

Desde las entrañas del pueblo: el teatro de Zora Moreno

Carlos Manuel Rivera

Resumen

Este artículo analiza la obra teatral de Zora Moreno, situándola primero en su contexto histórico y social para así comprender su contribución al desarrollo de la dramaturgia puertorriqueña. En particular, el análisis se centra en considerar las implicaciones ideológicas de la propuesta popular de la práctica teatral de Moreno, revelando que existe en ella una desestabilización de la construcción homogeneizante de sujetos marginales en la cultura, sostenida por la alegoría de *la gran familia puertorriqueña*. La obra de Moreno revela que la categorización de marginalidad del sujeto productor y receptor de lo teatral responde más a una situación relacional, de acuerdo a sus conexiones o desconexiones con el sistema social estructurado, que a una clasificación absoluta de su representación en lo cultural.

En la búsqueda reinterpretativa de la literatura dramática puertorriqueña, no podemos alzar el vuelo ni aletear en el presente, sin pasar la vista por aquellos pedazos o fragmentos de un cristal del pasado que translucen todavía. De esta manera, si recordar es traer a la luz y resaltar el lugar de dónde vengo y quién soy para que no se nos olvide, la teatrista, Zora Moreno, diría *Dime que yo te diré*. Una propuesta desde las entrañas del pueblo, que nos transporta a un pasado teatral puertorriqueño al que no hemos cerrado nuestra reflexión y hermenéutica. Quizás con el olvido, la borradura y el silencio del algún hecho cultural, se nos alienta a registrar en ciertos anaqueles de nuestra memoria sobre aquellos individuos y aquellas comunidades periféricas que con su teatralidad no ceden a una clasificación absoluta de su producción. Es decir, con ese malestar taxonómico de lo teatral se procedería a cuestionar lo que se construye, se filtra y se traspapela en los archivos de las instituciones del poder/saber de la cultura.

En ese rastreo por los anaqueles de la memoria, encontramos que en los años setenta bajo la creación de El Gran Quince en la Barriada Tokío en San Juan, Puerto Rico, se introducen unas propuestas estéticas e ideológicas que llevarán a esa comunidad y a otros lugares marginales una poética teatral del barrio, del caño o del arrabal. Zora Moreno y Moncho Conde, quienes colaboraron en ese espacio, donde la actividad teatral se establecía en el afuera de los centros dominantes de la cultura, también participaron con El Nuevo Teatro Pobre de América de Pedro Santaliz, experiencia que les amplió sus objetivos en la realización de una teatralidad de lo popular (Moreno, *Trilogía* iv). Después, cada cual tomó su camino, creando un teatro que les revelaba a través de sus personajes y las situaciones circundantes de la que participaban una sociedad que se dirigía a la modernización, abriendo sendas que transformaban su conciencia de clase. De este modo, según pasaban los años, sus vidas y utopías de barrio mermaban ante estos proyectos modernizadores que culminaron en la desaparición de estas comunidades, donde se originaban sus trabajos teatrales.

A finales de los setenta frente a estos proyectos desarrollistas que remarginalizaban sus agendas socioculturales debido a la construcción de la *Ciudad*

Modelo, Zora Moreno, actriz, directora y dramaturga creó su propia compañía Flor de Cahílo (1977), con el propósito de construir un discurso alternativo frente a los discursos hegemónicos, concretizando: “un género artístico que tiene el potencial de entretener, prevenir, educar, concienciar, y fomentar [los] valores socio-culturales. [Un] arte que [les] permite hablar con [su] propia voz” (Moreno, *Trilogía* iii). Un quehacer cultural que proponía la representación de unos sujetos populares heterogéneos con sus propios conflictos, contradicciones y ambigüedades, que desde espacios disímiles del margen podían posibilitar un mensaje social y de clase de lo que son y de lo que aspiran a ser como pueblo en sus comunidades. En otras palabras, aportar a la cultura desde los imaginarios y la teatralización del mismo pueblo, como “tradición de los oprimidos [que] nos enseña que el “estado de excepción en que vivimos” es la regla” (Benjamin 112).

Podríamos decir que el teatro de Zora Moreno y su poética de barrio, arrabal, o caño continúa con la labor que habían iniciado Pedro Santaliz y Lydia Milagros González, artistas e intelectuales, descendientes de una burguesía letrada progresista que se involucraron en diferentes comunidades marginales mediante la manifestación de una vanguardia teatral que los denomina como precursores de *la otra cara de la historia* del teatro puertorriqueño. La difusión que han hecho algunos críticos e investigadores sobre los trabajos de Santaliz y González responde a las propuestas estéticas e ideológicas de sus dramas, en las que se exponen las microhistorias, las discontinuidades narrativas o los múltiples relatos de la vidas de aquellos sujetos que no fueron tomados en cuenta por la autoridad teatral de algunos dramaturgos canónicos y sus discursos oficializados, quienes marcaban al teatro popular y a sus discursos de lo marginal con sellos de otredad (Dávila López 194-248; Fiet 237-44; Ramos Escobar 12-21).

Si el discurso teatral hegemónico es “la práctica discursiva [...] dentro de la formación social [que] se sustenta en el sistema de valores, los códigos culturales e ideológicos del grupo dominante, el que no es necesariamente—en el caso del teatro—el grupo político o económico dominante” (Villegas 6). La teatrística (dramaturga, actriz, directora y productora), Zora Moreno “no coincidiendo [en algunos de los] códigos estéticos e ideológicos de los emisores del discurso crítico dominante” (Villegas 5), propone un mensaje diferente al que el teatro hegemónico difunde, mediante “una forma diferente de decirlo” (Elliott 48). Su expresión es marginal porque surge y se representa para las comunidades de las clases menos privilegiadas, pero no por esto caería dentro de una categorización peyorativa como se tiende a asumir generalizadamente y artificiosamente esta manifestación teatral. Hay que visualizar su trabajo como una subversión a la construcción homogeneizante de lo social (Dávila López 63), y un cuestionamiento a la represión y desvalorización que ha hecho la canonización teatral sobre estos discursos. Para ello, se desterritorializa el lenguaje de los discursos “autorizados”. Su búsqueda está en provocar la ruptura y la transgresión hacia lo oficializado, y así “lo que [el dramaturgo] dice totalmente sólo se vuelve una acción colectiva y lo que dice y hace [son] necesariamente políticos”, señalando aquello que les oprime y reprime ese discurso hegemónico (Deleuze y Guattari 30).

La responsabilidad ética y moral para la representación de aquellos sujetos deslegitimados y desamparados por el estado y la cultura, como también “[...] la educación como liberación de las clases oprimidas” (Moreno, “Flor de Cahílo” 23) necesitan de un lenguaje que refleje la polifonía de sus jergas, sus hablas, sus dialectos, desfigurando al lenguaje dramático tradicional que impone lo canónico, y que se acredita por los parámetros elitista de la alta cultura. Trabajar el drama puertorriqueño

no como una teatrística en el que su trabajo responda a una baja calidad estética y a una ideología panfletaria de agitación y propaganda, sino uno que tenga algo que decir diferente sobre lo social y lo político de lo que se representa en el discurso centralista sobre el pueblo, “[sirviendo] como espejo a [sus] vecinos al despertar de una conciencia colectiva sobre su propia realidad” (Moreno, *Trilogía* iii). Es teatralizar al pueblo, evidenciando “que [lo hegemónico] como tal podría ser visto como una especie de pantalla en la que las clases–grupos dominantes y entre ellos los intelectuales–proyectan su ansiedad de ser desplazados de su poder y privilegio relativo por un sujeto [marginal] que siempre está incompletamente representando por la política” (Beverly, “Territorialidad” 196).

Esto permite la desestabilización de la construcción homogeneizante de sujetos unitarios marginales en la cultura, sostenida por la falsa alegoría de *la gran familia puertorriqueña*, cuando la categorización de marginalidad del sujeto productor y receptor de lo teatral responde más a una situación relacional de acuerdo a sus conexiones o desconexiones con el sistema social estructurado que a una clasificación absoluta de su representación en lo cultural. También altera las comodificaciones folclóricas de mestizaje y criollismo, los andamiajes demagógicos que manipulan los discursos populistas asimilistas y novoprogresistas anexionistas, y las grandes retóricas de raigambre decimonónica, con sus prédicas nacionalistas, ya sean ortodoxas, radicales o burguesas liberales.

Si la memoria ha sido visualizada como un dispositivo de la historia, en el cual los elementos perturbadores del pasado se procesan en recuerdos con el fin de cuestionar los discursos oficiales y las articulaciones negociadas “entre amnistía y amnesia colectiva” (Moraña, “Global/local” 195), encontramos que el teatro de Moreno ha servido como productor cultural y agente social para aquellas comunidades sin facilidad de acceso al teatro. Su dramaturgia y teatralidad revelan los diferentes reclamos de varias comunidades diversas y heterogéneas, quienes recriminan de aquellos controles estatales antijurídicos que mediante la violación contra los derechos humanos y el asesinato desaparecen a esos Otros que con luchas y sacrificios buscan espacios habitables de sobrevivencia, como lo revela su obra *Coquí corihundo vira el mundo* (1981). Según la planificación social y económica de los ciudadanos por los poderes políticos, las clases menos privilegiadas deberían estar separadas de los lugares donde viven las clases dominantes. Por supuesto, subrepticamente, estando cerca, pero lejos, y ocultando el aislamiento segregatorio y antidemocrático que representa el discrimen de clase, raza, educación y género.

En la historia del teatro puertorriqueño se ha mencionado y se ha analizado la obra de Zora Moreno como un pilar de la dramaturgia popular y sus discursos marginales, haciendo hincapié de cómo en sus obras más representativas: *Dime que yo te diré* (1974), *Con machete en mano* (1977) y *Coquí corihundo vira el mundo* (1980) o como se tituló en la segunda puesta en escena (*Anastasia*) (1987). En estos trabajos, la autora emite una voz desde las interioridades del caño, del arrabal, del campo o del barrio sin los ventrilocuismos que se marcan en ciertos dramaturgos canónicos y sus discursos sobre lo popular. También la crítica periodística y la académica ha puesto en relevancia otras piezas como lo son: *El afroantillano* (1975), *María ehtá tohtá* (1983), *Alevántate Agapito* (1990), *El mito de Beatriz* (1985) de Gerald Paul Marín—que aunque no es de su autoría, realizó su adaptación, dirección y actuación para la representación--, *Danza majestad* (2001) y recientemente la versión y dirección de Carmelo Santana de *Los fusiles de la Madre Carrar* de Bertold Brecht, en la que la artista protagoniza y

produce para El 47mo. Festival de Teatro Internacional del Instituto de Cultura Puertorriqueña (2011). Sin embargo, aunque haya habido cierta anotación descriptiva y reseñada sobre su trabajo, la marginalidad como categorización de su discurso, surge según los criterios de una crítica porque su trabajo “tiene menos valor o [es] carente de relevancia” (Villegas 7), como también “a interpretaciones ajenas a los propósitos con que fueron creadas [las piezas], sin tomar en consideración el público específico al que se encuentran dirigidas” (Dávila López 197).

Visualizamos que la teatralidad de Moreno se registra en los discursos marginales debido a la clase social de la autora, los personajes de sus piezas y los destinatarios para quienes se escenifican (Dávila López 234); no obstante, existen ciertas indeterminaciones de estos sujetos sociales que habría que resemantizar. Comprendemos que el teatro puertorriqueño nacional, a quien se ha criticado, hablado y documentado--antes de las investigaciones y trabajos publicados de Stevens, Dávila López, Fiet, Perales, Ramos Escobar, Ramos Perea, Seda, por mencionar algunos--, equivale más a una práctica y estética europeizante y angloamericana, y no a los problemas internos de los sujetos que componen esa nacionalidad o ese incumplimiento de sus habitantes para lograr esa nacionalidad deseada. Un teatro nacional debe partir de los gustos, inquietudes y problemas de su pueblo, y según el fenecido crítico, José Emilio González, “es el teatro popular un buen punto de partida “ (Cit. por Moreno, *Trilogía* iv) para las construcciones imaginarias e invenciones de la cultura nacional y sus tradiciones.

De esta forma, no es que no haya habido una aportación de otros teatristas que no descienden de las clases sociales marginales a esta asunción performática. Ahora no es lo mismo hablar por y escribir sobre que hablar de y como desde la subalternidad experiencial de clase, género y raza. No es que no se haya hablado de la pertenencia de Moreno a las clases marginales, sino lo que consideramos rearticular de su trabajo, parte de la heterogeneidad socio-cultural y la inconmensurabilidad de los sujetos marginales en la historia de Puerto Rico y cómo éstos descentralizan la cuestión unívoca de un sujeto popular en la cultura que envuelve “agentes sociales con diferentes identidades, objetivos e intereses” (Beverly, “Híbrido” 133). Es decir, arrancar de una escritura que refleje [...] una red discontinua de hebras [...] que pueden llamarse política, ideología, economía, historia, sexualidad, lenguaje [en la cual] [...] dependen de miríadas de circunstancias.” (Spivak, “Estudios...” 257) que nunca pueden tomar un efecto de verdad ni de autoridad intelectual para hacer reclamos desde la experiencia subalterna (Spivak, “Can the Subaltern Speak?” 280). También es escribir sobre la autorrepresentación contracultural desde la resistencia como “una experiencia disgregada, intermitente que se opone episódicamente a la unidad histórica de las clases dirigentes, negociando de su beligerancia con respecto a discursos y praxis hegemónicos” (Moraña, “Walter Benjamin” 141), así como reconocer a lo social como una proliferación de diferencias irresolutas y no conciliadas “en una lógica unitaria y transculturadora” (Beverly, “Territorialidad” 205).

Haciendo una reevaluación de la categoría de lo popular en la llamada dramaturgia marginal vemos que sólo se toma en cuenta el origen de sus productores y agentes, descendientes de las clases desaventajadas económicamente; o por otro lado, si los receptores de los trabajos tampoco pertenecen a las clases privilegiadas de la cultura. De todas maneras, tanto la emisión como la recepción de este tipo de discurso ante destinatarios potenciales específicos ha caído en una problematización, ya que desde los inicios de la tardomodernidad, éstos van más allá de una simple categorización binaria, al entrecruzarse diferentes productores culturales, agentes y receptores sociales hacia

este tipo de teatro. También tenemos que apuntar que los códigos estéticos y las experimentaciones muchas veces coinciden con los discursos hegemónicos, al éstos integrar varias de sus técnicas, y cuando su mensaje se muestra más servil a la clases altas y medias cultas que a un sector pobre marginado de la sociedad (Dávila López 239-40).

De ahí como resultado que la clasificación binaria de la crítica académica haya sido formulada de acuerdo a los estatutos de una cultura burguesa letrada y su autorización sobre los códigos estéticos y culturales. Para nosotros desde nuestras teorizaciones, esto desembocaría en una aporía o un problema lógico derivado de categorías especulativas, tanto en la ideología como en la estética, cuando la separación de clases sociales entre altas y bajas, como las categorías de alta y baja cultura desde muchas décadas hacia acá representan dificultades divisorias por su hibridación y su acentuada complejidad. En otras palabras “es una representación de la experiencia social como la contingencia de la historia (la indeterminación que hace posibles la subvención y la revisión) la que se compromete profundamente con las cuestiones de la “autorización” cultural” (Bhabha 220).

También lo popular es una categorización en continua activación, y frente a la centralización y homogeneización de lo social por el poder hegemónico, resulta su comprensión como un concepto discontinuo y disgregado que refleja las relaciones de conexión y desconexión de las clases marginales con las clases dominantes, además de las seguidas negociaciones con las instituciones culturales dominantes para la subvención de sus agendas, propuestas y proyectos. La supuesta democratización y el mercado libre de la cultura inclinan a que los grupos de teatro, ya sean hegemónicos o marginales se apoderen de los medios económicos de las instituciones gubernamentales o privadas que se ofrecen, creando una ruptura de la oposición binaria para la comercialización y difusión de sus agendas, o para el sustento de una amplia apertura en la recepción de su trabajo de arte. Es decir, el poder hegemónico de la economía y de la cultura, para atraer a grupos marginales o dominantes, utiliza máscaras que asumen un apoyo incondicional, representando una supuesta apertura democratizadora que no se opone ni reprime a las diferencias de clases, razas, géneros o sexuales, por decir algunas. Así su constante activación camaleónica y su incansable búsqueda de poder establecerían su centralización. Por lo tanto, si los grupos sociales traspasan esas exclusividades culturales, jerarquías de clase y agendas de los poderes hegemónicos, surgen diferentes movilizaciones y tránsitos que desdibujan la centralidad totalizadora de los marcadores discursivos de los Unos versus los Otros.

Desde que Zora Moreno comenzó como productora cultural hasta nuestros días, el teatro popular ha sido solapadamente desestimado por la codificación de su estética e ideología. En los años sesenta, este tipo de teatro sí buscaba cuestionar la dramaturgia y representación hegemónica u oficial, pero también, no únicamente respondía a exclusiones ni clasistas, ni genéricas, ni racistas para la difusión de sus discursos. De igual manera, el teatro de Zora Moreno, aunque su discurso denuncie los valores con los que se consagran a ciertos dramaturgos en la escena puertorriqueña, como a las instituciones políticas y culturales y sus maltratos a los sectores marginales desde la unidimensionalidad de clase, raza, educación y género, también busca la inclusión de una puertorriqueñidad enmarcada en la diferencia y la multiplicidad. Sus reclamos testifican cómo el poder de la cultura también “es heterogéneo [al igual que] sus opiniones fundantes” (Prakash 310) hacia el Otro.

De acuerdo a la jerarquización de lo cultural que se ha asumido en Puerto Rico, Zora Moreno al igual que Santaliz, González y Conde intentan romper con la homogeneización de las diferencias para los sujetos marginales, y dismantelar el binarismo separativo entre lo culto y lo popular, *lo chic* y *lo cafre*. El trabajo de Moreno desde los años setenta ha servido como una antesala para destituir la fundación cultural monolítica que había emergido como discurso canónico desde los años treinta y se dirige a ver la pluralidad de sus sujetos populares sin las categorías identitarias esencialistas y sin las divisiones de las políticas culturales. Así también estos discursos teatrales de Santaliz, González, Moreno y Conde nos dan pie para descifrar los entre lugares, quizás impenetrables físicamente para los productores de los discursos dominantes, pero sí fuentes nutritivas del entendimiento de lo cultural. De esta parte que las relaciones sociales movibles de los múltiples sectores marginales, diversos y heterogéneos desarmen esa visibilización simplista y limitante de los poderes hegemónicos de la nación y sus instituciones culturales y políticas con sus grandes narrativas interpretativas de exclusión de sujetos.

Según el estudio del libro *Imperio* de Michael Hardt y Antonio Negri, en la construcción de la nación europea del s. XIX, el poder hegemónico redujo la multiplicidad heterogénea de sus habitantes a un solo territorio a través de un control disciplinario homogeneizador “que procura explotarlo” (96). De este modo, este control a nivel estatal transforma a esa multiplicidad de sujetos en una singularidad, llamado pueblo, reformula una jerarquía que los excluye mediante una oposición binaria entre hegemonía y subalternidad, y asienta su poder al convertir a unas clases sociales desaventajadas y marginadas, súbditas a su voluntad y acción. Esta dirección permite imaginariamente al estado manejar a través de mecanismos de racismo la protección del invasor extranjero. Es decir, marcar unas diferencias que se subordinen a “un purismo social” y exalten la identidad unívoca de la nación. De esta forma, esto resulta “en un territorio cargado de significaciones culturales, historia compartida y una comunidad lingüística”, dominada por una clase principal, la burguesía, la cual reprime y oprime la diferencia (102-103).

Una aproximación parecida al tema investigado teóricamente por Hardt y Negri es el libro de Camila Stevens en *Family and Identity in Contemporary Cuban and Puerto Rican Drama* (2004), el cual sintetiza que al Puerto Rico no constituirse como estado nacional soberano en el s. XIX por la invasión de los Estados Unidos, la problematización de la identidad nacional se prolongó en una dicotomía que tuvo que ser homogeneizada y seudoestabilizada. De ahí un grupo de líderes políticos y culturales se imaginó y construyó una metáfora de unidad familiar burguesa criolla que permitiera resistir al proceso y que cumpliera como un núcleo monolítico cultural de procedencia hispana. Su proceder jerarquizante, racista y clasista mantuvo una vigencia central en la década del treinta mediante instituciones como la Universidad de Puerto Rico y el departamento de Estudios Hispánicos con intelectuales como Pedreira y Tomás Blanco, por decir algunos (19-20). De esta forma, si revisamos la posición del discurso elitista sobre la cultura a partir de la generación del treinta, reconocemos cómo se utiliza la producción letrada y por ende del teatro, para crear las bases de una cultura espiritual occidentalista que minimiza la participación de las masas a los estratos de una ciudadanía civilizada puertorriqueña (Belaval; Pedreira; Rodríguez Vásquez). Por esto, no es de extrañar que en consensos de memoria y olvido, algunos hacedores de las artes que representan a las masas dispersas y “al garete” por su incapacidad intelectual no contribuyan a los elementos de la alta cultura. Tampoco es de sorprender que la

historiografía del teatro puertorriqueño haya sido dominada hasta más o menos la década de los ochenta por el elitismo de la *Ciudad letrada* o de esa “estricta minoría”, quienes daban primacía a los textos canónicos que se legitimaban por los discursos monológicos de la cultura (Rama 41).

Desde la década del treinta, la construcción de las historiografías de la literatura, incluyendo la aportación de la dramática, enfatiza cómo la nación que se iba formando desde el s. XIX había sido intervenida por la invasión norteamericana. La elite burguesa criolla que edificó ese discurso en las primeras décadas del s. XX en su “fase de arranque” por su condición de superioridad racial y de clase social escrituraria tenía la potestad y el magisterio de dirigir a las clases populares para el levantamiento de una puertorriqueñidad homogénea que sirviera como base para completar la nacionalidad inconclusa (Rodríguez Vásquez 115-16). La clase letrada con su mesianismo enseñaría a la bárbara masificación y la encausaría a un proyecto nacional, utilizando al teatro como un exponente difusor de aquellos íconos populares y representaciones simbólicas que resaltarían a una puertorriqueñidad criolla, ya anteriormente concretizada en *la gran familia puertorriqueña* decimonónica. Esta escritura dramática nos revelará la exclusión de esos componentes caribeños de africanía, mulataje o mestizaje de la cultura que por sus condiciones de clase, raza y género podrían aparecer en el teatro, pero desde la contienda de que en la puertorriqueñidad la africanía y sus derivados han sido asimilados por el elemento blanco criollo (Belaval 94-95). Es decir, aislar, separar y borrar a esos “Otros del interior” (Todorov 57) que no se asientan dentro de sus propuestas paternalistas, hispanófilas, clasistas y racistas. Esas almas discontinuas de la cultura, según sus preceptos, desviarían su concepto y proyecto nacional arialista con sus espacios de privilegiados que legitima una alta producción cultural como control de sus imaginarios y de sus representaciones simbólicas. Se buscaba una, en la cual se “supiese combinar armoniosamente tradición y modernidad dentro de un orden político, cultural jerarquizado, donde la cultura vigorosa de las élites fuera capaz de asimilar, sometiendo o borrando los elementos disgregantes de la totalidad” (Rodríguez Vásquez 150). El apoderamiento discursivo de estos letrados por su capacidad ética y cognoscitiva abriría a esos Otros los portones de la hacienda de la *gran familia puertorriqueña*, pero desde afuera de la casa y bajo los estatutos de sus conceptualizaciones ideológicas y estéticas.

Sin embargo, con los trabajos de Roberto Ramos Perea y otros investigadores teatrales se fueron clarificando esos capítulos de la historiografía de la literatura dramática desde diversas puntualizaciones antitotalizantes, aunque hay ciertas posturas en sus criterios valorativos para la reivindicación de estos discursos marginales, cuales se dirigen a lo publicado o lo potencialmente publicable (Dávila López 75), que los inclina más a cierta continuidad con la *Ciudad letrada* que a su ruptura. Ahora, no podemos obviar que estos trabajos subrayan y valoran hasta cierto grado la aportación de los supuestos discursos marginales del teatro popular en el teatro puertorriqueño. Entre estas contribuciones reconocemos los trabajos de Camila Stevens, José Luis Ramos-Escobar, Edgar Quiles, Grace Dávila López, Lowell Fiet, Laurietz Seda, Rosalina Perales y Bonnie Reynolds, por mencionar algunos.

Algunos aspectos de esta ideología y estética del teatro popular conectarán con los acercamientos de algunos dramaturgos ochentistas (Canales, Ramos Escobar, Ramos Perea, Marichal, Marat, por mencionar algunos), en la que no se buscaba definir una identidad bajo una iconización, romantización o mistificación de ciertos caracteres de la cultura, sino la puertorriqueñidad se retrataría fragmentada, dislocada, híbrida; tal cual

es en ese momento histórico y su entrada en la tardomodernidad o la sociedad tecnocrática, cara a cara con la posmodernidad y la globalización. Su agencialidad histórica confronta la uniformidad global para revelar que en el interior del país también se procesan acciones particulares de aquellos sectores sociales que retaron la linealidad del documento historiográfico, y que mediante exclusiones, borraduras y silencios de sus actividades teatrales resultan para nuestro porvenir como inexistentes u olvidadas. No es de asombrarse, entonces, que las técnicas y temáticas de la acuñada Nueva Dramaturgia Puertorriqueña ochentista se aproxima a la cotidianeidad social y política que vive en su presente histórico “en una nueva forma de proyectar contenido”, pero no en busca de una identidad, sino en la “confrontación del puertorriqueño ante los males sociales y en la defensa de los valores que sobreviven” (Ramos Perea 66- 67).

Esto posibilita la desfijación categórica de lo identitario y lo autóctono, al revelarse la elaboración que de ello han monopolizado estratégicamente los grupos dominantes a través del diseño de discursos para una totalización de la cultura nacional. Por otro lado, nos va abriendo la definición de lo popular que está en continua reinterpretación y refiguración ante la unicidad de los discursos dominantes de la cultura, quienes han subordinado sus elementos discontinuos y disgregantes a una univocidad conceptual. Todo esto, sin pasar por alto las transformaciones que han puntualizado los grupos marginales de sus devenires dentro del mundo social. La teatralidad de lo popular que representa la figura de Zora Moreno dentro del teatro puertorriqueño nos da pie para descategorizar la definición de su límite. Su trabajo nos invita al resurgimiento de aquellos sujetos, quienes olvidados, borrados o silenciados por la oficialidad de una cultura letrada intelectual, ahora se representan desde la multiplicidad desjerárquica que imposibilita el monologismo y enmarca la constante redefinición de qué es lo popular en la cultura puertorriqueña.

Al leer y ver su obra en dos actos y catorce estaciones, *Dime que yo te diré. Vida, pasión y muerte de un arrabal*, donde el ambiente y los personajes están inmersos en un *Vía Crucis*, vemos cómo cada estampa está relacionada con las estaciones del camino de Jesús de Nazaret al Calvario. A través de ella, reconocemos la representación trágica que tiene que enfrentar la comunidad marginada de La Barriada Tokío del Caño Martín Peña, en San Juan, Puerto Rico al lado de proyectos modernizadores, cuyos fines consistían en el desalojamiento de sus habitantes para construir un sistema acuático de transportación pública, denominado Agua Guagua en las cercanías de la zona bancaria. Desde la primera escena con la intertextualidad del poema “Los burgueses” de Nicolás Guillén hasta su desenlace se nos muestra la denuncia de una clase marginal comunitaria ante la opresión política, económica, social y cultural. Sin embargo, la autora como miembro de este sector capitalino, nos deja visualizar que a pesar de las condiciones que vivió, sus habitantes se resistieron, tratando de preservar los valores éticos como comunidad fuertemente integrada, quien como núcleo unitario, aún con sus diferencias, luchó contra el poder hegemónico.

El hilo argumental trata de la vida del personaje central Juana Matos, líder matriarcal, quien a través de sus creencias espirituales sirve como eslabón para el fortalecimiento de la familia, los amigos y vecinos de la comunidad. En ella encontramos al espiritismo como motor central, en el cual los personajes se desenvuelven para expresar sus esperanzas, sus relaciones sociales y sus frustraciones ante el sistema de vida que les ha tocado. Por otro lado, también se trabajan temas que van desde la deserción escolar y la desilusión con la educación que reciben hasta el progreso modernizante y la exclusión de la clase pobre ante el desarrollo insular.

Asimismo, se describe y se analiza la impotencia y destrucción como clase por ayudas federales, pérdida de zonas agrícolas, valores tradicionales y culturales que se mueven desde la religión católica hasta el adoctrinamiento fundamentalista protestante para mantener la enajenación ante su condición social, cultural y política. De igual modo, se representan en la obra la decadencia como clase frente a los problemas de lumpenización, alcoholismo, drogadicción, adulterio, emigración a centros metropolitanos y sumisión femenina al patriarcado, para concluir en una demonización como comunidad, en la cual el poder hegemónico logra sus agendas políticas, sociales, económicas y culturales de las que las clases pobres y trabajadoras no forman y no formarán ser su parte integral (7-87).

En la obra en un solo acto y seis escenas, *Con machete en mano*, la escritura de Moreno recoge de las obras canónicas del treinta, cuarenta y cincuenta, como *El desmonte* (1938) de Gonzalo Arocho del Toro, *Tiempo muerto* (1940) de Manuel Méndez Ballester y *La carreta* (1953) de René Marqués, la descoyuntura del tema del *Beatus Ille* o la vida feliz en el campo cuando los procesos modernizadores quebrantan el sistema social y económico, pero sus habitantes se resisten a ello, preservando los valores éticos y culturales. Sin embargo, la obra de Moreno lo plantea desde una perspectiva distinta que cuestiona lo escrito por la pasada dramaturgia treintista, cuarentista y cincuentista, ya que no es una que se enmascara como los anteriores, descendientes de una burguesía hacendada hablando sobre la vida del campesino en un sector del este de la Isla. Su propuesta se testimonia desde su propia experiencia y procedencia familiar que se trasladó de la zona rural a una barriada de personas de bajos recursos económicos en la región capitalina, en busca de mejores oportunidades de vida y que más tarde, la autora misma emigra a Nueva York para desarrollarse profesionalmente en el teatro.

El argumento trata de una familia campesina que debido a la modernización de la zona rural, la pérdida de tierras que se venden al extranjero y sus compañías y al debilitamiento del sistema agrícola, Agustín, el jefe de familia piensa en mudarse a Nueva York. Allí su esposa, Josefa se resiste a la emigración, resaltándose los valores morales y culturales del campesino de este sector de la Isla y de una vida que por encima de cambios sociales, políticos y económicos hay que recuperar. También se destacan como temas: el desempleo, el consumo de productos extranjeros; la delincuencia, el consumo de drogas y violencia que trae el progreso; la corrupción policial; la dependencia de las ayudas federales y la dejadez e impotencia de cierta población de este sector que los lleva paulatinamente a la destrucción; la crítica al discurso patriarcal y el papel social designado a la mujer en el espacio privado de la casa; y la superstición y las creencias populares (89-137).

A través de una profunda reflexión sobre la obra de dos actos y seis escenas, *Coquí corihundo vira el mundo* (1981), o *Anastasia* como se tituló en la segunda puesta en escena para El Vigésimo-Octavo Festival de Teatro Puertorriqueño (1987), se nos revela cómo en Puerto Rico, aún con sus procesos contradictorios, ambiguos e híbridos entre la construcción de un estado soberano nacional, la asunción de un Estado Libre Asociado de los Estados Unidos (1952) y la incansable búsqueda de una anexión como estado federado, con ciudadanos norteamericanos de segunda clase, mantiene una nación cultural o imagina una homogeneización de una cultura única que conlleva un control de las clases sociales que habitan la isla o los enclaves de la diáspora a la ciudad de Nueva York.

Entendemos que la propuesta de Moreno en *Coqui corihundo* es deslegitimar el imaginario de la nación cultural homogénea que se sostiene bajo una identidad puertorriqueña unidimensional, adentrándose en la compartimentación de los barrios de pescadores del Municipio de Loíza, con el objetivo de exponerle al pueblo los entramados que se elaboran desde los centros hegemónicos hacia los sujetos subalternos, llevándolos a la miseria, al desahucio, a la muerte y desaparición.

La trama de la obra gira sobre un caso real y trágico que sucedió en Puerto Rico con el asesinato opróbico de Adolfinia Villanueva. En ésta al igual que en el caso real al que se alude, hay una familia de pescadores Antonio, su esposa Anastasia y sus cinco hijos, quienes viven en una comunidad costera de gente humilde, trabajando para sobrevivir una vida diaria de escasez y en las periferias de las estructuras municipales y gubernamentales de la Isla. Esta familia que ha vivido toda su vida en ese lugar tienen que abandonarlo porque el dueño de los terrenos, el Señor Viramundo quiere venderlos a la Iglesia Católica. Así, la pobre familia se encuentra en un estado de indeterminación que no saben para dónde ir, lo cual conduce a que el señor Viramundo con influencias de burgueses burócratas y accesos gubernamentales y jurídicos planifica junto a ellos una emboscada para desalojarlos, resultando en el terrible e injusto crimen de Anastasia.

La obra es una tragedia contemporánea que se escenifica como una estampa criolla que se entreteje con el cuadro de costumbres o el teatro bufo del tema negro del s. XIX, como los dramaturgos: Ramón C. F. Caballero, Rafael Escalona y Eleuterio Derkes, quienes señalaban la otredad del descendiente africano de la Isla; aunque según investigadores, Derkes era distinto por ser de descendencia africana y por desarrollarlo desde la exaltación de la diferencia frente al racismo que se propagaba en la Isla (Ramos-Escobar 12-21). Sin embargo, la pieza de Moreno al igual que las de Derkes utiliza un lenguaje coloquial que refleja el dialecto de la gente que habita en estos sectores, subvierte la visión de otredad hacia esta comunidad particular, exaltando los valores y las aportaciones africanas y de estos sujetos a la cultura puertorriqueña. Su intención no es de concretizarlo como un rasgo externo que se propaga y se recuerda como folclor, sino como elementos vivos dentro de lo puertorriqueño que aún se aíslan y se silencian con comodificaciones transculturales e identidad totalizante criollista por algunos discursos hegemónicos de la literatura teatral.

De esta manera, el drama expone que existe hoy día una realidad social no integrada a la consigna de la democracia del Estado Libre Asociado de Puerto Rico, y que es parte de una vigente discriminación racial, de género, de educación y de clase. Todo esto se puntualiza a base de temas que Moreno recrea a través de sus dramas mediante la raíz de la otra cara de la historia del pueblo puertorriqueño que va desde la opresión colonial del indio taíno y el africano hasta los problemas sociales, políticos, económicos, lingüísticos y culturales de las clases desventajadas en nuestros días. En la pieza encontramos: las condiciones de vida y trabajo de los pescadores de la zona costera de Loíza, a pesar de ciertas ayudas del gobierno federal; la propuesta destructiva de los terratenientes contra esta gente al vender estos espacios a corporaciones que fomenten el turismo en la Isla; las injusticias del sistema jurídico con estas clases sociales y su invasiones de terrenos; el discrimen a la mujer por las clases privilegiadas; la desmemoria cultural sobre las tradiciones--los juegos infantiles y la tradición musical afropuertorriqueña y su inmortalidad a través del tiempo--; la inmigración a Nueva York y el traslado de tradiciones a un espacio ajeno en lo cultural y climático; la superstición y las creencias populares; en fin todo una gama de temas que revelan la realidad cultural de este sector en particular, visto desde sus vísceras (141-205).

En estos dramas de Moreno, hablar de sujetos, identidades o sentimientos populares individuales o colectivos absolutamente definidos, es caer en generalizaciones sobre una diversidad de elementos y de formaciones sociales que interactúan dentro de los cambios políticos, económicos y culturales que van surgiendo dentro de un mismo espacio territorial o transterritorial. También es una conexión que permite la continua interrelación de los grupos marginales con el poder hegemónico para la subvención de sus propuestas desde un enmascaramiento democratizador que activa una postura de apoyo incondicional a las diferencias de clase, raza y género, por nombrar algunos. Sin embargo, muy a pesar del enmascaramiento democratizador de los sectores dominantes de la cultura ante los discursos marginales, su activación camaleónica asume, según la conveniencia de los discursos para el apoyo incondicional, que se establezca un orden social y político que supedite a los Otros grupos dispersos y diferentes, oscureciendo y borrando su aportación histórica y cultural por medio de representaciones simbólicas.

Por así decirlo, el trabajo de Moreno ejemplifica la polifonía de varios sujetos populares con sus conflictos, contradicciones y ambigüedades desde los espacios disímiles del margen con sus propias agendas y finalidades, el cual muchas veces recibe el apoyo del poder hegemónico según la conveniencia del camaleón. También su arte representa la denuncia a las políticas culturales y sus instituciones para acentuar la opresión de éstas a las clases desaventajadas por su condición económica, racial, educativa o de género. A través de su producción cultural recreamos la evasión de la práctica teatral europeizante o angloamericana en busca de una universalidad estética e ideológica, cuando lo universal, según sus criterios, parte de lo particular y su aceptación de lo caribeño, que en su hibridación, traspasa los ideogramas del nacionalismo con sus discursos legitimadores o deslegitimadores que se proyectan desde la africanía, el mestizaje, la transculturación o el mulataje. Por otro lado, no podemos aislar su aproximación a los discursos teatrales hegemónicos y sus prácticas estéticas e ideológicas para exponer un mensaje que dirige más a las clases cultas o medias cultas que a los mismos sectores marginales.

El teatro de Zora Moreno ha representado y continúa representando en varias comunidades de la Isla mediante la educación, que con lo popular construimos pre nación, nación sin estado soberano, nación asociada, posnación cultural, o como quiera que se imagine y se invente desde la memoria inclusiva al caso de Puerto Rico frente al mundo internacional. Por supuesto, sin las ideologías, los pactos, los consensos y los aislamientos del criollismo, la burguesía letrada liberal, el arielismo y sus derivados, quienes han acondicionado a la Isla a una minimización lineal y dialéctica de su historia. El reto está no en su invalidación, sino en su constante reformación.

Referencias.

- Bhabha, Homi K. "Lo poscolonial y lo posmoderno. La cuestión de la agencia". *El lugar de la cultura*. Trad. César Aira. Buenos Aires: Manantial, 2002. 211-40.
- Belaval, Emilio. *Problemas de la cultura puertorriqueña*. Río Piedras, Puerto Rico: Editorial Cultural, 1977.
- Benjamin, Walter. *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Santiago, Chile: Ediciones Arcis/Loms, 1996.
- Beverley, John. "Híbrido o binario" sobre la categoría de "el pueblo". *Subalternidad y*

- representación. Debates en teoría cultural*. Madrid/Velvuert: Iberoamericana, 2004. 127-62.
- . "Territorialidad, multiculturalismo y hegemonía: La cuestión de la nación". *Subalternidad y representación. Debates en teoría cultural*. Madrid/Vervuert: Iberoamericana, 2004. 185-212
- Dávila López, Grace. "Diversidad y pluralidad en el teatro puertorriqueño" 1965-1985". Dis. U of California, Irvine, 1990.
- Deleuze, Guilles y Gattari, Félix. *Kafka. Por una literatura menor*. Versión Jorge Aguilar Mora. México D. F. : Ediciones Era, 1978.
- Elliot, T. S. "What is Minor Poetry"? *On Poetry and Poets*. New York: Farrar, Strauss & Cudahy (1944): 48.
- Fiet, Lowell. *El teatro puertorriqueño reimaginado. Notas críticas sobre la creación dramática y el performance*. San Juan, Puerto Rico. Editorial Callejón, 2006.
- Hardt Michael y Negri Antonio. *Imperio*. Barcelona: Paidós, 2002.
- Moreno, Zora. *Trilogía de teatro popular*. San Juan, Puerto Rico: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1998.
- . "Flor de Cahílo". *Tramoya 2* (1985): 61-64.
- Moraña, Mabel. "Global/local: desafíos a la memoria histórica". *Crítica impura. Estudios de literatura y cultura latinoamericanos*. 195-201.
- . "Walter Benjamin y los micro-relatos de la modernidad en America Latina" *Crítica impura. Estudios de literatura y cultura latinoamericanos*: 137-44.
- Prakash, Gyan. "Los estudios de la subalternidad como crítica postcolonial". *Debates postcoloniales: una introducción a los estudios de la subalternidad*. Silvia Rivera Cusinqui y Rossana Barragán, comps. La Paz: Sierpe publicaciones, 1997.
- Rama, Angel. *La ciudad letrada*. Hanover, NH: Ediciones del Norte, 1984.
- Ramos-Escobar, José Luis. "Génesis y desarrollo del teatro popular en Puerto Rico". *Intermedio de Puerto Rico* 1.1 (1985): 12-21.
- Ramos Perea, Roberto. "Nueva dramaturgia puertorriqueña". *Latin American Theatre Review* 20. 1 (1986): 61-70.
- Rodríguez, Jorge. "Los nuevos dramaturgos". *Areytos de los 80*. San Juan, Puerto Rico: Sociedad histórica de Puerto Rico, 2002. 69.
- Rodríguez Vásquez, José Juan. "El nacionalismo en la fase arranque: Antonio S. Pedreira: la nación incompleta no alza vuelo". *El sueño que no cesa. La nación deseada en el debate intelectual y político puertorriqueño 1920-1949*. San Juan, Puerto Rico: Callejón, 2004. 35-152.
- Spivak, Gayatri Chakravarty. "Can the Subaltern Speak?". *Marxism and the Interpretation of Culture*. Eds. Cary Nelson and Lawrence Grossberg. Chicago: U of Illinois P. 271-313.
- . "Estudios de la subalternidad: desconstruyendo la historiografía". *Debates postcoloniales: una introducción a los estudios de la subalternidad*. Silvia Rivera Cusinqui y Rossana Barragán, comps. La Paz: Sierpe publicaciones, 1997. 247-78.
- Stevens, Camilla. *Family and Identity in Contemporary Cuban and Puerto Rican Drama*. Gainesville: UP of Florida, 2004.
- Todorov, Tzvetan. "El descubrimiento de América". *La conquista de América. La cuestión del otro*. Trad. Flora Botton Burlá. Segunda edición. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2003. 13-58.