la industrialización. Incluso lo despoja de la “palabra jíbara” -de su modo de hablar- al aclarar que ser jíbaro no quiere decir ser inculto.

El último elemento del lavado semántico que opera René Marqués en el jíbaro para convertirlo en un ideograma propiamente dicho es el énfasis de su raza. En la obra se enfatiza reiteradas veces que los jíbaros son blancos utilizando el adjetivo “jincha’o”. Por ejemplo, la descripción de Miguel, el pretendido de Juanita que le envía una réplica tallada de la carreta en la que se fueron, es descrito por doña Gabriela como “el jinchaoh ese”. Chaguito, en la Segunda Estampa, responde a Lito al este preguntar quién es Miguel:

Lito. - ¿Quién es Miguel?

Chaguito. - El jinchaoh de Juanita.

Lito. - ¿Y por qué eh jinchaoh?

Chaguito. - Porque eh un jíbaro. *Toh loh jíbaroh son jinchaoh.*

Luis. - (Levantándose con los paquetes.) Si te mirah al ehpejo veráh que jah dicho la verdá máh grande de tu vía.

[*La carreta*, Segunda Estampa. Bastardilla nuestra.]

En resumen, *La carreta* reelabora y termina un proceso de resemantización del jíbaro que empieza a gestarse en *El grito de Lares* de Luis Lloréns Torres. Los principales valores de la clase hacendada que nos remiten siempre a un pasado mejor y que cargan a la tierra con un valor semántico de identidad basado en la herencia familiar se redondean en el drama marquesiano. En primer lugar, Marqués termina la simbiosis jíbaro/hacendado que habíamos identificado continuaba en el drama *El clamor de los surcos* de Manuel Méndez Ballester. En segundo lugar, esta simbiosis se culmina con un vaciamiento semántico del personaje del jíbaro que es ahora una figura renovada y totalizadora de lo que es ser puertorriqueño - obsérvese que es ese el apelativo utilizado por el personaje de Paco para terminar su discurso sobre la identidad. El jíbaro es ahora un ideograma propiamente dicho que pretende crear un vínculo entre la construcción literaria -en este caso, teatral- y el mundo real. El jíbaro de

Marqués es un jíbaro explícitamente blanco, digno, de ascendencia propietaria e incluso es un intelectual que puede caracterizarse también por tener un habla culta -como el personaje de Paco-. El nuevo jíbaro rechaza también una visión de mundo que idealiza la industrialización y que se torna más nacionalista; plantea por ejemplo una oposición frontal entre lo puertorriqueño y lo extranjero.

Sin embargo, lo más interesante de este último elemento de la reconstrucción del jíbaro puertorriqueño es que esa visión de mundo, ya claramente nacional, es encarnada por los personajes femeninos; en este caso particular, por Juanita. Tenemos entonces aquí la fisura marquesiana del canon teatral cuyo elemento primordial es su naturaleza paternalista: hay un debilitamiento por todos los flancos de la visión de mundo que privilegia lo masculino. Los hombres de *La carreta* mueren (don Chago, Luis), o delinquen (Chaguito), o son deleznable (don Severo, el tío incestuoso). Las mujeres tienen un discurso renovador, a excepción de doña Gabriela. Es Juanita el personaje que interpreta con mayor claridad tanto su presente como su futuro, a pesar de cargar aún con algunas funciones tradicionales. Por ejemplo, Juanita hereda un poco la función de servir que ejecuta doña Gabriela a través de toda la obra. Por ejemplo, en la Primera Estampa doña Gabriela es la encargada de servir el ceremonial del café antes de la partida. En la Segunda Estampa ella se dispone servilmente a preparar el almuerzo cuando Luis llega del mercado con una bolsa de tubérculos de la montaña y bacalao. Finalmente, en la Tercera Estampa, se encarga del desayuno:

Doña Gabriela. - Luis, te dejo el desayuno preparaao. Sólo tiéh que calentar la leche.

[*La carreta*; Cuadro Tercero: la metrópoli.]

Esta función de los personajes femeninos como sirvientas nos plantea una continuidad con las mujeres de *El Grito de Lares* y *El clamor de los surcos* y del teatro de finales del siglo XIX quienes se limitaban a sufrir, servir y orar.

Sin embargo, en Juanita observamos el elemento de ruptura y transgresión que mencionamos. Juanita es el personaje que el día de la partida en carreta se aferra a uno de los pilares de la casa en el campo porque no quiere irse y es también la voz crítica que cuestiona las circunstancias familiares a través del resto de la obra. Por ejemplo, una Juanita ya más madura, reflexiva y totalmente empoderada, nos dice en la Tercera Estampa su visión del Luis en la metrópoli:

Juanita. - ...Le ha cohtao el ser aquí un “Puerto Rican boy”, el ser un ñangotao. Lo mihmo que él leh criticaba a loh jíbaroh de nuestro barrio lo ha venio a ser él en ehte barrio que no eh nuehtro.” ...¡Lohs ombreh máh machoh del mundo! ¡Loh máh cobardeh!”

[*La carreta*, Tercera Estampa.]

En la obra, hay otras mujeres que se pueden describir como fuertes y que no vacilan en cuestionar el discurso dominante del patriarcado. Por ejemplo, veamos la intervención de Matilde, prostituta del arrabal que convence a Juanita de hacerse un aborto:

Juanita. - Pero eh que disen que eso eh un pecao, Matilde.

Matilde. - Sí, eso dicen. Pero no te vah a poner a creer tó lo que oyeh. A máh que toah esah vainah lah inventaron los ombreh. Tóh lo haprietoh de la mujereh son pa elloh un pecao. ¡Pecao! ¡Pecao! Con la boca eh un mamey. Pero ya quisiera yo ver argún macho de esoh en un aprieto como ehte. ¡Loh muy sin vergüensah! Elloh tién derecho a jaser con una lo que leh da la gana. Y luego uno no pué jaser lo que le da la gana con la porquería que le han dejao adentro. ¡Qué bonito! ¿verdad?

[*La carreta*, Segunda Estampa.]

La visión negativa de lo masculino se hace eco también en doña Isa, esposa de don Severo y quien está enamorada de Luis pero no duda en cuestionar su virilidad ante lo que ella considera su abrumadora ingenuidad:

Doña Isa. - Tan bueno que a vese se me hase difícil pensar que ereh un hombre.

[*La carreta*, Segunda Estampa.]

Nos damos cuenta así de otra continuidad del teatro anterior que Marqués enriquece. Las mujeres como la Carmen de *El Grito de Lares* o la Juana de *Tiempo muerto*, que sugerían pequeños cambios en sus funciones, logran madurez en las mujeres de *La carreta*, ya liberadas. En este universo de mujeres fortalecidas, no nos resulta extraño el final de la obra, en el que nos topamos con una Juanita segura de sí misma y dispuesta a tomar las riendas de su propio destino. Pero para esto es necesario que muera Luis tragado por una de las máquinas de su trabajo; metáfora riquísima que ilustra cómo el jíbaro ingenuo es aniquilado

por su embelesamiento por la industrialización⁷¹. Metáfora que también se opone y se conjuga con la muerte del abuelo don Chago, “tragado” también pero por la preciada tierra. Así, Juanita es sin duda la reivindicación de esa mujer, anteriormente propietaria y jíbara, que le deja claro a su madre su propia liberación retomando la imagen de la carreta:

Juanita. - Si éhta eh la libertad quiero gosarla sola. Sin darle cuenta a nadie. ¿Me oyeh?
Voy a guiar mi propia carreta y a echar loh bueyeh pa onde yo quiera.”

[*La carreta*, Tercera estampa.]

El final de la obra proyecta un futuro mejor y cierra el ciclo de transformación del jíbaro -y la del país- con las palabras contundentes de Juanita, que carga consigo la herencia discursiva de su abuelo y que, a modo de sinécdoque, representa la reapropiación de la tierra perdida por parte de todos:

Juanita. - Y llegaremoh al barrio anteh de que Miguel venda esah cuerdah. Y si es verdad que Miguel me quiere seré su mujer y la tierra será nuehtra.”

[*La carreta*, Tercera Estampa.]

De esta manera llegamos a una pieza teatral que por un lado consolida y redondea la resemantización del jíbaro como elemento de identidad nacional en el teatro, transformación iniciada en *El Grito de Lares* y fortalecida en *Tiempo muerto*. Por otro lado, la misma obra fisura el canon paternalista ya establecido por la generación del treinta y que moldeó -y continúa moldeando- la producción cultural puertorriqueña. Esas fisuras consisten principalmente en el rol que Marqués otorga a la mujer en esa elaboración y reflexión de proyecto de país y consiste también en la estocada final al jíbaro campesino, ignorante y pobre con el cual muchos dramaturgos trataron de representar al puertorriqueño (Méndez Quiñonez, Eleuterio Derkes, Alonso Pizarro, entre otros). Aún a pesar de esta transgresión al discurso hegemónico ya definido como hispanófilo, racista y machista, Marqués revitaliza el ideologema del jíbaro acentuando su definición racial y valores hispanistas.

⁷¹Con esta metáfora que ilustra la visión negativa que tiene Marqués sobre el proceso de industrialización, se completa una larga reflexión del autor sobre este tema. Esta discusión toma mucha fuerza en el campo intelectual del país ante la vertiginosa transición de una economía agrícola tradicional a una sociedad industrial (Gelpí, 1993: 96). René Marqués – y también los treintistas- asume una postura extremadamente crítica al respecto y publica varios ensayos donde discute la definición de lo que él entiende por progreso y elabora su opinión sobre los efectos de la industrialización de la isla, particularmente en su ensayo *Pesimismo literario y optimismo político* (1959).

Arbitrariamente, y a pesar de presentar un sistema de personajes predominantemente jíbaro, con *La carreta*, Marqués inicia de hecho lo que será la desaparición del jíbaro en el teatro puertorriqueño. Lo desaparece. En sus subsiguientes obras dominarán personajes de explícita herencia europea o que simplemente no cargan ya con los rasgos morfológicos con los que hemos identificado al jíbaro. Al mismo tiempo, cada vez más será la mujer la que ocupe el centro de sus sistemas de personaje y la función del sujeto en el sistema actancial. Ejemplo colosal será otra de sus piezas emblemáticas, *Los soles truncos*, de 1958. Aquí la herencia europea es el fantasma que atormenta a las empobrecidas herederas de una hacienda perdida y cuya pérdida las lleva a una irremediable auto aniquilación en la que el jíbaro y todos sus referentes brillan por su ausencia.

CONCLUSIÓN

El jíbaro es aún en la actualidad un emblema de la identidad nacional puertorriqueña y así lo ha sido durante un siglo. Sin embargo, en este estudio hemos logrado comprobar la hipótesis que sustenta que esta definición de identidad basada en el jíbaro se configura en un ideologema, por lo tanto, en un constructo que responde a un aparato ideológico. Un aparato ideológico muy específico que se apropia de este personaje marginal para depositar en él los valores de una clase hegemónica y así insertarse en el imaginario colectivo de las masas como referente de identidad. Nos referimos concretamente a la clase hacendada puertorriqueña que se consolida en la segunda mitad del siglo XIX. Esta clase hacendada es portadora de una ideología paternalista⁷² (Gelpí, 1993: 12) que pretende así modelar y dominar los cánones del nacionalismo cultural; ese nacionalismo cultural desde el cual y para el cual esta clase social se concibe como representante última de la identidad puertorriqueña.

A partir de estas coordenadas conceptuales este trabajo ha podido analizar cómo el personaje del jíbaro sufre unas transformaciones actanciales y fisonómicas en el teatro puertorriqueño escrito entre 1852 a 1953. Estas transformaciones responden a un cambio ideológico y cultural generado particularmente por la invasión estadounidense a la isla de Puerto Rico en 1898, en el marco de la Guerra Hispanoamericana. El teatro resulta de particular importancia ya que documenta las manipulaciones formales o estéticas hechas por los herederos discursivos de esta clase hacendada decimonónica que, desplazada en el campo de poder por el nuevo orden social y económico, busca un espacio de dominio en el campo cultural (Gelpí, 1993). Es a estos herederos discursivos a los que se les llama la Generación del treinta o los treintistas.

De ahí que hayamos encontrado evidencia de que los cambios en el personaje del jíbaro responden entonces a una apropiación ideológica. Los cambios registrados en el corpus teatral señalado se pueden resumir en cambios en la raza y clase social de los jíbaros, migración del carácter cómico al carácter dramático, depuración de los rasgos del habla jíbara. Otro de los hallazgos importantes de este estudio es el hecho de identificar textos de principios de siglo XX en los cuales se discuten problemas de índole ideológico y nacional pero que prescinden del personaje del jíbaro como elemento relevante, o incluso, que lo señalan como sector social nocivo para los diferentes proyectos de país. Por último,

⁷²Recordemos que el Diccionario de la Real Academia Española de Lengua define “paternalismo” como una “tendencia a aplicar las formas de autoridad y protección propias del padre en la familia tradicional a relaciones sociales de otro tipo; políticas, laboras, etc.” (2015); añadimos que es esencialmente machista.

localizamos también unas tempranas fisuras del canon paternalista que se manifiestan puntualmente en el teatro de René Marqués en la década de 1950; por ejemplo, en la dominancia de personajes femeninos empoderados y en una desaparición total del jíbaro y sus referentes culturales (v. g. abandono del mundo rural y del rasgo del habla).

Una de las primeras evidencias de esta manipulación ideológica es haber encontrado personajes teatrales jíbaros de características diversas. Hemos podido identificar dos vertientes principales en la tipología de estos jíbaros durante la segunda mitad del siglo XIX –recordemos que marcamos el inicio de la escritura teatral puertorriqueña con la aparición del texto *La juega de gallo* o *El negro bozal* de Ramón C. F. Caballero de 1852. Este primer texto sienta la pauta de la tipología del jíbaro más dominante hasta ya entrada la década de 1920: nos referimos a una descripción del personaje del jíbaro como inculto, sumiso, extremadamente pobre y con función generalmente cómica. Esta visión claramente peyorativa del personaje jíbaro no es portadora en este momento de ningún discurso de identidad nacional. Este jíbaro al que hemos llamado dominante, tuvo tanta productividad en el teatro de entre siglos que aun hoy se manifiesta en personajes populares tanto en el teatro como en el cine y la televisión.

Algunos ejemplos de las manifestaciones de este personaje del jíbaro dominante en el teatro puertorriqueño han sido la productividad del jíbaro-tipo⁷³ que se da en el teatro de Ramón Méndez Quiñones, el cual no sólo reproduce a estos personajes con sus rasgos de habla y demás características, sino también los pone en escena con un espíritu didáctico y moralista. Méndez Quiñones adopta así una postura igualmente paternalista hacia esos habitantes desprovistos de la montaña; los mira desde lejos pues se sabe que Méndez Quiñones no pertenecía a esa clase social de la montaña (Ramos-Perea: 2011). La intención principal de este autor, legitimado a posteriori por la crítica teatral de ideología hegemónica, era poner en escena los problemas de los jíbaros para que así éstos tomaran conciencia de su situación social y actuaran para resolverla. Un ejemplo concreto en el que se explicita dicha intención didáctica es la pieza *La vuelta de la feria* de 1882, en la que se informa a los jíbaros de las nuevas innovaciones en la tecnología agrícola expuestas en una feria económica en la sureña ciudad de Ponce.

Luego de la productividad del jíbaro-tipo de función cómica en Méndez Quiñones, encontramos otro momento álgido de su productividad en el teatro finisecular para las élites. Por ejemplo, encontramos a este jíbaro-tipo aún inculto en el teatro de revista, en obras como

⁷³ Nos hemos referido al jíbaro dominante como “jíbaro-tipo” ya que es un personaje teatral plano, no problematizado ni mucho menos reflexivo.

Un matrimonio al vapor de 1886, *¡Conflicto monetario!* de 1894 o *Entrega de mando* o *Fin de siglo* de 1899. Estos personajes no registran grandes cambios: sus descripciones física y/o morales -a veces escasas- continúan siendo prácticamente las mismas que las de Ño Epifanio de *La juega de gallo* (1852).

Paralela a la productividad de este jíbaro-tipo, encontramos entonces otra tipología más escasa en productividad pero que luego servirá de referente para la construcción del jíbaro como portador de la identidad nacional en la década del 1930: el jíbaro pudiente y/o propietario. El primer antecedente registrado es el Don Venancio de Salvador Brau en su pieza *De la superficie al fondo* de 1874. Esta pieza es definida como un juguete cómico por su autor: sin embargo la comicidad no es depositada en las funciones de este personaje. Muy por el contrario, Don Venancio actúa como “deus-ex-machina” pues es el personaje que resuelve los conflictos tanto amorosos como económicos. Don Venancio, como jíbaro, es educado, culto, de alto sentido moral, se denomina a sí mismo como “jíbaro” y otorga un valor patrio a la tierra a la cual siempre se refiere en un registro lírico. Estas últimas dos características no tienen precedente en el teatro y las descubriremos entonces en la importante pieza *El Grito de Lares* de Luis Lloréns Torres de 1914, que marca un hito en nuestra investigación.

Así, se definen dos claras líneas de productividad del jíbaro en el teatro: el jíbaro-tipo de función cómica y el jíbaro pudiente. Muy curiosamente, es en la productividad del jíbaro pudiente de Brau en donde encontramos una elaboración de un jíbaro cada vez más complejo. Nos referimos a los jíbaros propietarios de las piezas de Eleuterio Derkes y Manuel Alonso Pizarro, escritores ambos que, a diferencia de Salvador Brau, pertenecían a la clase trabajadora llamada “artesanos” y nunca ocuparon un lugar legitimado en el campo intelectual puertorriqueño⁷⁴. En el caso de Eleuterio Derkes, particularmente en el jíbaro pudiente de su pieza *Tío Fele* (1883), observamos un personaje dramáticamente redondeado, con conciencia de clase, blanco y de ideología liberal; tan liberal que incluso porta una ideología antirracista expuesta explícitamente en el conflicto amoroso de la obra. Su verdadero conflicto es que, si bien blanco y pudiente, su falta de educación lo hace víctima de la explotación.

El tema de la raza como rasgo identitario del jíbaro resulta complejo en la producción de Eleuterio Derkes al este ser un escritor de raza negra. Este estudio ha podido desmentir la interpretación de que el Tío Fele sea un personaje de raza negra según argumenta una de las

⁷⁴Salvo los esfuerzos que ha hecho el dramaturgo e investigador de teatro puertorriqueño Roberto Ramos-Perea quien ha dedicado gran parte de sus estudios a rescatar la escritura dramática puertorriqueña considerada por siempre marginal (v. g. *Literatura puertorriqueña negra del siglo XIX escrita por negros* de 2011).

principales referencias bibliográficas del teatro puertorriqueño (Morfi: 1993). Por otro lado, su falta de correspondencia con el ideograma del jíbaro de los trientista descansa en que el Tío Fele era un trabajador de la tierra por lo que sus riquezas no provenían de una herencia; además, el protagonista no defiende otros valores característicos de la clase hegemónica como lo el culto a la honradez o a la familia. Nuestra lectura apunta a que Derkes se sirve de esta estrategia -que su protagonista sea blanco- para que su mensaje ideológico liberal, didáctico y antirracista pueda impactar de manera positiva en la recepción de su obra.

En las obras de Manuel Alonso Pizarro *Me saqué la lotería* (1887) y *El hijo de la verdulera* (1902), el jíbaro sigue siendo también pudiente pero venido a menos y moralmente degradado. Su visión de esta clase social económicamente inestable es más bien crítica y evidencia el conflicto existente entre la clase trabajadora de los centros urbanos -los llamados artesanos- y los trabajadores del mundo agrícola. Decimos “inestable” ya que en estas últimas décadas del siglo XIX vemos que el teatro documenta una diversidad de jíbaros: algunos pobres, otros pudientes o venidos a menos. Esta visión crítica del jíbaro que hace Alonso Pizarro devendrá desarrollada y explícita en varias de las obras del Teatro obrero de principios de siglo XX, identificándose así como un precedente de la visión antagónica del jíbaro.

Por otro lado, rastreamos esta tipología del jíbaro pudiente en piezas más tardías como *Don Pepe* de 1913 y *El tío Jiribía* de 1925. Ambas piezas retoman la función cómica del personaje y otras de sus características distintivas: el jíbaro en estas obras continúa siendo inculto e ignorante, pero ahora es predominantemente de edad avanzada. Así, observamos también un entrecruzamiento entre esas dos líneas de productividad del jíbaro en la segunda mitad del siglo XIX: el jíbaro pobre e inculto de función cómica se entrecruza con el jíbaro pudiente -a veces venido a menos- y problematizado: los mismos han sido personajes creados tanto por dramaturgos de clase trabajadora (Derkes) como pertenecientes a la clase hegemónica (Brau).

Un importante hallazgo en este panorama por demás heterogéneo del jíbaro como personaje teatral ha sido identificar la existencia de otra tipología de jíbaro en el teatro para las élites. Nos referimos al Gregorio de *Amor a la Pompadour* de Rafael Escalona (1882). En esta obra tenemos un ejemplo contundente de la representación de un jíbaro rico y de raza negra. Si bien en algunas piezas se plantea claramente la distinción entre los negros y los campesinos -que aún no llamaban jíbaros, como en *La juega de gallos...*-, en la obra de Escalona queda clara la existencia de negros ricos llamados igualmente jíbaros. Aquí los

personajes cargan con funciones cómicas que ejecutan a través de la burla, el equívoco y la violencia verbal. Ante este panorama, se puede afirmar entonces que el personaje del jíbaro aparece en el teatro de la segunda mitad de siglo XIX de una manera diversa, tanto en sus configuración fisinómica, social o lingüística como en sus funciones actanciales carentes de mensajes de índole nacionalista.

Simultáneo a la última obra de Manuel Alonso Pizarro, a quien señalamos como el iniciador de una mirada crítica sobre el jíbaro -particularmente en su obra *El hijo de la verdulera* (1902) donde la moral sucumbe al hambre- surge el circuito del Teatro obrero cuyo período prolífico se extiende a lo largo de las primeras dos décadas del siglo XX. El personaje del jíbaro de este teatro plantea una desaparición gradual del mismo y lo presenta como un ente social dañino a las causas proletarias.

Si bien la paleta del jíbaro del Teatro obrero aún manifiesta los rasgos del jíbaro-tipo originado en el *La juega de gallos...*, lo hace con una función muy distinta ante un campo social transformado. La primera aparición del jíbaro como personaje teatral en el Teatro obrero se da en la pieza *La emancipación del obrero* de Ramón Romero Rosa (1903). Aquí el jíbaro se presenta con las mismas características del jíbaro dominante. Sin embargo, este personaje ya muy conocido se conjuga con la aparición del personaje del obrero y, si bien corresponden ambos a la clase trabajadora, son presentados como personajes diferenciados e incluso se sugiere cierta oposición. *La emancipación del obrero* abre esa visión del jíbaro como una otredad con la cual el movimiento obrero no se siente identificado y a quiénes siente el deber de cambiar para de ese modo poder incorporarlos a su universo y a sus luchas. De esta manera, entendemos por qué la intriga gira entorno a Juan, obrero rebelde perseguido por el poder opresor representado por la Iglesia o los representantes de la ley y el capital y por qué su misión radica en convencer al viejo Pedro de unirse a la causa obrera: Pedro es el único personaje jíbaro en esta obra.

Con esta distancia ideológica planteada entre la clase obrera y el jíbaro campesino, la ideología proletaria hace que este personaje cambie de función al encontrarse en el contexto de las centrales azucareras de capital ausentista. Antes de una función cómica, el jíbaro tiene ahora la función de proyectarse como víctima de una serie de vicios sociales que le impiden darse cuenta de su realidad y ambicionar un cambio hacia el progreso. La caracterización del jíbaro transita así entre lo cómico y patético, inclinándose hacia lo segundo. Por ejemplo, en la obra *Redención* de José Limón de Arce (1902) el protagonista -también llamado Pedro- es un jíbaro distinto cuyas demás características han desaparecido- el rasgo del habla y su falta de educación. Pedro no es ya simplemente un jíbaro, sino un obrero instruido, leído y con

conciencia de clase que busca el bien común para sus compañeros. En contraste, Flor, padre de Pedro, y Tano, su amigo borrachón, cumplen además de la función cómica, la función de ilustrar aquello que el jíbaro debe dejar de ser: alcohólico, inculto, iletrado, pobre y servil. Es decir, abandonar el ideologema del jíbaro dominante que hallamos en el teatro finisecular.

Así, el Teatro obrero plantea esta transformación del personaje del jíbaro a luz de la ideología proletaria; para ello debe necesariamente erradicar de él aquello que considera nocivo para la causa. En el caso de *La emancipación del obrero* y *Redención* vemos un espíritu de renovación del jíbaro; sin embargo, en otras obras la crítica es más frontal y se coloca a este personaje en una posición antagónica. Este es el caso de la pieza de Antonio Millán, *El poder del obrero* de 1916. En ella los únicos dos personajes que presentan el rasgo del habla de los jíbaros son Prisco y Terror, el primero capataz de la central azucarera y el segundo policía. En este caso, ambos representan al poder opresor y pautan una distancia concreta y definida entre este grupo social y la recién organizada clase obrera.

Por lo tanto, el Teatro obrero atestigua un cisma entre estas dos clases sociales igualmente marginales, en el que el movimiento obrero termina por excluir y condenar al ideologema del jíbaro del proyecto de país en el cual creían. La concreción de esta exclusión se observa en las piezas de otros dos dramaturgos que participaban activamente del movimiento obrero: Luisa Capetillo y Magdaleno González. En sus obras se discuten aún temas pertinentes a esa renovación social que ansiaba el movimiento proletario: cuestionamiento del rol de la mujer y de los valores tradicionales, crítica a la explotación laboral y, en el caso de González, crítica de las condiciones paupérrimas en las que vivía la clase trabajadora. Dentro de la representación de estos dos escritores, no se halla representado en ningún contexto el personaje del jíbaro; esto prueba un debilitamiento considerable en la relevancia de este tipo social en las discusiones y procesos de índole sociopolítico que estaban desarrollándose en el seno del mundo trabajador.

Muy casualmente, durante el mismo año de publicación de las obras de Luisa Capetillo en 1916, se publica la única obra teatral del poeta Luis Lloréns Torres: *El Grito de Lares*. Nuestro estudio demuestra que esta obra teatral escrita en verso cumple tres importantes funciones, sentando el camino al vaciamiento semántico que hacen los treintistas para intentar convertir al ideologema del jíbaro en portador de identidad nacional. La primera es rescatar un evento histórico en el cual la clase hacendada se enfrenta al dominio económico de la metrópoli, en aquél entonces, al poder de España. Con este rescate, Lloréns logra en segundo lugar resemantizar el alzamiento rebelde y reenfocarlo hacia una invitación a oponerse a la nueva metrópoli: Estados Unidos. De esta manera, y en tercer lugar, trae a

primer plano el rol salvador de la clase hegemónica de los hacendados de la era cafetalera que, al igual que el movimiento proletario, apela a un llamado a la clase campesina -entiéndase a los jíbaros- para fortalecer un movimiento revolucionario. La gran diferencia entre la concepción de este movimiento de protesta y la de los obreros de principios de siglo XX es la visión de mundo de la cual parten. Mientras los reclamos del proletariado surgen de las necesidades y derechos laborales -mejor salario y una jornada laboral más reducida- los revolucionarios de la pieza de Lloréns apelan a este acto de rebeldía para salvar una identidad basada en la herencia hispánica que redundaba en una herencia de raza, valores y tierra.

Si algo tuvo claro Luis Lloréns Torres fue la necesidad de apelar a una identidad en común que sirviera como elemento de cohesión ante la magnitud de la fragmentación de la sociedad puertorriqueña en sus aspectos económicos, ideológicos y raciales. La identidad a la cual este hace entonces referencia se basará en esos elementos que ya encontrábamos en el Don Venancio de Salvador Brau (1874): blanco, pudiente y culto. Entendemos que Luis Lloréns Torres funciona entonces como un antecedente del discurso treintista en el teatro puertorriqueño, ya que rescatará al igual que ellos el mundo de la hacienda cafetalera de la segunda mitad de siglo XIX: lo rescatará como aquel pasado feliz en el que se consolidaron las bases de lo que ellos entenderían posteriormente como identidad nacional⁷⁵. La arbitrariedad en esta operación estética transita también en que es evidente que en *El Grito de Lares* tiene lugar también una disociación entre “lo jíbaro” y “lo puertorriqueño”. Manuel el Leñero -el protagonista- se tiene que disfrazar de jíbaro e imitar su habla para poder llevar su mensaje de rebelión a las masas campesinas. Al mismo tiempo, tanto él como doña Carmen y otros personajes sublevados, descubren en ellos mismos un sentir que los identifica como “algo distinto” a lo español, algo ya llamado puertorriqueño... mas no jíbaro. Por ende, *El Grito de Lares* confirma, más que una simbiosis, una separación de ambos conceptos. Para Lloréns lo jíbaro no es aún sinónimo de puertorriqueño y no es entonces símbolo de identidad nacional.

El puertorriqueño de Lloréns es culto, es explícitamente blanco de viva herencia española y es portador ya de una idea de patria basada en la propiedad de la tierra. Este amor al terruño nace de un conflicto económico y social circunscrito al contexto de la montaña y

⁷⁵A través de nuestro estudio hemos citado el texto *Historia General de Puerto Rico* de Fernando Picó donde el mismo corrobora que “Las tres décadas entre el Grito de Lares y la invasión norteamericana son algo más que el acto final del drama de la dominación española. El café de la montaña le da vida a los puertos, especialmente Ponce y Mayagüez y se crea una especie de hegemonía del café ya que se da en la montaña el movimiento económico y poblacional más importante...Y es esta época la responsable de que el jíbaro llegara a ser el prototipo del puertorriqueño.” (2008: 211)

apartado del universo del proletariado de las centrales azucareras, más asociado con la región geográfica de las costas de la isla. Dos clases sociales y dos contextos diferentes que, a pesar de las similitudes que guardan en cuanto a la percepción que tienen ambos de los jíbaros, se anulan la una a la otra por razones de clase y raza. Así como el mundo obrero destruye el ideologema del jíbaro-tipo en la pieza *El poder del obrero*, a quien destruye *El Grito de Lares* es al negro, condenándolo a una función antagónica: el negro Venero es el ayudante de Frasquito, representante del poder opresor de la entonces metrópoli española y, discursivamente, remite a la naturaleza multirracial del movimiento proletario.

Lo interesante es observar que la visión del jíbaro que presenta un texto como *El Grito de Lares* es tan paternalista como la que manifiestan los autores del Teatro obrero. El jíbaro es un personaje desvalido al que hay que rescatar, ayudar y educar porque es vago, pobre e ingenuo. Esta visión que victimiza al jíbaro será también la que domine la ideología treintista, desde sus raíces en las obras de Manuel Méndez Ballester hasta el epítome del teatro nacional encarnado en las obras de René Marqués. El jíbaro treintista -como le llamaremos- es entonces un jíbaro no sólo victimizado sino también empobrecido moral y materialmente cuyo mayor drama será la pérdida de la tierra. Será esta pérdida de la tierra como legado y herencia del modelo español la que concluye el vaciamiento semántico del jíbaro decimonónico para llenarlo con características que verdaderamente definían a la clase hegemónica y no al campesinado.

Esta lectura queda evidenciada en un texto emblemático del ya llamado Teatro Nacional: *El clamor de los surcos* de Manuel Méndez Ballester (1938). Esta pieza teatral resume claramente los mecanismos ideológicos y estéticos que acabamos de esbozar. La intriga de esta obra gira entorno a la pérdida de la tierra por parte de Don Álvaro. Esta obra es una exaltación de los valores rescatados por *El Grito de Lares* correspondientes a la herencia española: nostalgia por un pasado mejor (cuando los hacendados eran propietarios y clase hegemónica), modelo familiar paternalista, separación entre la clase obrera y la hacendada ya venida a menos y visión paternalista de los jíbaros/obreros. Como discutimos en el capítulo cinco, la presencia de una “turba” de obreros en *El clamor de los surcos* responde aún a esa visión paternalista que se siente impulsada a acoger y defender al proletariado, ahora ya totalmente fusionado con el ideologema de los jíbaros -recordemos que en el texto se les llama explícitamente “jíbaros” y, además, se menciona que hay “gente de color”: ambos grupos trabajan para la central azucarera. Las únicas dos funciones de este personaje colectivo en la obra consisten en enaltecere el paternalismo de Don Álvaro al acogerlos en su rancho y en activar la noción de que ambos sectores -hacendados blancos y obreros/jíbaros

multirraciales- deben unirse para hacerle frente al dominio económico estadounidense. Es decir que subyace en *El clamor de los surcos* un espíritu conciliatorio entre las dos clases sociales. Es Luis -hijo menor de Don Álvaro- quien está a cargo de ejecutar dicha acción al unirse a la huelga de los obreros/jíbaros a pesar del discurso clasista y racista al que apelan otros miembros de la familia.

Otra manifestación contundente de la separación de estos dos mundos y del esfuerzo desesperado de los herederos de la clase hacendada por crear un elemento de cohesión en la sociedad puertorriqueña es la obra *El desmonte* de Gonzalo Arocho del Toro (1938). *El desmonte* –a pesar de su endeble estructura dramática- es muy importante para probar nuestra hipótesis respecto de la creación de un constructo ideológico en el que se reorganiza a las clases obrera y jíbara para someterlas -esta vez por separado- al orden y a los valores de la clase hacendada. Decimos que se reorganizan estas dos clases sociales ya que Arocho del Toro las mantiene separadas: por un lado, el único personaje jíbaro presente en el sistema de personajes es Potoño, un sirviente que trabaja para la familia de Doña Zore en el primer acto; y por otro la “turba” de obreros que se concentra en la ciudad a la que migra la familia al perder la tierra. Arocho del Toro no opera la fusión de clases como lo hace Méndez Ballester sino que mantiene al jíbaro separado del movimiento proletario y sujeto aún al orden quasi señorial del modelo económico de la hacienda. Así, su visión de los jíbaros es portada por el personaje español Don Gabriel, quien los nombra siempre dentro de un discurso igualmente paternalista: “¡Pues nos fastidiamos! ¡Se amargó la altura! Que ahora, el jíbaro que habita, arrimado a esa finca, no tendrá ni café *pulla*” (*El desmonte*, Acto I, escena ii). Si bien el jíbaro de Arocho del Toro pertenece al espacio de la montaña y al orden de la hacienda, no es parte de la identidad hacendada y sigue siendo simplemente un arrimado protegido de esa clase hegemónica. Como resultado, *El desmonte* continúa discursivamente con esa separación entre la clase proletaria y el mundo jíbaro y mantiene, a su vez, al segundo grupo sujeto al orden de la hacienda. Lo más importante que Arocho del Toro plasma en su obra es la demonización del trabajo y del mundo obrero como un mal consecuencia de la pérdida de la tierra y de la migración interna del campo a la ciudad.

Luego de interpretar estas tres obras emblemáticas del teatro puertorriqueño *El Grito de Lares*, *El clamor de los surcos* y *El desmonte* -de las cuales dos de ellas continúan en el centro del campo intelectual, ya que fueron premiadas y posteriormente legitimadas por la crítica teatral heredera del discurso treintista- nos topamos con el otro texto ya canónico del teatro nacional: *Tiempo muerto*. También escrita por Manuel Méndez Ballester pero en 1940, en pleno furor de los movimientos populistas puertorriqueños, *Tiempo muerto* vuelve a

fusionar la clase obrera con la jíbara al colocar a estos personajes en el contexto de las centrales cañeras de la costa. El autor lleva hasta las últimas consecuencias de la degradación moral y material a estos jíbaros que han abandonado el mundo feliz de la montaña y la protección del hacendado. El mensaje es claro: el abandono de la montaña y la migración llevan al jíbaro a la degradación moral y a la muerte.

El aspecto verbal de la obra es también de suma importancia, ya que no sólo incorpora el habla de los jíbaros -si bien con sus rasgos atenuados-, sino que la ha cargado con funciones poéticas y emotivas acentuadas. Méndez Ballester persigue generar una empatía hacia estos personajes que, nuevamente, han sido victimizados. Para Méndez Ballester, el jíbaro no puede concebirse fuera de ese orden social donde el hacendado funge de *pater familias*. Estas funciones están presentes tanto en *El clamor de los surcos* como en *Tiempo muerto*. Es importante enfatizar que en la textualidad de Méndez Ballester tampoco se registra entonces al jíbaro como portador de la identidad nacional.

Podemos concluir entonces que el personaje del jíbaro en el teatro puertorriqueño nunca ha sido verdaderamente portador de una identidad nacional. Ha habido sí cambios en sus funciones y características que hemos comprobado responden a mecanismos ideológicos coyunturales. Sin embargo, en nuestra última pieza analizada nos encontramos con lo que entendemos es la estocada final al ideologema del jíbaro como posible portador de una identidad nacional: nos referimos a René Marqués y a la obra cumbre del teatro puertorriqueño, *La carreta* (1953).

Marqués continúa rescatando las principales características discursivas de la clase hacendada que remiten a un pasado mejor, a un vínculo emocional con la tierra y a una identidad asociada a la herencia familiar. La familia de *La carreta* carga con estos valores pero carga también con características acentuadamente jíbaras como los rasgos del habla, la dieta y otros detalles del cotidiano vivir asociados con la vida de los jíbaros en la montaña. De esta manera, es la primera vez que podemos localizar a una familia jíbara con estas características, una familia que alguna vez fue pudiente y propietaria y que se refiere con nostalgia a ese pasado. Es interesante notar que la pérdida de la tierra y la riqueza han sido causadas por el modelo latifundista instaurado por el modelo económico estadounidense y no por los vicios del alcohol y el juego que caracterizaron al jíbaro teatral durante toda la segunda mitad del siglo XIX y las primeras dos décadas del siglo XX. Por otro lado, si bien antiguamente pudientes, estos jíbaros han sido ya totalmente expropiados de su tierra y hogar, a diferencia de lo que ocurre con la familia de Don Álvaro en *El clamor de los surcos*. Como los obreros/jíbaros de las dos obras de Méndez Ballester, la familia de Doña Gabriela

sucumbe a la pérdida de la tierra y se somete a una migración, en primera instancia del campo al arrabal y, luego, del arrabal a la metrópoli.

Hasta este punto del análisis de *La carreta*, podemos aseverar entonces que estos cambios y continuidades en las características y circunstancias de estos jíbaros son los primeros y únicos en los que podemos localizar una simbiosis real entre estas dos clases sociales, hasta el momento, claramente diferenciadas. Antiguos propietarios con rasgos jíbaros, Marqués hace con ellos una jugada estética e ideológica muy particular. Luis -el hijo mayor de la familia y representante del rol masculino dominante- es un personaje socavado por su origen bastardo. Luis no es entonces un jíbaro hacendado y pasa a ser entonces un falso jíbaro: falso en tanto y en cuanto no siente el “llamado de la tierra” y se siente más bien seducido por todo aquello que ofrece la modernidad mecánica. Léase entonces en Marqués, la modernidad vinculada al dominio económico y cultural estadounidense, al cual se oponía fogosamente.

La ideología anti-estadounidense y anti-colonialista de René Marqués está muy bien detallada por el mismo autor, no sólo en sus obras teatrales, sino también en sus numerosos ensayos y artículos, particularmente en *El puertorriqueño dócil* (1977) en donde define lo que para él es el concepto de docilidad y cómo este determina el carácter puertorriqueño en diferentes ámbitos. En este ensayo de lectura obligada para quienes estudian la construcción de la identidad puertorriqueña desde la literatura, es curioso que el término “jíbaro” no esté presente al momento de esbozar la identidad puertorriqueña. Para Marqués queda claro que el puertorriqueño es una versión superada del ideograma del jíbaro dominante.

Así, colocar a Luis en un lugar de hijo bastardo justifica la ausencia en él de los valores de la clase hancenda que seguirán siendo definitorios de la identidad nacional y necesarios para enfrentar al colonialismo. Pero esta operación no sólo desplaza los intentos de convertir o utilizar al ideograma del jíbaro como definitorio de la identidad nacional, sino que también lanza una mirada crítica severa sobre esa clase campesina que nunca ha sido propietaria. Podemos entonces concluir que esa clase jíbara no-hacendada carece de los elementos de juicio para defender la tierra -considerada ya patria- del poder explotador del dominio estadounidense. Estos elementos de juicio consisten nuevamente en la educación. Prueba de esto es la conversación que en el tercer cuadro de *La carreta* sostiene Luis con el personaje de Paco. El argumento principal de este personaje igualmente emigrado es que ser educado y de habla culta no significa no ser jíbaro. Paco representa así a un “verdadero” jíbaro, ahora explícitamente blanco, educado, digno, culto y propietario que rechaza frontalmente la industrialización. Paco sería entonces una especie de epítome del jíbaro

hacendado que se coloca en oposición al jíbaro inculto representado por Luis. René Marqués ejecuta entonces lo que hemos llamado la estocada final a la falacia de esa tipología del jíbaro en el teatro puertorriqueño como portador de la identidad nacional, al condenar a Luis a una muerte trágica, a ser tragado por la maquinaria de su trabajo en la ciudad de Nueva York. El jíbaro inculto, deslumbrado por la modernidad, significa el fracaso de un proyecto de país anticolonialista.

De esta manera, René Marqués logra elaborar una reescritura de la tradición a la vez que opera una reorientación estética en el personaje del jíbaro. Lo logra, como dijimos, por medio de la fusión del ideograma del jíbaro con rasgos de la clase hacendada, pero también a través de la condena de esa clase campesina de la montaña. Por otro lado, la reelaboración que hace Marqués de los personajes femeninos rompe frontalmente con la tradición paternalista de fuerte sesgo machista. La Doña Gabriela y Juanita de *La carreta* son, como verdaderas hacendadas, las verdaderas portadoras de esa ideología que reivindicará al puertorriqueño como conductor de su propio futuro, de su propia carreta.

Las implicaciones de estos resultados, particularmente del hallazgo de que el ideograma original del jíbaro nunca fue realmente portador de la identidad nacional, plantea un cambio en las lecturas que se hagan del teatro legitimado, llamado nacional. Observamos por ejemplo similitudes entre el Manolo el leñero de Lloréns y el Luis de Marqués en cuanto a la “falsedad” de su origen jíbaro. El primero es un hacendado que se disfraza de jíbaro para seducir a los trabajadores de la tierra y motivarlos a unirse a una rebelión; y, el segundo, también porta una identidad falsa, pero a la inversa: Luis no es un heredero hacendado venido a menos, es un jíbaro incapaz de hacerle frente a la nueva realidad colonial de la isla que rechaza los principales valores de lo que sería la nueva identidad puertorriqueña. Otra implicación sería oponer la visión que tenían Méndez Ballester y René Marqués, ya que el primero opera una fusión de los jíbaros con la clase obrera y el segundo hace todo lo contrario: omite la presencia de la clase proletaria y, tal como se deriva de sus ensayos, los condena por un criterio racial y por considerarlos afines a la ideología anexionista⁷⁶.

Nuestra investigación aporta así una visión particular que consiste en señalar que el personaje del jíbaro en el teatro puertorriqueño no llega realmente a consumarse como portador de la identidad nacional en ninguno de los períodos estudiados. Más bien se cristaliza como una herramienta ideológica de espíritu proselitista al servicio de dos clases en oposición: la hacendada y la trabajadora. Nuestro intento ha sido también lanzar una mirada

⁷⁶En el contexto político de Puerto Rico, entendemos como “anexionistas” a los partidarios de que Puerto Rico se convierta en un estado de la nación norteamericana.

reflexiva de espíritu revisionista sobre las lecturas dominantes del teatro puertorriqueño para generar en la medida de lo posible nuevas lecturas que tomen como punto de partida el análisis textual de la obras.

Somos concientes de que este es sólo un punto de partida pero también de que muchas de las conclusiones a las que arribamos son originales y tienen como origen el análisis de los textos. Si bien dimos inicio a cada capítulo con una aproximación descriptiva del momento histórico, haría falta desarrollar una investigación más profunda de los eventos políticos y sociales para descubrir la existencia o no de otras fuerzas que hayan repercutido en los cambios del ideograma del jíbaro. Ver por ejemplo de qué manera el campo de poder regido por el movimiento del Partido Popular Democrático durante la década de 1940 fue quien realmente instaló la falacia del jíbaro como identidad puertorriqueña y permeó el campo intelectual con esta premisa. Consideramos también necesario indagar en la narrativa y el ensayo producidos durante el período estudiado para analizar las funciones y roles de sus personajes jíbaros a la luz de nuestras interpretaciones (v. G. *La charca* de Manuel Zeno Gandía, *La llamarada* de Enrique Laguerre, entre otros.).

En cuanto a otras líneas de análisis, sería también productivo someter nuestro tipo de estudio textual a otras teorías y abordajes como los que proporcionan los estudios culturales y postcoloniales. Estas perspectivas teóricas desarrollan en su seno inquietudes que coinciden con el cuestionamiento que subyace a nuestra búsqueda: ¿qué es la identidad?

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía de teatro puertorriqueño

- Agüero, J. M., 1925. *El tío Jiribía o Un jíbaro tosta' o o El primer día de escuela de una maestro rural*. Imprenta Rafols, Barcelona.
- Alonso, Manuel, 1849. *El gíbaro: cuadro de costumbres de la isla de Puerto Rico*, San Juan: Editorial Plaza mayor c. 2007.
- Alonso Pizarro, Manuel, 1886. *Me saqué la lotería: Juguete cómico-jíbaro*. Mayagüez: Imprenta de Jiménez.
- , 1892. *Fernando y María*. Ponce, Puerto Rico: Tipografía de Manuel López.
- , 1892. *Cosas del día*. Ponce, Puerto Rico: Tipografía de Manuel López.
- , 1894. *Los amantes desgraciados*. Ponce, Puerto Rico: Establecimiento tipográfico El telégrafo.
- , 1902. *El hijo de la verdulera*. Guayama, Puerto Rico: Tipografía de Aureo Álvarez.
- Amadeo, Jesús M. 1913. *Don Pepe*. Bayamón, Puerto Rico: Tipografía El progreso.
- Arocho Del Toro, Gonzalo. 1938. *El desmonte*.
- Astol, Eugenio. 1912. *Tres banderas*.
- Belaval, Emilio S., 1962 [1940]. *La hacienda de los cuatro vientos*. Barcelona: Ediciones Rumbo.
- Brau, Salvador, 1877. *La vuelta al hogar*. Puerto Rico: Nueva Imprenta del Boletín.
- , 1874. *De la superficie al fondo*. Puerto Rico: Establecimiento tipográfico de González.
- Caballero, Ramón C. F., c. 1852. *La juega de gallo o El negro bozal*. Arecibo, Puerto Rico.
- Capetillo, Luisa, 2008. *Obras completas: Mi patria es la libertad*. San Juan, Puerto Rico: Departamento del Trabajo y Recursos Humanos.
- Cruz Nebot, Celedonio, 2005 [1833]. *Mucén o El triunfo del patriotismo*. San Juan, Puerto Rico: Editorial Lea, Ateneo Puertorriqueño.
- Derkes, Eleuterio, 1877. *Don Nuño Tiburcio de Pereira*. Sn.
- , 1883. *Tío Fele, Comedia en un acto*. Ponce, Puerto Rico: Imprenta de Morel.
- , 1872. *Ernesto Lefevre o El triunfo del talento*. Sn.
- Escalona, Rafael, 1888 [1883]. *Amor a la Pompadour*. Puerto Rico: Imprenta de Carlos González Font.
- González, Magdaleno, 1920. "Los crímenes sociales", en *Arte y rebeldía*, Caguas, Puerto Rico: sn.
- , 1920. "Pelucín el limpiabotas", en *Arte y rebeldía*, Caguas, Puerto Rico: sn.
- Limón de Arce, José. 2005 [1906]. *Redención*. Arecibo, Puerto Rico: Ediciones Abacoa.
- Lloréns Torres, Luis. 1967 [1916]. "El Grito de Lares", en *Obras completas*, San Juan, Puerto Rico: Instituto de Cultura Puertorriqueña.
- Marqués, René. 1963 [1953]. *La carreta: tres estampas boricuas*. Río Piedras, Puerto Rico: Editorial Cultural, Inc.
- Meireles, Eduardo. 1899. *La entrega del mando o fin de siglo, sainete cómico-lírico-crítico*, San Juan, Puerto Rico: Tipografía A. Lynn e Hijos de Pérez Moris.
- Méndez Ballester, Manuel. 1938. *El clamor de los surcos*. Editorial Campos, San Juan, 1957
- , 1940. *Tiempo muerto: tragedia en tres actos*.
- , 1958. *Encrucijada*.
- , 1965. *Bienvenido, Don Goyito*.
- Méndez Quiñones, Ramón. 1884. *¡Pobre Sinda!*
- , 1881 [c. 1878]. *Un jíbaro*. Mayagüez, Puerto Rico: Imprenta de Martín Fernández.

- , c. 1880. *Una jibara*. Mayagüez, Puerto Rico: Imprenta de Martín Fernández.
- , c. 1882. *Los jíbaros progresistas*. Mayagüez, Puerto Rico: Imprenta de El propagador.
- , c. 1882. *La vuelta de la feria*. Sn.
- , c. 1883. *La triquina*. Sn.
- , c. 1883. *Un comisario de barrio*. Sn.
- Milián, Antonio. 1985 [1916]. “El poder del obrero o La mejor venganza”, en *Teatro obrero en Puerto Rico (1900-1920)*. Antología. Río Piedras: Editorial Edil.
- O’Neill, Gonzalo, 1923. *Moncho Reyes*. New York: Spanish-American Printing Co.
- Romero Rosa, Ramón. 1985 [1903]. “La emancipación del obrero”, en *Teatro obrero en Puerto Rico (1900-1920)*. Antología. Río Piedras: Editorial Edil.
- Tapia y Rivera, Alejandro, 2005 [1867]. *La cuarterona*, San Juan, Puerto Rico: Publicaciones Gaviota.

Bibliografía de teoría, historia y crítica teatral y literaria puertorriqueñas

- Arrillaga de la Torre, Elba, 1987. *Los géneros menores del teatro puertorriqueño del siglo XIX*. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- Braschi, Wilfredo. 1970. *Apuntes sobre teatro puertorriqueño*. San Juan; Coquí.
- Cobián Figueroux, Ricardo. 1999. “Censura y autocensura, evasión y rebeldía: apuntes sobre la recepción en el teatro puertorriqueño de finales del siglo XIX”, en *Revista de Estudios Hispánicos*, XXVI, 2: 17
- Dávila Santiago, Rubén, 1985. *Teatro obrero en PR 1900-1920. Antología*. Río Piedras: Editorial Edil.
- Díaz Quiñones, Arcadio, 1982. “Los desastres de la guerra: para leer a René Marqués” en *El almuerzo en la hierba: Llorens Torres, Palés Matos, René Marqués*, Río Piedras: Ediciones Huracán.
- , 1982. “La isla afortunada: sueños liberadores y utópicos de Luis Lloréns Torres” en *El almuerzo en la hierba: Lloréns Torres, Palés Matos, René Marqués*, Río Piedras: Ediciones Huracán: 19-70.
- , 1976 *Conversación con José Luis González*, Río Piedras: Ediciones Huracán: 70.
- Fiet, Lowell, 2004. *El teatro puertorriqueño reimaginado. Notas críticas sobre la creación dramática y el performance*. San Juan, Puerto Rico: Ediciones Callejón.
- Flores, Juan, 1998. “La entrega del mando o fin de siglo: una lección literaria en la historia”, en *Diálogo*, Río Piedras: Universidad de PR: 30-31.
- Gelpí, Juan, 1993. *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*, Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- Girón, Socorro. 1985. *Puerto Rico en su teatro popular (1880-1899)*. Ponce, Puerto Rico: S. Girón.
- , 1991. *Vida y obra de Ramón Méndez Quiñones*, San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña.
- González, José Emilio. 1963. *La literatura dramática puertorriqueña de 1930 a 1970*, Río Piedras: Yunque.
- González, José Luis, 1984. *El país de cuatro pisos y otros ensayos*, Río Piedras: Ediciones Huracán.
- González, Nilda, 1979. *Bibliografía de teatro puertorriqueño*. Río Piedras: Editorial UPR.
- Marín, Ramón, 1994. *Las fiestas populares de Ponce*. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.

- Manrique Cabrera, Francisco, 1986. "Generación del tránsito y el trauma" en *Historia de la literatura puertorriqueña*. Río Piedras, Puerto Rico: Editorial Cultural.
- Marqués, René. 1977. *El puertorriqueño dócil y otros ensayos (1953-1971)*. Editorial Antillana, San Juan, Puerto Rico.
- 1959. *Pesimismo literario y optimismo político: su coexistencia en el Puerto Rico actual*. México: Cuadernos Americanos, número 3: 68.
- Morfi, Angelina, 1993. *Historia Crítica de un siglo de teatro puertorriqueño*. San Juan de Puerto Rico: ICP.
- Otero Garabís, Juan, 2002. "¿Puede Silvina hablar? Mascaradas jíbaras en la literatura puertorriqueña", en *Revista de Estudios Hispánicos*, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras: Río Piedras, Puerto Rico, 29(1-2): 33-48.
- 2000. "Nuestro lujo campesino: el jíbaro en Luis Lloréns Torres", en *Revista de Estudios Hispánicos*, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras: Río Piedras, Puerto Rico, 27(2): 25-37
- Pasarell, Emilio J. 1951. *Orígenes y desarrollo de la afición teatral en Puerto Rico, Tomo I*, Editorial Universidad de Puerto Rico.
- , 1967. *Orígenes y desarrollo de la afición teatral en Puerto Rico – Siglo XX, Tomo II*, San Juan, Puerto Rico: Editorial Universitaria.
- Perales, Rosalina, 1993. *Teatro Hispanoamericano contemporáneo I*. México: Escenología.
- Pérez, Elba Iris, 2010. *El teatro como bandera: "teatro popular" en Puerto Rico, 1966-1975*. Arecibo, Puerto Rico: Elba Iris Pérez.
- , 2009. "Un discurso dramático para la nación puertorriqueña, 1934-1955", en revista *El Amauta*, Arecibo, Puerto Rico: Editorial Universidad de Puerto Rico, Recinto de Arecibo.
- Phillips, Jordon B., 1972. *Contemporary Puerto Rican Drama*, Nueva York: Plaza Mayor.
- Ramos-Perea, Roberto, 1989. *Perspectiva de la nueva dramaturgia puertorriqueña*. San Juan, Puerto Rico: Cuadernos del Ateneo Puertorriqueño.
- , 2011. *Literatura puertorriqueña del siglo XIX escrita por negros*. San Juan, Puerto Rico: Publicaciones Gaviota.
- Ramos Escobar, José Luis, 1992. "El teatro y la sociedad colonial puertorriqueña del XIX: Entre el desarraigo y los bufos", en *Revista de Estudios Hispánicos*, XIX: p. 383-392.
- , 2003. *Antología del teatro puertorriqueño del siglo XX. Estudio preliminar*. Río Piedras, Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- , 2015. "Teatro obrero" en <http://www.encyclopediapr.org/esp/article.cfm?ref=06100213> [25 de junio]
- Rivera de Álvarez, Josefina, 1969. *Historia de la literatura puertorriqueña, Tomo I*, San Juan, Puerto Rico: Editorial del Departamento de Instrucción Pública.
- , 1983. *Literatura puertorriqueña: su proceso en el tiempo*. Madrid: Partenón.
- , 1974. *Diccionario de literatura puertorriqueña*, 2da ed., San Juan, Puerto Rico: ICP.
- Sáez, Antonia, 1972 [1950]. *El teatro en Puerto Rico: Notas para su historia*, Río Piedras: Universidad de Puerto Rico.
- Sosa Ramos, Lydia Esther, 1992. *Desarrollo del teatro nacional en Puerto Rico*, San Juan: Comisión Puertorriqueña para la Celebración del Quinto Centenario del descubrimiento de América y Puerto Rico.
- Tirado Rivera, Alexis Oscar, 1999. *La Carta Autónoma de 1897: A cien años en periódico El Nuevo Impacto*. Guayama, Puerto Rico, [en su edición de 26 de noviembre al 2 de diciembre de 1997.]

- Valle Ferrer, Norma Luisa; editora, 2008. *Capetillo: Mi patria es la Libertad. Obra completa*. Cayey, Puerto Rico: Edición especial del Departamento del Trabajo y Recursos Humanos y del Proyecto de Estudios de las Mujeres, Universidad de Puerto Rico en Cayey.
- , 1990. *Luisa Capetillo: Historia de una mujer proscrita*. San Juan: Editorial Plaza Mayor.
- Villagómez, Rosita, 2005. *El silenciamiento del sujeto de origen africano en las letras puertorriqueñas del siglo XIX*, Tesis doctoral, Florida: Florida State University Libraries.
- Vissepó-Altman, Dora, 2003. *La obra literaria de Manuel Méndez Ballester*. Madrid: Editorial Verbum.

Sobre la Generación del 30:

- Arce de Vázquez, Margot, 1979. “Los soles truncos, comedia trágica de René Marqués”, en *Sin Nombre*: 66.
- Arriví, Francisco, 1960. “La generación del treinta: el teatro”, en *Areyto Mayor*, San Juan de Puerto Rico: ICP: 20
- , 1966. “Conciencia puertorriqueña del teatro contemporáneo, 1937-1956”, en *Areyto Mayor*. San Juan de Puerto Rico: ICP.
- 1972. “La generación del treinta”, en Ciclo de conferencias sobre literatura de Puerto Rico, San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña.
- 1976. “Perspectiva de una generación teatral puertorriqueña: el teatro” en *Problemas de la cultura en Puerto Rico*, Foro del Ateneo Puertorriqueño de 1940, San Juan, PR: Prensa Universitaria.
- Babín, María Teresa, 1964. “Veinte años de teatro puertorriqueño (1945-1964)”, en *Asomante* 4: 19.
- Belaval, Emilio S., 1948. “Lo que podría ser un teatro puertorriqueño”, en *Areyto*, San Juan, Puerto Rico: Biblioteca de autores puertorriqueños.
- , 1977. “Problemas de la cultura puertorriqueña”. Río Piedras, Puerto Rico: Editorial Cultural.
- Blanco, Tomás, 1981 [1935]. *Prontuario histórico de Puerto Rico*, Prólogo de Margot Arce de Velázquez. San Juan, Puerto Rico: Ediciones Huracán.
- López Baralt, Mercedes, 2001. *Sobre insulas extrañas: el clásico de Pedreira anotado por Tomás Blanco*, Río Piedras: Universidad de Puerto Rico.
- , 2004. *Literatura puertorriqueña del siglo XX: Antología*, San Juan, Puerto Rico: Editorial del a Universidad.
- Marqués, René, 1977 [1959] . *Pesimismo literario y optimismo político: su coexistencia en el Puerto Rico actual*, Puerto Rico: sn : 47-83
- Méndez, José Luis, 1982. *Introducción a la sociología de la literatura*, Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- , 1983. *Para una sociología de la literatura puertorriqueña*, Río Piedras: Editorial Edil.
- Pedreira, Antonio S., 2011 [1934]. *Insularismo. Ensayos de interpretación puertorriqueña*. San Juan: Editorial Plaza Mayor.
- , 1969. “La actualidad del jíbaro” en *Tres ensayos*. Río Piedras: Editorial Edil, Inc.: 15-65.
- Quiñones, Samuel R. 1930. “Nuestro novelista de la tierra: Manuel Zeno Gandía”, en *Revista Índice*, 1.2: 184.
- Sáez, Antonia, 1972 [1950]. “El teatro en Puerto Rico”, en *Revista Areyto*: 39-54.

Vega, Ana Lydia. 1989. "Hacia un nuevo autor puertorriqueño", *El Mundo*, Suplemento "Puerto Rico Ilustrado, 12 de febrero: 23

Bibliografía historia e historia de Puerto Rico

- Baldrich, Juan José, 1981. *Class and the State. The origins of populism in Puerto Rico 1934-1952*, Yale University. (Tesis inédita).
- Baralt, Guillermo A., 1985. *Esclavos rebeldes: conspiraciones y sublevaciones de esclavos en Puerto Rico (1795-1873)*. San Juan, Puerto Rico: Ediciones Huracán.
- Bernabé, Rafael, 2002. *La maldición de Pedreira: aspectos de la crítica romántico-cultural de la modernidad en Puerto Rico*, Río Piedras, Puerto Rico: Ediciones Huracán.
- Curet Cuevas, Eliezer, 2003. *Economía política de Puerto Rico: 1950-2000*. San Juan Puerto Rico: Ediciones M. A. C.
- González, José Luis, 1989. *El país de los cuatro pisos*. San Juan: Ediciones Huracán.
- Moscoso, Francisco, 2003. *La revolución puertorriqueña de 1868: el Grito de Lares*. San Juan Puerto Rico: Instituto de Cultura Puertorriqueña.
- Picó, Fernando, 1983. *Libertad y servidumbre en el Puerto Rico del siglo XIX*. San Juan, Puerto Rico: Ediciones Huracán.
- , 1993. *Al filo del poder: subalternos y dominantes en Puerto Rico 1739-1910*. San Juan: Universidad de Puerto Rico La editorial.
- , 2008. *Historia general de Puerto Rico*. San Juan: Ediciones Huracán.
- Picó, Isabel, 1975. "Apuntes preliminares para el estudio de la mujer puertorriqueña y su participación en las luchas sociales de principios de siglo XX", en *La mujer en América Latina*, Tomo XX, México: Editorial Sep/Setentas: 58-113.
- Quintero Rivera, Ángel, 1977. *Conflictos de clase y política en Puerto Rico*, Río Piedras: Ediciones Huracán.
- y otros, 1981. "Clases sociales e identidad nacional" en *Puerto Rico: Identidad nacional y clases sociales*. Río Piedras: Editorial Huracán: 13-44.
- , 1985. "La base social de la transformación ideológica del Partido Popular en la década del 40", en Gerardo Navas Dávila (editor) *Cambio y desarrollo en Puerto Rico: la transformación ideológica del Partido Popular Democrático*, Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico: 80.
- , 1988. "Capítulo 4", en *Patricios y plebeyos: burgueses, hacendados, artesanos y obreros. Las relaciones de clase en el Puerto Rico de cambio de siglo*, Río Piedras: Ediciones Huracán: 198-230.
- Rodríguez-Silva, Ileana M., 2012. *Silencing Race: Disentangling Blackness, Colonialism, and National Identities in Puerto Rico*. New York: Palgrave-MacMillan.
- Sánchez Vázquez, Adolfo, 1973. "Lo real en el arte y el arte en lo real", en *Zona 1.6*: 10-11.
- Zenón, Isabelo, 1975. *Narciso descubre su trasero (El negro en la cultura puertorriqueña)*, Humacao, Puerto Rico: Furidi.

Teoría literaria mundial

- Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo, 1983. "La Argentina del centenario: campo intelectual, vida intelectual y campos ideológicos" en *Ensayos argentinos: de Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina: 69-105.
- Bajtín, Mijaíl, 1974. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Barcelona: Barral.

- Bauzá, Hugo Francisco, 2006. *El mito del héroe: Morfología y semántica de la figura heroica*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Bourdieu, Pierre, 1967, “Campo intelectual y proyecto creador”, en AAVV, *Problemas del estructuralismo*, México: Siglo XXI: 135-182.
- Foucault, Michel. 1994 [1970]. « Le jeu de Michel Foucault », *Dits et écrits*, T. II., Paris, Gallimard, pp. 298-329. En [<http://www.cairn.info/revue-terrains-et-travaux-2006-2-page-3.htm>] 6 de Julio de 2015.
- Jauss, Hans Robert, 1970. “Literary History as a Challenge to Literary Theory”, en *New Literary History*, II. 1 (Autumn): 7-37.
- , 1978. *Pour une esthétique de la réception*, Paris: Gallimard.
- López Casanova, Martina y Adriana Fernández, 2005. *Enseñar literatura fundamentos teóricos. Propuesta didáctica*, Argentina: Manantial, Universidad General Sarmiento.
- Pavis, Patrice, 1998. *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*, Buenos Aires: Paidós.
- Pellettieri, Osvaldo, 1990. *Cien años de teatro argentino*, Buenos Aires: Galerna -IITCTL.
- , 1997. *Una historia interrumpida*, Buenos Aires: Galerna.
- , 2002. *Historia del Teatro Argentino - Buenos Aires. La emancipación cultural (1884-1930)*. Buenos Aires: Galerna.
- Ubersfield, Anne, 2004. *El diálogo teatral*. Buenos Aires: Galerna.
- Weiger, 1978. *Hacia la comedia: de los valencianos a Lope*, Madrid: Cupon.
- Williams, Raymond, 2001. *El campo y la ciudad*, Buenos Aires: Paidós: 15.