



**UN DISCURSO DRAMÁTICO PARA LA NACIÓN PUERTORRIQUEÑA
1934-1955**

Elba Iris Pérez
Departamento de Humanidades
UPR - Arecibo

Resumen

La mayoría de los escritos publicados sobre la historia del “teatro puertorriqueño” o la “literatura puertorriqueña” indican que para la década de 1930 se cultivó en Puerto Rico una escritura dramática que se diferenció de la escritura dramática anterior. Sus autores fueron identificados con el nombre de “Generación del Treinta”. En este ensayo sostengo que unos letrados se dieron a la tarea de agrupar obras de teatro en un canon al que se referían como el “teatro puertorriqueño” de la “Generación del Treinta” y que ha sido identificado en la literatura de Puerto Rico como el “canon nacional” de teatro.

Estos intelectuales intentaron definir la identidad de los puertorriqueños a través de la literatura y constituir la nación cultural que no se había logrado por la vía jurídica. A ese fin, examino las posturas teóricas que asumieron los letrados más influyentes de este movimiento, desde el Foro del Ateneo de 1940 hasta la fundación del Primer FTPR del ICPR en 1958. En el análisis de dos obras representativas de este movimiento, examino las estrategias discursivas de las que se valieron para dibujar el rostro de los puertorriqueños y representar la escena de la nación durante ese período. Este análisis propone una mirada de la realidad social y política en Puerto Rico desde las prácticas estéticas y está fundamentado en una amplia bibliografía sobre el nacionalismo, la identidad, la estética, la historia del teatro, y la teoría literaria.

Palabras Claves: Historia del Teatro Puertorriqueño, Literatura Puertorriqueña, Generación del Treinta, nacionalismo, populismo, identidad, raza, género.

**Abstract**

The majority of works published on the history of “Puerto Rican theatre” or “Puerto Rican literature” indicate that during the 1930s a form of dramatic writing was cultivated in Puerto Rico that differed from previous forms. Its authors were identified as the “Thirties Generation”. In this essay I maintain that a group of writers assigned themselves the task of grouping plays into a canon that they called “Puerto Rican theatre” of the “Thirties Generation” and which has been identified in Puerto Rican literature as the “national canon” of theatre.

These intellectuals tried to define Puerto Rican identity through literature and to constitute the cultural nation that they had not been able to achieve through legal means. With that in mind, I examine the theoretical stances that the most influential intellectuals of this movement assumed from the celebration of the 1940 “Foro del Ateneo” to the foundation of the first FTPR of the ICPR in 1958. In an analysis of two plays that are representative of this movement, I examine the discursive strategies that these writers used to draw the face of Puerto Ricans and to represent the scene of the nation during that period. This study proposes a view of the political and social reality of Puerto Rico from the viewpoint of aesthetic practices and is grounded in an ample bibliography on nationalism, identity, history of theatre and literary theory.

Key Words: History of Puerto Rican Theatre, Puerto Rican Literature, Thirties Generation, nationalism, populism, identity, race, gender.

Sometido: 2 de noviembre de 2008

Aprobado: 15 de diciembre de 2008



El canon de teatro criollo

La mayoría de los escritos publicados sobre la historia del “teatro puertorriqueño” o la “literatura puertorriqueña” indican que para la década de 1930 se cultivó en Puerto Rico una escritura dramática que se diferenciaba de la escritura dramática del siglo XIX. Sus autores fueron identificados con el nombre de “Generación del Treinta”. Todos coinciden en que la escritura dramática adquirió así una personalidad “puertorriqueña”. Al Teatro Obrero de principios del siglo XX, por ejemplo, no suele atribuírsele la clasificación de “teatro puertorriqueño”. Ese teatro no proveía el medio de expresión que los treintistas necesitaban para los proyectos culturales, económicos y políticos que tenían en mente. Tampoco apelaba a las masas con las cuales se querían comunicar. En las discusiones de los treintistas también permanecen invisibles obras dramáticas escritas por mujeres y por negros. A pesar de que en las obras panorámicas sobre la historia del teatro puertorriqueño se consigna la existencia de escritos dramáticos de obreros, de escritores negros y de mujeres, estos no figuran en el canon de “teatro nacional” de la “Generación del Treinta”. Al final de este artículo vamos a mirar esos discursos que fueron marginados y que, décadas después, aparecerán en primer plano en escena en el trabajo del “teatro popular”.

Le correspondió a Francisco Arriví agrupar, en un canon de teatro, las obras de un grupo de dramaturgos a las que se refería como el “teatro puertorriqueño” de la “Generación del Treinta”, que ha sido identificado en la



literatura de Puerto Rico como el “canon nacional” de teatro.¹ El criterio de mayor peso que se utilizó para seleccionar a estos dramaturgos fue la temática criollista o puertorriqueñista de sus obras, incluyendo a dramaturgos entre las décadas de 1920-50, como Antonio Coll Vidal con *Un hombre de cuarenta años* (1928), Fernando Sierra Berdecía con *Esta noche juega el joker* (1938), y Manuel Méndez Ballester, con *Tiempo muerto* (1940) y obras de Francisco Arriví entre otros, de la década de 1950. Estas obras aspiran a marcar la diferencia de lo criollo o “puertorriqueño”, como se verá en el caso de las diferencias que analizaremos en las representaciones de las obras *Hacienda de los cuatro vientos* de Emilio Belaval y *Vejigantes* de Francisco Arriví en este capítulo. Las categorías “canon de teatro nacional” y “Generación del Treinta” nos sirven pues para agrupar el proyecto cultural de teóricos como Francisco Arriví y su posicionamiento político en el Partido Popular Democrático (PPD).

Los llamados treintistas enmarcaron su producción literaria en los modelos europeos por ser Europa el lugar de estudio de la mayoría de ellos. Luis Ángel Ferrao los describe como una elite con una serie de “rasgos sociales visibles” en referencia a su “naturaleza de grupo urbano, culto, blancos en su inmensa mayoría y de ascendencia hispánica inmediata en muchos casos”.² Considerando que la

¹ Véase: Francisco Arriví, *La Generación Del Treinta*, Ciclo de Conferencias Sobre la Literatura de Puerto Rico, San Juan, Puerto Rico, ICPR, 1972.

² Luis Ángel Ferrao, “Nacionalismo, Hispanismo y Élite Intelectual en el Puerto Rico de la Década de 1930” en Silvia Álvarez-Curbelo y María Elena Rodríguez Castro, eds., *Del Nacionalismo al Populismo: Cultura y Política en Puerto Rico*, San Juan, Puerto Rico, Decanato de Estudios Graduados e Investigación, Universidad de Puerto Rico, Huracán, 1993, 40.



temática fue el criterio de mayor peso a la hora de seleccionar a los dramaturgos del canon de “teatro nacional” podemos pensar incluso que lo que este sector quería expresar podía ser muy distinto a lo que le interesaba expresar a los escritores que fueron excluidos del canon de 1930.

Es ya evidente que los llamados “Generación del Treinta” recogen un conjunto complejo de influencias y agendas. Insertaron sus escritos en la tradición decimonónica de teatro producido en Puerto Rico bajo el régimen español, por compañías extranjeras que montaban obras de teatro de la tradición literaria europea.³ También se proclamaron continuadores de dramaturgos/as puertorriqueños/as que escribieron sobre temas comunes a la tradición europea (Lloréns, por ejemplo); pero, si algo los unificó fue el asumir, desde 1940, la misión de distanciarse de esa práctica. Es decir, es posible identificar diferencias entre las obras de principios del siglo XX que enfatizan los valores hispánicos, por ejemplo, y las obras subsiguientes que, por lo general, buscan diferenciar al puertorriqueño de la cultura europea.

Se puede notar una dicotomía en los discursos que asumieron los del treinta. Por un lado continuaron discursos de la tradición literaria europea que se habían iniciado en Puerto Rico con las compañías visitantes. Pero, también

³ La tradición de escribir obras con temas y contextos europeos fue común para el siglo XIX en Puerto Rico. La obra *Deudos Rivales* (1846) de Carmen Hernández Araujo, se sitúa en la Grecia antigua del año 219 a.c., y Roberto D’Evreux (1848) de Alejandro Tapia y Rivera trata un tema histórico español. Véase Antonia Sáez, *El Teatro en Puerto Rico: Notas Para su Historia*, Río Piedras, Universitaria, 1950; Angelina Morfi, *Historia Crítica de un Siglo de Teatro Puertorriqueño*, San Juan, Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1980; y Josefina Rivera de Álvarez, *Literatura Puertorriqueña, su Proceso en el Tiempo* Madrid, Partenón, 1983.



continuaron los discursos de letrados que habían comenzado a incluir personajes, lugares y temáticas sobre Puerto Rico y su historia, en un afán por diferenciarse del hispanismo. En otras palabras, el discurso de los letrados del treinta no es ni singular ni homogéneo. Hubo tensión en sus discursos teóricos y dramáticos: por un lado, querían preservar y representar los valores universales de la tradición literaria europea; por otro, buscaron definir lo que le pertenece al individuo situado en un contexto geográfico-histórico-político-económico que podemos identificar como Puerto Rico en América.

En esta dicotomía encontramos pensadores y escritores que han sido identificados como treintistas con ideologías y prácticas nacionalistas extremas como Pedro Albizu Campos y Juan Antonio Corretjer, por ejemplo, y los de ideología populista como Emilio Belaval y Jaime Benítez, por otro lado. Pero el proyecto común que aglutinó sus voluntades fue “la búsqueda de los rasgos definitorios y los elementos constitutivos de la cultura y la nacionalidad puertorriqueña”.⁴

En esa búsqueda la “Generación del Treinta” se caracterizó por el dirigismo cultural y se propuso crear un paradigma iconográfico de expresiones culturales que identificaron como modelos de representaciones de lo exclusiva y naturalmente puertorriqueño. Se puede decir que la motivación definitoria de los dramaturgos de esa “generación” fue la de representar al “auténtico”

⁴ Ferrao, “Nacionalismo, Hispanismo y Élite Intelectual”, 45.



puertorriqueño. A esas representaciones le dieron significados políticos. Es revelador que los escritores de la tradición literaria en Puerto Rico de quienes los treintistas asumieron estos iconos –como Manuel A. Alonso, por ejemplo– fueron los que intentaron representar lo autóctono puertorriqueño.⁵

El Realismo y el Naturalismo que dominaron la escritura en Puerto Rico a fines del siglo XIX, a tenor con las corrientes europeas de pensamiento, le sirvieron a los criollos, y luego a los treintistas, de arma para justificar sus representaciones de la identidad puertorriqueña, porque esos estilos descansan sobre los supuestos de la objetividad científica. Cabe señalar, además, que la selección del jíbaro como icono representativo de lo nacional no se debió a la falta de otras alternativas. Otros autores costumbristas presentaron al negro como protagonista puertorriqueño al modo del jíbaro aunque en algunos casos se les presentaba de forma estereotipada. En este trabajo no se puede analizar toda la escritura dramática en Puerto Rico entre los siglos XIX y XX, pero podemos señalar que hay evidencia de que, para esa época existió una extensa tradición de teatro en Puerto Rico. A pesar de esto, los letrados de la “Generación del Treinta” sólo incluyeron a unos pocos de ellos como precursores del “teatro nacional”.

⁵ Manuel A. Alonso (1822-1889), ya había sido uno de los autores de *Álbum Puertorriqueño* (1844) y *El Cancionero de Borinquen* (1846) cuando publicó *El Jíbaro* en 1849. Alonso fue considerado iniciador del relato de lo puertorriqueño al intentar recrear tipos de la época. Todavía para 1983, la crítica literaria en Puerto Rico consideraba las representaciones de Alonso como modelos del campesino puertorriqueño. Véase: Rivera de Álvarez, *Literatura Puertorriqueña*, 135-143.



Angelina Morfi menciona al menos diez categorías con las que clasifica a los dramaturgos de principios del siglo XX en Puerto Rico.⁶ Sin embargo, la “Generación del Treinta” se montó sobre el supuesto de que no hubo teatro puertorriqueño hasta 1940. Historiadores como Antonia Sáez tildan la producción dramática de principios del siglo XX de “muy escasa”. ¿Qué criterios podrían estar mediando sus juicios? Según Sáez, una de las mejores obras de “teatro puertorriqueño” de esa época es *La crisis del amor* de José Pérez Losada, montada en 1912; merecedora de tal elogio por ser una “comedia de corte fino y elegante” y porque el autor mezcla “conocimientos del teatro universal contemporáneo”.⁷ Se podría decir que sus juicios están mediados por las reglas de medida que estableció el ideal neoclásico y que continuó, por ejemplo, Hegel, en el siglo XIX y por los temas que caracterizaron la tradición literaria europea.⁸ Están de esta forma mediados por la noción hegeliana de que el arte y la nación se vinculan íntimamente.

Sáez elogia, por ejemplo, la obra *El Grito de Lares* (1914) de Luis Lloréns Torres (1878-1944) por “el hondo sentimiento patriótico”.⁹ La obra de Lloréns,

⁶ Véase: Morfi, *Historia Crítica de un Siglo de Teatro Puertorriqueño*, Capítulo VI, “El teatro en el primer tercio del siglo XX”. Su tabla de contenido incluye las siguientes categorías de teatro: Autores que enlazan con la dramaturgia del siglo pasado; Obras de tendencia política; Teatro de tema proletario; El cuestionamiento de los valores de la sociedad burguesa; Teatro evocativo de la historia puertorriqueña; Teatro de difusión espiritista; Experimentos teatrales; Pieza de crítica estudiantil; Drama de transición.

⁷ Sáez, *El Teatro en Puerto Rico*, 71-72.

⁸ La relación hegeliana entre el arte como portal de lo nacional, como veremos, ha de continuar en los letrados que definen el teatro puertorriqueño. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Introductory Lectures on Aesthetics*, 2da ed., trad. Bernard Bosanquet, England, Penguin Classics, 2004, 9.

⁹ Sáez, *El Teatro en Puerto Rico*, 42.



de tónica romántica, enlaza los hechos históricos de 1868 con la conciencia patriótica puertorriqueña, creando un mito del suceso histórico. Lloréns embellece *El Grito de Lares* con un lenguaje rico tanto en verso como en prosa y expresa una visión idealizada del campesino en Puerto Rico. Se puede decir que el hecho histórico se sitúa como un hito en una gesta libertaria. Es esto lo que da pie a considerar que la obra de Lloréns se aleja de lo hispano para representar lo puertorriqueño. Antonia Sáez exaltó el romanticismo y el carácter subjetivo de Lloréns, a la vez que señaló el positivismo y la belleza de su obra:

“embellecer e idealizar” el hecho histórico debido a que “el poeta [...] hace de él [del hecho histórico] una gesta bella por la libertad”.¹⁰ [...] La verdad histórica es mantenida fielmente en toda la obra, aunque el asunto se centraliza en la figura de Manolo Rosado, conocido por Manolo el Leñero. En toda ella vibra una profunda nota de amor a la libertad y, aunque los diálogos en prosa son poco movidos, hay en los versos, brío, gallardía y ardor de fuerza épica y de hondo lirismo [...].¹¹

Según Francisco Arriví, uno de los problemas más serios del teatro de los primeros treinta años del siglo XX en Puerto Rico fue que el estreno de los dramas y comedias escritos en esta época lo hayan efectuado “abrumadoramente compañías del exterior” porque no existía “una clase escénica atenta a la voluntad de un teatro nacional”.¹² Esa preocupación de Arriví nos ayuda a entender por qué la fundación y el desarrollo del Festival de Teatro Puertorriqueño (FTPR) del Instituto de Cultura Puertorriqueña (ICPR) fue el proyecto que los letrados del teatro de la “Generación del Treinta” asumieron como misión.

¹⁰ *ibid.*, 40.

¹¹ *ibid.*, 41.

¹² Francisco Arriví, *Conciencia Puertorriqueña del Teatro Contemporáneo, 1937-1956*, San Juan, Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1967, 6-7.



Según la tradición de la crítica literaria y de la dramaturgia en Puerto Rico, el teatro que produjo la “Generación del Treinta” fue un modo de escritura mediante el cual se definió no sólo a la nación puertorriqueña, sino la identidad de los habitantes, la problemática histórico-social y las preocupaciones existenciales de los puertorriqueños. Las representaciones que hicieron los dramaturgos de esa época coparon la imaginación de las elites intelectuales en Puerto Rico. Por eso lo llamaron “teatro nacional”.

Desde la década de 1930 hasta la de 1960, la crítica y la historia continuaron refiriéndose a esa literatura dramática como modelo de escritura para representar a los puertorriqueños. Es decir, por décadas, las elites intelectuales dominantes en Puerto Rico reconocieron los estilos de escritura de la “Generación del Treinta” como los únicos capaces de representar a los puertorriqueños auténticos.

La crítica establece continuidades y rupturas, significa, incluye y excluye. Los modelos literarios de esa “generación” fueron emulados por la crítica literaria, la historia de la literatura y los dramaturgos en Puerto Rico por décadas. Según el crítico de literatura puertorriqueña Juan Gelpí los críticos de la “Generación del Treinta” desempeñaron un importante rol en la continuidad de ese canon:

Es ya un lugar común el señalar que la Generación del 30 tiene como temática obsesiva la identidad nacional o, para recordar las palabras de uno de sus textos claves, *Insularismo* de 1934, el “qué somos y cómo somos los puertorriqueños globalmente considerados”. Buena parte de ese proyecto de definición de la



identidad nacional se constituye a través de la crítica literaria que practicaron los treintistas y sus seguidores.¹³

Es decir, si la “Generación del Treinta” existió fue porque los críticos literarios, los historiadores de literatura puertorriqueña, y el modelo de sus escrituras, también fueron “treintistas”.

¿Quiénes construyeron este canon de literatura dramática y cómo se mantuvo su hegemonía por espacio de tres o cuatro décadas? Los escritores Arcadio Díaz Quiñones, Juan Gelpí, Luis Felipe Díaz, María Elena Rodríguez Castro, María Margarita Flores, Magali Roy-Féquièrre, y Carlos Pabón, entre otros, han aportado escritos que permiten una mirada distinta a la “Generación del Treinta”. Usando esa crítica reciente como punto de partida, examino las estrategias discursivas de las que se valieron los letrados más influyentes en la construcción de ese canon dramático, desde el Foro del Ateneo de 1940 hasta la fundación del Primer FTPR del ICPR en 1958. Primero veamos el contexto histórico-económico que le sirvió de telón de fondo a este proceso discursivo.

Según el historiador Eric Hobsbawm, no puede concebirse el siglo XX disociado de la guerra porque en él hubo dos guerras mundiales que, entre 1914 y 1945, transformaron, de alguna manera, a toda la humanidad.¹⁴ Los efectos de ese sufrimiento se reflejaron en las manifestaciones culturales. Igualmente, M.A.R. Habib sostiene que esos sucesos tuvieron un profundo impacto sobre el arte, la

¹³ Juan Gelpí, *Literatura y Paternalismo en Puerto Rico*, San Juan, Universidad de Puerto Rico, 1994, 8.

¹⁴ Eric Hobsbawm, *Historia del Siglo XX, 1914-1991*, 2da ed., Barcelona, Crítica, 2001, 30-32.



literatura y la crítica literaria del siglo XX.¹⁵ Los principales efectos de las guerras fueron el desempleo y la depresión económica que vio sus peores momentos entre 1932-1933, precisamente para la época que estamos viendo en este artículo. Hobsbawm arguye que la peor consecuencia fue “el desempleo en una escala in-imaginada y sin precedentes, y por mucho más tiempo del que nadie pudiera haber previsto”.¹⁶ Las economías mundiales y locales se afectaron severamente y ante esa crisis, entre las décadas de 1930 a 1950, los letrados en Puerto Rico respondieron con un proyecto político para impulsar la economía del país. El teatro fue visto como un medio para comunicarle ese proyecto a las masas y como un taller de trabajo.

La condición colonial y la relación de Puerto Rico con Estados Unidos agravaban el panorama. Las centrales azucareras habían pasado a manos de dueños norteamericanos ausentes mientras que el proceso de proletarización de los trabajadores de la isla se había acelerado. Según el economista James L. Dietz, los trabajadores “abandonaron a sus propios líderes sindicales, quienes habían decidido colaborar con las compañías azucareras en vez de representar a sus miembros”.¹⁷ En ese proceso “el Partido Nacionalista se convirtió en una fuerza visible y militante y en un peligro para los intereses de los Estados Unidos

¹⁵ M.A.R. Habib, *A History of Literary Criticism: From Plato to the Present*, Malden, Massachusetts, Blackwell, 2005, 559.

¹⁶ Hobsbawm, *Historia del Siglo XX*, 99.

¹⁷ James L. Dietz, *Historia Económica de Puerto Rico*, San Juan, Huracán, 1989, 153.



en Puerto Rico, con sus exigencias de independencia inmediata y sin condiciones”.¹⁸

Los inversionistas norteamericanos protegieron sus intereses en Puerto Rico ejerciendo influencia en los asuntos políticos.¹⁹ Puerto Rico disminuyó su capacidad para producir alimentos a la vez que aumentó sus importaciones de productos de consumo de los Estados Unidos. Entre 1900 y 1930 se había reducido la agricultura, y con ello, el campesinado. En la década de 1930, la crisis del modelo de crecimiento azucarero produjo luchas de clases, a veces violentas, y exigencias de cambio político. Estos acontecimientos sentaron las bases que “acelerarían la transformación de la economía de un capitalismo rural, fundamentado en la agricultura, a un capitalismo urbano, orientado a la manufactura [...]”. Esa transformación se habrá completado, como veremos, “hacia mediados de la década del cincuenta”.²⁰ Desplazadas de la agricultura, las familias emigraron a las ciudades en busca de empleo. Puerto Rico fue transformándose de un país predominantemente rural a uno crecientemente urbano. En los centros urbanos, los trabajadores encontraron desempleo, hacinamiento, y problemas de salud.²¹ Según Luisa Hernández Angueira, en esa realidad desoladora, desde 1920, mujeres y niños/as trajeron apoyo económico a

¹⁸ *ibid.*

¹⁹ Francisco A. Scarano, *Puerto Rico, Cinco Siglos de Historia*, San Juan, McGraw Hill, 1993, 674.

²⁰ Dietz, *Historia Económica de Puerto Rico*, 153.

²¹ *ibid.*, 145.



sus hogares con trabajos a domicilio que realizaron en la industria de la aguja.²² Estas obreras se veían obligadas a convertir sus hogares en el lugar de trabajo donde tejían, bordaban y cosían, en muchos casos, contando con el trabajo de sus niños y niñas para que las ayudaran con esas labores.²³

A continuación, indago cuáles fueron las estrategias discursivas de los letrados que tomaron forma en el contexto de esa crisis económica, política y social antes expuesta. Segundo, examino cómo se dio esa respuesta en el discurso dramático que se articuló desde el teatro, mayormente en el FTPR del ICPR. Por otra parte, expongo, al final de este artículo, la respuesta de los trabajadores que utilizaron el teatro como medio difusor de sus reclamos obreros y fueron invisibilizados por los críticos treintistas.

En el contexto económico y social que he descrito sobre las primeras décadas del siglo XX en Puerto Rico, las manifestaciones de los letrados se centraron, como ya he señalado, en lo que se entendió como lo propio: el puertorriqueño y lo nacional. Estos letrados proponían superar las ataduras al colonialismo representadas por lo hispánico colonial y lo norteamericano dominante e imperialista. A la vez, proclamaban la fuerza de las tradiciones hispánicas, frente al dominio norteamericano. A esta oposición cultural se le ha llamado nacionalismo. Luis Ángel Ferrao usa el término en este sentido y lo ha

²² Luisa Hernández Angueira, “El Trabajo Femenino a Domicilio y la Industria de la Aguja en Puerto Rico, 1914-1940”, en María del Carmen Baerga, ed., *Género y Trabajo: La Industria de la Aguja en Puerto Rico y el Caribe Hispánico*, San Juan, Puerto Rico, UPR, Colección Caribeña, 1993, 92.

²³ *ibid.*, 93.



descrito como “toda la copiosa obra literaria de escritores como Emilio Belaval, Tomás Blanco, Juan Antonio Corretjer, Luis Palés Matos, Antonio S. Pedreira, Evaristo Rivera Cheveremont, y otros de esa misma generación abocados, con gran sentido de responsabilidad, a la búsqueda intelectual de la personalidad y el ser puertorriqueños en sus ensayos, novelas y poesías”.²⁴ Sin lugar a dudas, el canon de teatro de la “Generación del Treinta”, sus prácticas teatrales y sus críticos/as manifiestan ese nacionalismo que, según Juan Gelpí, intentó definir la identidad a través de la literatura, y constituir la nación cultural que no se logró por la vía jurídica.

Antonio S. Pedreira fue la voz principal de ese discurso treintista. En *Insularismo* (1934)²⁵, Pedreira se refiere a Puerto Rico como “una nave al garet”, frase que ha permeado los discursos sobre la “nación puertorriqueña” hasta el presente. Según José Rodríguez Vázquez, en aquel momento “era indispensable elaborar una teoría de la decadencia que hiciese posible edificar una mirada crítica que incitara a un *examen de conciencia* y alentase *las esperanzas de renovación*” contra “los relatos optimistas que imperaban en el discurso colonialista y su contraparte nacionalista”.²⁶ Rodríguez Vázquez sostiene que el pesimismo de Pedreira no estaba dirigido al desconsuelo sino que “era un pretexto para asumir la nación y elaborar los proyectos necesarios para su regeneración material y

²⁴ Ferrao, “Nacionalismo, Hispanismo y Elite Intelectual”, 39.

²⁵ Scarano, *Puerto Rico*, 783.

²⁶ José Juan Rodríguez Vázquez, *El Sueño que no Cesa, La Nación Deseada en el Debate Intelectual y Político Puertorriqueño 1920-1940*, San Juan, Callejón, 2004, 44.



espiritual”.²⁷ Los letrados de su generación asumieron la misión de enderezar el timón de esa nave. Sobre esa promesa fue que, a partir de 1940, Luis Muñoz Marín erigió su programa de partido y su campaña política. Para ese nuevo futuro se formuló una nueva cultura puertorriqueña, un ICPR y un FTPR, a los cuales se les dieron significados políticos.

La construcción del canon literario dramático de la “Generación del Treinta” se puede trazar a los discursos, ensayos y conferencias de Emilio Belaval, abogado y presidente del Ateneo Puertorriqueño en los años treinta. En 1934 Belaval escribió un manifiesto²⁸ en el que se expresó como si no hubiese existido teatro puertorriqueño antes de esa fecha. Más adelante, en 1940, se celebró un foro en el Ateneo Puertorriqueño titulado “Problemas de la Cultura en Puerto Rico”, al cual intelectuales de diversas profesiones llevaron ponencias, con propuestas para mejorar al país. Belaval presentó su manifiesto en una conferencia que dictó como propuesta para revitalizar el teatro en Puerto Rico:

Algún día de estos tendremos que unirnos para crear un teatro puertorriqueño, un gran teatro nuestro, donde todo nos pertenezca: el tema, el actor, los motivos decorativos, las ideas, la estética”.²⁹

Belaval propuso un “teatro social” centrado en el puertorriqueño, y advirtió que ese era el mejor momento para desarrollarlo porque coincidía “con la

²⁷ *ibid.*, 51.

²⁸ Emilio S. Belaval, “Lo que Podría Ser el Teatro Puertorriqueño”, en Belaval, *Areyto*, Primera Ed., Biblioteca de Autores Puertorriqueños, Ed. Mexicana, S.A., 1948, 9-24. Este ensayo fue escrito en 1934. Véase: Ferrao, “Nacionalismo, Hispanismo y Elite Intelectual”, 47, nota #5.

²⁹ Emilio S. Belaval, “El Teatro” en *Problemas de la Cultura en Puerto Rico, Foro del Ateneo Puertorriqueño, 1940*, San Juan, Universitaria, 1976, 69.



corriente ideológica más característica de nuestro tiempo”.³⁰ Esa corriente, que iba dirigida a enderezar la “nave al garete”, es la misma que, según él, instruyó al actor a ser “un intérprete de sentimientos nacionales”.³¹ Con ese manifiesto Belaval fundó la expresión cultural dramática de la “nación puertorriqueña” que por décadas dominó el imaginario de los letrados más influyentes en Puerto Rico. Sus contemporáneos de las décadas de 1930 y 1940 se proclamaron herederos de un grupo selecto de dramaturgos y artistas decimonónicos que, aunque no hacían “teatro puertorriqueño”, fueron considerados los iniciadores de lo que más adelante habría de convertirse en lo puertorriqueño. Esos letrados abrazaron la “tremenda responsabilidad de trazar todo el esquema fisonómico de nuestra cultura”.³² Será, precisamente, en contra de las representaciones de ese proyecto de “cultura nacional” que se alzarán, en las décadas de 1960-70, las voces de protesta de los representantes del “teatro popular”. Pero esa es otra historia.

¿En qué se basó Belaval para diferenciar los escritos de unos dramaturgos “puertorriqueños”, de otros, también nacidos en Puerto Rico? Para él la literatura anterior a 1940 “no nos ofrece un elemento tradicional literario lo suficiente diferenciado para que podamos edificar sobre nuestro andamiaje anterior la nueva concepción de nuestro tiempo”.³³ En otras palabras, Belaval cree distanciarse del hispanismo que, a su juicio, caracteriza la producción anterior, para centrar su

³⁰ *ibid.*, 73.

³¹ *ibid.*, 74.

³² *ibid.*, 70.

³³ *ibid.*, 69.



mirada en el puertorriqueño de “ahora”, el de su presente. Pero, ¿con cuál puertorriqueño contaba Belaval para realizar su propuesta de construcción de la nación? Según Luis Ángel Ferrao, a pesar de que el nacionalismo fue un sentimiento compartido por muchos grupos en Puerto Rico “el sector que con más insistencia predicó el mismo fue la élite intelectual del país”, esto es, los sectores vinculados con el mundo letrado que, según Ferrao evidencia, era una minoría selecta y privilegiada.³⁴

Belaval no fue el único que articuló un discurso de ruptura a partir de 1940. Arcadio Díaz Quiñones analizó esa estrategia de los letrados de la primera fase del PPD para quienes el año 1940 pasó a ser el ‘comienzo’ de la historia construida por los intelectuales populistas. Esa fecha pasó a ser la que dio origen a una nueva era, la era del progreso y el desarrollo en Puerto Rico. Según él, a partir de 1940 nuestra memoria colectiva del pasado fue abolida:

La memoria social se nutría de los rituales y las conmemoraciones que reforzaban el mito fundacional de 1940. La temporalidad anterior quedaba casi abolida: la memoria rota. En los años de apogeo del Partido Popular la historia conmemorada celebraba su propia fundación y su propia continuidad.³⁵

En su libro *Literatura y Paternalismo en Puerto Rico* Juan Gelpí deconstruyó el canon treintista al analizar los significados culturales y sociales del discurso paternalista y normalizador elaborado por los escritores. Gelpí apunta a

³⁴ Ferrao, “Nacionalismo, Hispanismo y Elite Intelectual”, 40-41.

³⁵ Arcadio Díaz-Quñones, *La Memoria Rota*, San Juan, Huracán, 1996, 25.



la poderosa influencia que la escritura de los treinta ha ejercido sobre la historia política de Puerto Rico:

Unas palabras de Pedreira apuntan a esa sed de poder de los treintistas: “¿Cómo puede nacer fuerte y original una cultura que jamás logró cuajar sus inquietudes jurídicas en un Estado propio?” (Pedreira, I, p. 103). 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.³⁶

Gelpí describe el uso del paternalismo en esa literatura como una estrategia para crear relaciones “jerárquica[s] entre sujetos, uno de los cuales se constituye en *superior* al relegar al otro o a los otros a la categoría de *subordinados*”. Esas relaciones repercuten “en la política, y en la construcción de los textos literarios y en la constitución de las tradiciones y cánones literarios nacionales”.³⁷ Podemos decir que, el intelectual que por tradición ha estado autorizado para hablar por los otros, es entendido como superior a los otros. Con ese “puertorriqueño” de elite era que contaba Belaval, lo que convierte esa propuesta en una agenda de poder.

En el caso del Foro del Ateneo de 1940 vemos esa relación, entre la cultura y lo político, en la autoridad con la que esos letrados propusieron un proyecto cultural. Si consideramos que estos letrados son los herederos de las elites criollas que, con la llegada de los norteamericanos perdieron el poder político en Puerto Rico, vemos su propuesta cultural como otra manera de ejercer

³⁶ Gelpí, *Literatura y Paternalismo*, 15.

³⁷ *ibid.*, 2.



poder, en este caso, desde las letras. Al igual que Belaval, el discurso de Géigel Polanco fue un llamado a sus colegas para que se lanzaran a esa tarea.

El Foro del Ateneo de 1940 fue un proyecto político organizado por Vicente Géigel Polanco “para profundizar sobre el futuro del país”.³⁸ Para esa fecha se cumplía el sexagésimo cuarto aniversario de la fundación del Ateneo pero, en lugar de celebrar “con un acto de pura evocación de sus pasadas glorias” se celebró con el Foro que Géigel presentó como “un estudio serio y meditado de nuestras realidades, en plan de fijar las orientaciones y definir los valores que podrían contribuir a la formación e integración de una cultura que sea expresión de la personalidad puertorriqueña”.³⁹ Podemos decir que el Foro fue un plan de trabajo para profesionales de las diversas disciplinas culturales en Puerto Rico. Esto cobra significado cuando comprendemos que para 1933 el presidente de los Estados Unidos había iniciado “una enérgica campaña gubernamental contra la depresión” y se refería a ella como un “Nuevo Trato (New Deal), o sea un comienzo nuevo y esperanzador para los ciudadanos de su país”. El gobierno implantó programas para reducir el desempleo y aliviar la miseria de las masas. Programas como “el sistema de *Seguro Social*, el *Federal Deposit Insurance Corporation* [...] y el *Federal Reserve Bank* [...]”.⁴⁰ La primera de estas medidas, la “Puerto Rico Emergency Relief Administration” conocida

³⁸ Néstor R. Duprey Salgado, *Independentista Popular: Las Causas de Géigel Polanco*, San Juan, Puerto Rico, Crónicas, Inc., 2005, 84.

³⁹ *ibid.*, 84-85.

⁴⁰ Scarano, *Puerto Rico*, 775.



popularmente como “la P.R.E.R.A.”, fue implantada en Puerto Rico en 1933 y la “Puerto Rico Reconstruction Administration”, en 1935.

María Elena Rodríguez Castro señala que para ese momento “se ha cerrado la década del treinta y con ello un intenso período de desplazamientos”. Según ella, “nos encontramos en un nuevo contexto que anuncia el fin de la crisis y auspicia, e inclusive, celebra la producción y recepción de nuevos discursos culturales y políticos”.⁴¹ Los dramaturgos elaboran uno de los discursos que, como respuesta a la crisis social y económica, viene a formular cultura y proyecto político.

Las discusiones sobre las culturas nacionales suelen estar dominadas por el deseo de unos intelectuales por definir identidades que sirvan de iconografía para representar, consolidar, y validar, nuevas configuraciones políticas que han surgido o que se quieren construir. En las sociedades caribeñas postcoloniales, para mencionar un caso específico, el afianzamiento de nuevas identidades ha sido una manera de adelantar procesos culturales de descolonización. Dominadas por el dirigismo cultural, estas discusiones representan el deseo de crear una nacionalidad “libre” del imperialismo político, económico y cultural. Una vez logran cierta homogeneidad, las elites se insertan en estos proyectos, asegurándose un espacio desde donde pueden ejercer su autoridad. Uno de esos espacios es el de las prácticas teatrales. Desde el teatro, los letrados del treinta se

⁴¹ María E. Rodríguez Castro, “Foro de 1940: Las Pasiones y los Intereses se dan la Mano”, en Silvia Álvarez Curbelo y María Elena Rodríguez Castro, eds., *Del Nacionalismo al Populismo: Cultura y Política en Puerto Rico*, San Juan, Huracán, 1993, 63.



ampararon en el discurso de las esencias para convencer al otro de que existía una realidad puertorriqueña que no se estuvo representando en el arte del pasado, pero que se podía representar.

Esa estrategia de formular una cultura exclusiva, con unos predecesores específicos, como hemos visto que han hecho los ateneístas, se ve en discursos que se amparan en metáforas totalizantes como “la gran familia”, “la herencia hispánica”, etc., en tanto que cada uno es una manera de aunar al pueblo en una sola identidad, que borra las diferencias étnicas y culturales. Ese discurso procura dar un sentido de unidad a los ciudadanos, en el que nadie se piense excluido, a pesar de que los discursos homogeneizantes se caracterizan, precisamente, por las exclusiones.

En la variedad de temas tratados en el Foro (educación, cultura, arte, teatro, problemas sociales, economía, etc.) se evidencia un intento por consolidar discusiones, lograr acuerdos, y concluir debates en consonancia con una imagen cultural que sirva para adelantar una propuesta de desarrollo económico moderno, que “el pueblo” auspicie. Esto cobra significado cuando se consideran dos hechos transformadores de la historia de Puerto Rico. Primero, que en esa década del treinta había cobrado impulso el nacionalismo más radical y esto había redundado en conflictos violentos; segundo, que el PPD, fundado en 1938 por Muñoz



Marín⁴², en las elecciones de 1940 logró controlar la legislatura, bajo el Gobernador Tugwell.⁴³

Entre 1938 y 1944 el recién fundado PPD estaba haciendo una intensa campaña política. Según Emilio González: “Desde su creación y sobre todo previo a las elecciones de 1940, el liderato del PPD comenzó un proceso que puede ser entendido como una negociación con la población rural del interior del país [...]” En esta etapa el PPD estableció, asimismo, acuerdos con los trabajadores.⁴⁴ Tiene sentido, por tanto, pensar el proyecto cultural de los ateneístas Vicente Géigel Polanco, Jaime Benítez, Emilio Belaval, Augusto Rodríguez, y Muñoz Marín –quien también ofreció una ponencia en el Foro- entre otros, desde la óptica de la construcción de un proyecto nacional cultural que pretende establecer lazos con la población del país mediante un proyecto socioeconómico y político.

Étienne Balibar advierte sobre el poder del lenguaje cuando dice que “toda ‘personalidad’ se construye con palabras, en las que se enuncian el derecho, la genealogía, la historia, las opciones políticas, las cualidades profesionales, la psicología”.⁴⁵ Es decir, vista como lenguaje, la literatura, y en el caso que nos ocupa, el teatro, no sólo es un medio comunicador sino también, un medio para

⁴² *ibid.*, 802.

⁴³ *ibid.*, 818.

⁴⁴ Emilio González Díaz, *El Partido Popular Democrático y el Fin de Siglo. ¿Qué Queda del Populismo?* San Juan, Centro de Investigaciones Sociales, Universidad de Puerto Rico, 1999, 21-23.

⁴⁵ Etienne Balibar y Immanuel Wallerstein, *Raza, Nación y Clase*, Madrid, IEPALA, 1991, 153.



construir ideas, e identidades. Una de las ideas que retomaron los ateneístas fue la de Puerto Rico como débil y enfermo. Esto lo vemos en Belaval cuando describe el drama en Puerto Rico como “una oscura prenda anímica que lleva cada puertorriqueño colgada al cuello, como escapulario de tristeza, como un broche de austero romanticismo, como un voto de silencio por el dolor de una tierra tantas veces expoliada”.⁴⁶ En él, el moribundo anímico, amnésico y anónimo Puerto Rico, necesitaba un nuevo comienzo, y nada mejor que el teatro como medio comunicador de ese discurso renovador.

Finalmente, fijemos nuestra atención en el sentido de urgencia, de misión y el deseo explícito de asumir el liderazgo cultural. Géigel dijo: “el momento es ahora”, “ya es tiempo”. Belaval arguyó que los artistas de su época tenían “la tremenda responsabilidad de trazar todo el esquema fisonómico de nuestra cultura”.⁴⁷ También Luis Muñoz Marín dictó un discurso en el Foro del Ateneo⁴⁸ en el cual destacó la oportunidad de Puerto Rico de ser un puente entre la cultura norteamericana y la latinoamericana para la democracia.⁴⁹ Podemos suponer que pretendía consolidar perspectivas entre los letrados que asistieron al Foro en torno al destino de Puerto Rico; borrar las diferencias para empezar con una historia nueva, democrática, con herencia española pero americana. Es posible, en

⁴⁶ Belaval, “El Teatro”, 73.

⁴⁷ *ibid.*, 70.

⁴⁸ Duprey, *Independentista Popular*, 89.

⁴⁹ *ibid.*, 89.



conclusión, asociar el “origen” de la “Generación del Treinta” y del “teatro nacional” con el “origen” del Estado Libre Asociado (ELA).

Emilio González Díaz se refiere a la crisis de la clase hacendada que fue desplazada por los capitales norteamericanos, lo que obligó a reorientar el capital hacia la industria manufacturera. González describe el surgimiento del PPD como un “proceso de ascenso y consolidación de una nueva clase dirigente en la sociedad puertorriqueña”, integrada por descendientes del mundo tradicional de las haciendas, herederos de esa tradición ideológica, muchos de los cuales eran “intelectuales, miembros de las profesiones, maestros de escuelas”.⁵⁰ En otras palabras, los letrados se apropiaron del aparato estatal, construyeron un “pueblo” y le imprimieron el imaginario que heredaron de la clase social de la cual provenían. En ese proceso lograron convertir a una masa en sujeto histórico, propiciando su identificación con un denominador común que la agrupó en una identidad. El proyecto de “cultura puertorriqueña” aspiró a evitar la americanización de los puertorriqueños, consecuencia de la relación colonial de Puerto Rico con los Estados Unidos, que se entendía amenazaba la identidad y la cultura autóctona.

Las imágenes de miseria que se representan en *Tiempo muerto* de Manuel Méndez Ballester, escrita en 1940, inscriben en el espectador memorias desesperanzadoras sobre la realidad social puertorriqueña de aquel momento.

⁵⁰ González Díaz, *El Partido Popular Democrático*, 14.



Ante tal desesperanza era más fácil apelar a una ruptura con el pasado; el futuro imaginado justificó un proyecto masivo de desarrollo industrial. Así también, en las ponencias de Emilio Belaval y Vicente Géigel Polanco se evidencia la intención de querer borrar el pasado para describir el presente como originario, como comienzo de una nueva época, de una nueva cultura.⁵¹

Según Etienne Balibar, la nación se construye “remontándose desde el presente hacia el pasado”.⁵² En Belaval y Géigel esa forma de ver el presente transforma al pasado en un momento preparatorio o inicial de la nación puertorriqueña, cuya realización plena habría de concretarse en el presente. Esa manera de definir el presente caracteriza al nacionalismo.

Hemos visto que el culturalismo de estos letrados depende de premisas esencialistas, homogeneizantes, paternalistas, que establecen jerarquías excluyentes. Desde el llamado “originario” que se hace en estos discursos se construyó un “teatro nacional” para una “cultura nacional” y una “identidad nacional”. Esa concepción imaginada como “nación puertorriqueña” fue el sujeto sobre el cual se consolidó el poder político y económico del PPD. Veamos a los/as críticos/as que los constituyeron en canon literario y que le dieron continuidad al mandato de los letrados del Foro.

En sus *Apuntes Sobre el Teatro Puertorriqueño* Wilfredo Braschi incluye al grupo Areyto entre los participantes de la creación del teatro autóctono y como

⁵¹ Vicente Géigel Polanco, “Prologo”, en *Problemas de la Cultura en Puerto Rico, Foro del Ateneo, 1940*, San Juan, Universidad de Puerto Rico, 1976, ix.

⁵² Balibar y Wallerstein, *Raza, Nación y Clase*, 136.



tal, integrantes de la “Generación del Treinta”. Entre los antecedentes del grupo Areyto mencionó a Farándula Universitaria, a un grupo que hubo en el Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras (UPR) y al teatro del Ateneo Puertorriqueño. En otras palabras, según él, Areyto consolidó tanto la experiencia teatral que hubo en la UPR como la del Ateneo. ¿Quiénes fueron Areyto? Braschi no los menciona. Pero, en el prólogo de su publicación *Areyto Mayor*, (1966), Francisco Arriví⁵³ sí ofrece mayores pistas en una nota al calce: “El título *Areyto Mayor* se inspira en el de la sociedad dramática *Areyto* (1940) fundada por Emilio S. Belaval y con la cual subraya la existencia de un teatro nacional forcejeante ya por la década de los treinta”.⁵⁴ En otras palabras, según Braschi y Francisco Arriví, fue Emilio Belaval quien “originó” el “teatro puertorriqueño”, en 1940, al fundar una sociedad o grupo de teatro que dio continuidad a los esfuerzos que se habían realizado durante la década de 1930. Se puede decir, por tanto, que en el Foro de 1940 Belaval manifestó la necesidad de un teatro que ya había comenzado a hacer. Sin embargo, fue Francisco Arriví quien consolidó a un grupo de dramaturgos con el nombre: “Generación del Treinta”, como punto de partida para inscribir a ese grupo como el que hacía un nuevo teatro, el “teatro nacional”.

⁵³ Morfi, *Historia Crítica de un Siglo*, 421.

⁵⁴ Francisco Arriví, *Areyto Mayor*, San Juan, Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1966, 6.



Francisco Arriví: un canon de “teatro nacional”

Arriví fue el dramaturgo del “puente de la democracia” porque asumió la tarea de configurar una “cultura puertorriqueña” que fuera puente entre las culturas de América, como había descrito Muñoz Marín. Sus estudios en una universidad norteamericana lo autorizaron para definir en sus obras la nueva identidad puertorriqueña, como vemos en la siguiente cita de Braschi: “Hoy cultiva el género con una técnica juiciosamente adquirida en la Universidad de Columbia”.⁵⁵ Braschi elogió además su uso del expresionismo porque entendió que al practicarlo, Arriví lograba insertar su obra, y por tanto a la “cultura puertorriqueña”, en las corrientes estéticas occidentales de moda. Indudablemente Arriví trajo la mezcla de autoctonía puertorriqueña, americanismo y arte culto al proyecto cultural llamado “teatro nacional” que le sirvió de iconografía al PPD para el ELA.

En “Perspectiva de una Generación Teatral Puertorriqueña” Arriví señaló que el logro de su generación había sido “la creación de un repertorio de obras ambientadas en el mundo puertorriqueño” que ya había logrado “revelar el alma de su pueblo en la escena”. En este nuevo teatro quedaba “sepulta la angustia” mientras que se hacía notar un “movimiento y mensaje característicos de un teatro nacional”.⁵⁶ Aunque en ese escrito no queda claro quiénes son, exactamente, los dramaturgos que habían logrado ese “teatro nacional”, queda claro que lo que más

⁵⁵ Wilfredo Braschi, *Apuntes Sobre el Teatro Puertorriqueño*, San Juan, Coquí, 1970,71.

⁵⁶ Arriví, *Conciencia Puertorriqueña*, 81-82.



importa aquí es la representación que hace el dramaturgo de lo nacional. En la siguiente cita, y bajo el criterio de desnudar “nuestra alma” puertorriqueña Arriví enumera a los autores que componen el canon dramático de la “Generación del Treinta”:

Fernando Sierra Berdecía desnuda nuestra alma en la aceleración centrifuga de Nueva York, donde la afirma, sobre la dispersión, con una irónica sonrisa de alta comedia. Luis Rechani Agraít la recalca con ademanes de farsa patética. Méndez Ballester la exhibe trágicamente en el choque [...] del jíbaro contra un sistema económico injusto. Laguerre la indica liberada en la resaca que sigue a la caída del orden político español. En el conflicto simbólico de mi drama *María Soledad*, Sandra pide al iluso sin pies en el suelo puertorriqueño que retorne al fuego creador de la tierra si no quiere morir en vida. René Marqués la empuja a escena voluntariosamente y grita que existe muriendo. Edmundo Rivera Álvarez, Raúl Gándara, Ángel F. Rivera, Julio Marrero y Cesáreo Rosa-Nieves también lo dejan sentir en sus respectivas obras *El camino del silencio*, *Tierra y honra*, *El eterno anhelo*, *Borikén* y *Baldorioty de Castro*.⁵⁷

De la cita anterior podemos concluir que Arriví utilizó los mismos criterios que los ateneístas del Foro de 1940 para valorar el trabajo de los dramaturgos. Está presente el mismo discurso esencialista cuando identifica a un “alma puertorriqueña” como si fuese un sujeto. Las representaciones de ese sujeto fueron elogiadas por su Realismo positivista y por la capacidad del dramaturgo para acercar al público, en algunos casos, usando la comedia. Pero, la comedia es aceptada cuando es “alta comedia”; en otras palabras, de “buen gusto”. Ese tipo de valoración del arte es indicio, como ha planteado Pierre Bourdieu, de que el dramaturgo escribe para unas elites intelectuales que son las que reconocerán los signos inscritos en la narración.

⁵⁷ *ibid.*, 82.



Por otro lado, vemos que por primera vez el concepto “generación” es usado como sujeto. Juan Gelpí ha desmontado esa manera de periodizar la literatura en Puerto Rico. Según él este concepto obra más como un mecanismo de exclusión que de inclusión. Como ejemplo nos informa que, aunque a menudo se asocia a Margot Arce de Vázquez, Concha Meléndez, o Nilita Vientós Gastón con la “Generación del Treinta”, “los nombres que siempre figuran cuando se escribe sobre esa generación son otros: Antonio S. Pedreira, Samuel R. Quiñones y Vicente Géigel Polanco”.⁵⁸ Es decir, la inclusión de las mujeres en el canon de literatura treintista es, a menudo ambivalente. Esto es indicativo de las jerarquías de poder que se crean al momento de seleccionar para crear un canon. El grupo escogido ejerce su poder; en este caso, impone un estilo, una temática, unas metáforas, que se aceptan como formas dramáticas representativas de lo puertorriqueño.

Según Gelpí, la crítica literaria ha guardado una estrecha relación con las ideologías políticas del país porque responde a la voluntad de poder de los letrados que lo constituyen: “El énfasis en las generaciones explica el carácter genealógico que han tenido las historias literarias puertorriqueñas, las cuales han contribuido a la constitución de un canon patriarcal excluyente”. De igual manera, “la crítica literaria ha compartido muchos de los presupuestos ideológicos del nacionalismo cultural puertorriqueño”. Ambas prácticas, tanto la creación del

⁵⁸ Gelpí, *Literatura y Paternalismo*, 4.



“canon como las generaciones literarias son intentos de legitimar e imponer un orden totalizante”.⁵⁹

¿Cuáles fueron las preocupaciones de estos dramaturgos y críticos? Habría que establecer, si pretendemos entender las modificaciones que se producen en el discurso sobre el “teatro nacional”, que la realidad de Puerto Rico era muy distinta para Emilio Belaval y para Francisco Arriví. Para la época en que este último propone la creación del FTPR (fines de la década de 1950) ya el “status” de Puerto Rico no era un tema de campaña; desde 1948 el PPD había logrado instaurar su hegemonía en Puerto Rico y, por otra parte, los letrados habían asumido la posición de que ese asunto del “status” se había resuelto con la creación del ELA en 1952.

El impacto de Operación Manos a la Obra (1948) sobre la cultura y la sociedad puertorriqueña se hacía notar. Según James L. Dietz este proyecto tuvo dos etapas definidas. Entre 1941 y 1949 la participación de hombres y mujeres en el trabajo industrial transformó los vínculos sociales tradicionales y los patrones de consumo.⁶⁰ Por otro lado, se reconfiguró el espacio de vivienda: se vaciaron los campos, emergió lo urbano y los puertorriqueños emigraron en masa para los Estados Unidos. Entre 1945 y 1953 se le dio menos atención a la agricultura y “se inició un esfuerzo decidido por aumentar la producción industrial atrayendo

⁵⁹ Gelpí, *Literatura y Paternalismo*, 4

⁶⁰ Dietz, *Historia Económica*, 203.



capital privado, básicamente norteamericano”.⁶¹ Las prioridades giraron en torno a “atraer capital privado de los Estados Unidos” y en “hacer de Puerto Rico una localización atractiva para los inversionistas del continente”.⁶² Con ayudas del gobierno norteamericano se inició en Puerto Rico el proyecto “Operación Manos a la Obra”, “un programa de ‘industrialización por invitación’ que atrajo la curiosidad de unos 9,000 observadores entre 1950 y 1959”.⁶³

Ante la intensificación de la relación entre Puerto Rico y los Estados Unidos, los letrados pusieron su atención en reafirmar la identidad puertorriqueña, como si hubiese sido su posesión mas preciada, dentro y fuera de Puerto Rico. Todavía en 1964 Francisco Arriví se hacía eco de ese discurso cuando sostuvo que “Un teatro nacional es empresa artística donde llega a máxima expresión la identidad de un pueblo”.⁶⁴ Expresiones como esas aparecen en gran parte de su prolífica obra teórica.

En abril de 1958 Arriví ofreció una conferencia en la Biblioteca General de la UPR titulada “La Generación del Treinta: el Teatro”⁶⁵ en la que encontramos la historia fundacional del proyecto cultural que estos letrados representaron. Arriví relató el rumbo que tomó el teatro en Puerto Rico -o mejor

⁶¹ *ibid.*, 204.

⁶² *ibid.*, 225.

⁶³ *ibid.*, 229.

⁶⁴ Francisco Arriví, “Séptimo Festival de Teatro Puertorriqueño”, 1964, en *Areyto Mayor*, San Juan, Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1966, 186.

⁶⁵ Francisco Arriví, *La Generación del Treinta*, Ciclo de Conferencias Sobre la Literatura de Puerto Rico, San Juan, Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1972, 2.



digamos, el rumbo que le dieron ellos- después del Manifiesto de Belaval de 1940:

Meses después, la conciencia histórica que impulsa el manifiesto logra constituir la sociedad dramática *Areyto*. En la misma concreta una voluntad nacional de teatro que entonces encuentra cauce de expresión y que luego coagula pertinaz y progresiva en agrupaciones afines como la *Sociedad General de Actores*, *Tinglado Puertorriqueño*, la *Compañía Dramática Estudiantil*, *Teatro Nuestro* y el *Teatro Experimental* del Ateneo.⁶⁶

¿Cuál es el estado que facilita la voluntad universal en el proyecto de Francisco Arriví y los letrados ateneístas? En el mismo escrito citado vemos que Francisco Arriví informa los logros del proyecto de “teatro nacional” alcanzados por los dramaturgos de la susodicha “generación”. Estos son logros del PPD. Él relata que mientras la UPR sólo ha montado tres (3) obras de teatro de autores puertorriqueños, la junta asesora del ICPR ha incluido al “teatro nacional” dentro de su plan.⁶⁷

Según María Margarita Flores Collazo para 1955 el proyecto de la creación del ICPR fue debatido en la Cámara de Representantes de la Legislatura de Puerto Rico.⁶⁸ Según ella, en ese debate se concibió la cultura como objeto de la política porque “políticos e intelectuales fueron diseñando un conjunto articulado de mitos y relatos sobre el pasado y las tradiciones populares que afirmarían la unificación e institucionalización del Estado Libre Asociado”.⁶⁹ Las

⁶⁶ *ibid.*, 3.

⁶⁷ “El festival de teatro puertorriqueño que anuncia dicho Instituto para el mes de mayo próximo, atestigua una vigorosa expansión de la conciencia parteada por Belaval y bautizada por *Areyto*”. Arriví, *ibid.*, 4.

⁶⁸ María Margarita Flores Collazo, “La Lucha Por Definir la Nación: El Debate en Torno a la Creación del Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1955”, *Op. Cit.*, 10, (1998), 177.

⁶⁹ *ibid.*, 180.



posiciones encontradas giraron en torno a las posturas de intelectuales que representaron las distintas ideologías políticas del país. Sus posturas se destinaron a definir las funciones del ICPR, las valoraciones que se harían de los bienes patrimoniales, y sus roles en definir éstas. Flores Collazo arguye que este proceso fue un ejemplo de cómo las minorías cultas forjaron estos bienes y estas valoraciones culturales “en una configuración social determinada” y también fueron quienes formaron “recursos (por ejemplo, museos) para que esa elite ilustrada contribuya a poner ‘en escena lo popular’ con el propósito de “fortalecer la continuidad histórica y la identidad contemporánea”.⁷⁰ Por otra parte, según ella, en este afán de parte del intelectual por lograr la “afirmación del ‘pueblo’” actúan sobre las masas como si fuesen un “cuerpo pasivo” cuya conciencia hay que “ayudar a ‘iluminar’ con el fin de insertarlos (de forma domesticada) en sus proyectos políticos”.⁷¹ En otras palabras, la fundación del ICPR fue el resultado de una pugna para definir cuáles representaciones de lo puertorriqueño se validarían como patrimonio cultural, quién controlaría los patrimonios culturales, y qué artistas se reconocerían como artistas “nacionales”.

Se puede decir que la creación de museos e instituciones gubernamentales para adelantar proyectos culturales es una manera de elegir a unos grupos ilustrados que representan esos patrimonios. Lo que estamos viendo aquí es, precisamente, cómo unos ilustrados construyeron, a título de patrimonio cultural,

⁷⁰ *ibid.*, 188-89.

⁷¹ *ibid.*



un canon de “teatro nacional” -que fue parte del proceso político cultural del recién fundado ICPR. A esos fines Arriví establece la trayectoria del canon de “teatro nacional” empezando en 1939 con Areyto “a los fines de encuadrar una generación tan relevante en 1939 como en 1958”.⁷² En cuanto a los integrantes del canon de “teatro nacional” menciona a Antonia Sáez, Emilio Pasarell, Emilio Belaval y a los miembros de los siguientes proyectos teatrales:

[...]el Centro de Estudios para Trabajadores, agencia de la Administración de Reconstrucción Económica que reunía a Francisco Manrique Cabrera, Manuel Méndez Ballester, y Fernando Sierra Berdecía [...]. Al tiempo que Manrique Cabrera orientaba las representaciones por el camino de la reflexión social, Méndez Ballester y Sierra Berdecía se sentían inspirados a traducir el ambiente en guiones dramáticos. La Escuela del Aire del Departamento de Instrucción Pública iniciaba con gran éxito de audiencia la serie de radioteatro, prolongada hasta hoy por la radioemisora WIPR. Al calor de esta actividad un grupo de escritores, entre ellos Belaval, había de conocer en la práctica interpretativa los mejores guiones escénicos. Aquilatarían temprano el esfuerzo de los comediógrafos norteamericanos por crear un drama consciente de las realidades de Estados Unidos.⁷³

Cuando se piensa que los cánones literarios se construyen retrospectivamente, se puede decir que el canon dramático de la “Generación del Treinta” fue creado para legitimar un proyecto cultural que respondió al proyecto político llamado ELA. Vemos que los dramaturgos incluidos en el canon corresponden a décadas distintas, como ocurre en los casos de Emilio Belaval y Francisco Arriví, y trabajan en dos proyectos del gobierno: uno en la radio, otro que va a las comunidades obreras a orientar a los obreros y a representar obras de teatro que han sido previamente canonizadas por ser consideradas representativas del “puertorriqueño auténtico”. En 1958, cuando Arriví dictó su conferencia

⁷² Arriví, *La Generación del Treinta*, 4.

⁷³ *ibid.*, 9.



fundacional la “Generación del Treinta: el Teatro”, se había dado la controversia relacionada con los propósitos que tuvo el ELA para fundar el ICPR. Sería lógico pensar que una de las justificaciones para fundar el ICPR fue la existencia de un “teatro nacional”. Había que demostrar que había taller para un proyecto nacional. En esta conferencia Francisco Arriví “demuestra” que desde la década de 1930 una generación de dramaturgos distinguidos había dirigido “la nave al gareté”, que ya no estaba a la deriva, sino que se había consolidado en un cuerpo natural, en un patrimonio nacional.

Arriví fue director de la Escuela del Aire del Departamento de Instrucción Pública (1943-1949), Director del Servicio de Radioemisión Pública –WIPR – Radio (1952-1959), director del Programa de Teatro del ICPR (1959), Fundador de la sociedad dramática Tinglado Puertorriqueño, (1945), Co-editor del Proyecto para el Fomento de las Artes Teatrales del ICPR, dirigió un sinnúmero de FTPR del ICPR, organizó el primer Seminario de Dramaturgia que se celebró en Puerto Rico en 1961.⁷⁴ Prácticamente todos los artículos sobre el teatro que aparecen en la Revista del ICPR fueron escritos por él.

Indudablemente, el proyecto de “teatro nacional” fue creado y continuado para el proyecto cultural del PPD, y desde el teatro, Francisco Arriví creó para sí y para sus colegas un espacio de trabajo del cual fue su mayor promotor. En la primera *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña* (1958) Francisco Arriví

⁷⁴ Arriví, *Areyto Mayor*, contraportada.



resumió la actividad teatral que definía como “teatro nacional” entre 1938-1956. Dejó plasmado y consagrado ese repertorio y los criterios que convirtieron esas obras en signos nacionales de “Nuestra individuada latencia colectiva, sepulta en angustia muchos años” pero que ahora “concluye por tomar un cuerpo, movimiento y mensaje característicos de un *teatro nacional*”.⁷⁵

En sus escritos Arriví realizó una evaluación estética de la producción teatral y así construyó el canon de “teatro nacional” de obras escritas entre 1938-1956 en Puerto Rico. David Carroll nos remite a la tendencia reciente de los teóricos de mirar esta relación entre la estética y los procesos nacionales desde “the mechanisms and techniques, if not technologies of production of collective identity in nationalism” en lugar de mirar solamente los aspectos históricos y políticos, para enfatizar más en lo cultural que en el aspecto político del nacionalismo y en su “imaginary rather than material roots and effects”.⁷⁶ En otras palabras, podemos concluir que este análisis sobre la fundación de un canon de teatro nacional, es decir, sobre un aspecto cultural, nos informa sobre las prácticas políticas de estos letrados.

Un examen de dos obras representativas de los autores de la “Generación del Treinta” que formulaban el “ser puertorriqueño” revela imágenes y

⁷⁵ Francisco Arriví, “Perspectiva de una Generación Teatral Puertorriqueña, 1938-1956”, en *Revista del ICPR*, San Juan, Puerto Rico, Número I, octubre-diciembre, 1958, 41.

⁷⁶ David Carroll, “The Aesthetics of Nationalism and the Limits of Culture”, en Salim Kemal & Ivan Gaskell, *Politics and Aesthetics in the Arts*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, 112-113.



representaciones de hispanismo, paternalismo, género y raza en esa literatura dramática y nos muestra las exclusiones que inadvertidamente realizaban.

Imágenes y representaciones en el teatro de la “Generación del Treinta” en Puerto Rico

1. *Hacienda de los cuatro vientos* de Emilio Belaval

En esta obra Belaval define la identidad puertorriqueña y sus “orígenes” hispánicos. En ella representa la llegada a Puerto Rico, en 1830, de Don Francisco Javier de Andrade y su hermana, Doña Antonia B. de Andrade, tras la muerte de su tío quien tuvo una hacienda en Puerto Rico. Situada en esa hacienda, la obra representa a españoles recién llegados a Puerto Rico y las relaciones de raza de aquel entonces. Por sus personajes principales y su trama puede ser considerada como representativa del hispanismo que dominó la mentalidad de los dramaturgos del canon de “teatro nacional”.

Belaval representa un paraíso español con su jerarquía de castas y lealtades. ¿Pero, cómo representó el rostro de los puertorriqueños de los cuales habló en su manifiesto de teatro en el Foro del Ateneo de 1940? En esta obra vemos un orden social estratificado por razas. Esto lo empezamos a notar en la manera como el personaje “Cabo” contestó la pregunta que, a su llegada, le hace Don Francisco: “¿Cuántos hombres de campo tiene la hacienda?”:

Cabo Entre esclavos, pardos libres, desertores de la plaza y hombres de campería, habemos veintinueve: dieciocho libras a jornal, en la casa de campo, y once esclavos, a funche y olán en el cuarto de cepo.⁷⁷

⁷⁷ Belaval, *Hacienda de los cuatro vientos*, Ed. Rumbos, 14.



Notemos que Cabo no se limitó a contestar con un número sino que enumeró según unas clasificaciones raciales en las que se diferencia a las personas inclusive por los alimentos que ingieren. Belaval representó una variedad de identidades raciales en la sociedad criolla. En la mayoría de los casos, todos los personajes negros reclaman sangre española en sus ancestros. Esto lo vemos en la contestación que ofreció Concha cuando Antonia le preguntó si las mozas eran criollas:

Ésta es hija del extremado Leonardo Durán, nacida en el partido, pero de madre española. Las otras dos vienen mezcladas tanto de padres como de madres, pero son nacidas en la hacienda y tienen sangre española por algún ijar.⁷⁸

El “sueño criollo” de Belaval constituyó una sociedad armoniosa en la que la sangre española era esencial y la africana una maldición. Esta maldición aparece en la obra cuando Antonia pregunta a Cabo si los criados y trabajadores del campo son gentes pacíficas y Cabo le contesta, entre otras cosas que “Es un grupo huraño, aterrorizado por los embelecos de una bruja martiniqueña que merodea por aquí”. En otras palabras, la negra mete miedo y es mala porque hace brujería. Luego, Belaval relata que cuando Don Francisco escucha las maldiciones de la negra, reacciona “con los cabellos erizados y la boca convulsa”⁷⁹ lo que indica que aún los cristianos le temían a la negra bruja.

Con este personaje vemos cómo se producen significados mediante el uso de representaciones estereotipadas para diferenciar las razas. Esa representación

⁷⁸ *ibid.*

⁷⁹ *ibid.*, 47.



es lo que Stuart Hall⁸⁰ describe como una representación binaria porque diferencia a un personaje, en este caso a la “Negra Martiniqueña”, de todos los demás personajes de la obra, por su raza. La negra es quien trae maldición a toda la familia, como vemos en expresiones como la que sigue, salida precisamente de su boca: “¡Francisco de Andrade, negrero de la sierra, tu casa está maldita para siempre!”⁸¹

Al ser bruja, este personaje representa también la superstición que el cristianismo viene a borrar de Puerto Rico, como vemos cuando Doña Antonia presagia: “Pronto vendrán alegres pensamientos a borrar el tizne de estas paredes y una voluntad religiosa a deshacer lo injusto. Tengo mis manos soñando con meterse a ama”.⁸² El significado que se desprende de esa expresión es que los españoles que llegaron a Puerto Rico, cuando aceptaron ser dueños de Puerto Rico, limpiaron la raza, y trajeron la luz de la justicia. Esa representación binaria se nota aún más en el hecho de que Belaval representa el mal en la mujer negra mientras que la protagonista blanca es descrita como una “virgen”.

En realidad, los negros a los que se les confiere la capacidad de hablar en la obra no son de Puerto Rico. Ni remotamente pretende Belaval convertir a los negros en portaestandartes de la identidad “autóctona” criolla de Puerto Rico. La negra es martiniqueña, por tanto, no es puertorriqueña; ni

⁸⁰ Stuart Hall, ed., *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, London, Sage, 1997. Véase Cap. 1: “The Work of Representation”.

⁸¹ *ibid.*, 45.

⁸² *ibid.*, 16.



tampoco lo es el esclavo Jacinto quien “cuando niño vivía en una aldea de Nueva Guinea”,⁸³ por lo que queda claro que ambos negros vinieron de otro lugar.

Si la negra bruja martiniqueña representa todo lo malo que ocurre en la hacienda, el esclavo negro, Jacinto, representa la obediencia y la lealtad capaz de llegar al extremo de matar a alguien de su propia raza (esto es, a la bruja) por salvar la memoria del “señorito”, “niño amo” (blanco) que ha muerto. Según narra Belaval, el asesinato que comete el personaje Jacinto “ha estrangulado dentro de sí la superstición que separaba a los negros de los blancos” y por eso, según Don Francisco, “[d]esde esta noche todos seremos libres en la Hacienda de los Cuatro Vientos”.⁸⁴ La escena sugiere que la armonía es el paradójico resultado del sacrificio que se lleva a cabo cuando un negro se ve obligado a matar a otro para limpiar con sangre la ofensa cometida por el segundo al hablar mal del amo blanco.

Ya en 1914, Luis Lloréns Torres proclamaba el triunfo de la hispanidad en la cultura criolla en su obra *El Grito de Lares*. Uno de sus personajes criollos se dirige a Doña Carmen, española, y abuela de los personajes principales criollos que participaron en la insurrección:

Compae Santos: ¿Usted ve estas venas...? ¡España...! ¿Y esas de usted...? ¡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.⁸⁵

⁸³ *ibid.*, 52.

⁸⁴ *ibid.*

⁸⁵ Luis Llorens Torres, *El Grito de Lares, drama histórico poético con prólogo de Luis Muñoz Rivera*, Editorial Cordillera, San Juan, Puerto Rico, 1967, 109.



Las citas anteriores muestran las exclusiones que caracterizaron el discurso hispanista: En su obra *El Grito de Lares* Lloréns mató todo lo que no es español; En su obra *Hacienda de los cuatro vientos* Belaval mató a los negros.

La “Generación del Treinta” heredó ese imaginario criollo. De ese discurso se valieron también los populistas (Belaval entre ellos) de la década de 1940 para montar su proyecto político y cultural. Los rasgos de la cultura puertorriqueña que quisieron “retratar” -o mejor dicho, imprimir en la cultura- fueron los del hombre blanco, cristiano, de ascendencia española, como vemos en *Hacienda de los cuatro vientos*. Esa es la fisonomía a la que se refería Emilio Belaval en su conferencia de teatro para el Foro del Ateneo de 1940.

Belaval representó a los negros en defensa de los personajes de raza blanca y en rechazo de su propia fisonomía. Los personajes negros de Belaval no expresan amor propio, pero sí expresan amor y lealtad desmedida por sus amos blancos. Según James Haskins en el teatro norteamericano surgieron estereotipos como estos, especialmente después de la Guerra Civil.⁸⁶ Haskins relata que para esa época se creó el estereotipo, entre otros, que representó a los negros como si fuesen felices en las plantaciones, para crear el mito de que los esclavos, después de todo, eran felices con solo servirles a sus amos y que por eso, no tenían ambición de libertad. De esa época se representaron a los esclavos “happy-go-lucky” tocando el “banjo” y comiendo melones, como ejemplo de que sus vidas

⁸⁶ James Haskins, *Black Theatre in America*, New York, Crowell Junior Books, 1982, 25-26.



eran plácidas. Esas representaciones, entre otras, del teatro “afro-americano” de principios del siglo XX, pudieron haber influido en la creación de personajes dramáticos que empleó Belaval.

Esas representaciones racistas cobran aún más significado cuando las vemos como si fueran un mito sobre el pasado puertorriqueño, una estrategia discursiva que, por otro lado, no es única en la literatura. Derek Walcott, el laureado poeta de Santa Lucía, también ha recurrido al mito en su “history as myth”, si bien lo ha empleado de manera distinta a como lo hace Belaval. Según Walcott “The children of slaves must sear their memory with a torch”.⁸⁷ Walcott ha utilizado la ficción literaria y el teatro como medios para borrar o subvertir la historia de la esclavitud y, de ese modo, adelantar el proceso de descolonización en el imaginario. Para él, el pasado se supera dejándolo en el tiempo, por lo cual no construye historias sobre el tiempo pasado, sino que construye mitos nuevos sobre el pasado.

De igual modo Belaval crea el mito sobre el pasado cuando relata que los negros son felices con sus amos blancos. Sin embargo, su propósito es contrario al de Walcott. Belaval intenta evidenciar que los negros en Puerto Rico eligieron libremente el blanqueamiento de su raza y de su cultura por la admiración que sentían por sus amos españoles y por la necesidad que tenían de su tutela y de su

⁸⁷ Derek Walcott, “What the Twilight Says: an Overture” en *Dream on Monkey Mountain and other plays*, New York, Noonday Press, Farrar, Straus and Giroux, 1970, 5.



autoridad. Ese paternalismo que depende de estereotipos raciales está inscrito en esta historia mito de Belaval. Veamos unos ejemplos.

Don Francisco, dueño de la *Hacienda de los cuatro vientos*, llama a sus peones y esclavos para informarles que “El capitán general de esta isla, don Juan de la Pezuela, intentará allanar” la morada. De inmediato informa a sus peones y esclavos que los ha reunido “porque acabo de tomar una decisión peligrosa y no quiero que seáis víctimas de ella”. Preocupado por la seguridad de ellos el amo les informa que en ese momento tienen “permiso para que cada cual obre según lo crea conveniente.”⁸⁸ Su tono y su discurso son más bien los que usaría un padre que protege a sus hijos, y no el discurso de un hacendado que llama a sus trabajadores y esclavos para que se preparen a proteger a las personas, los bienes, y la dignidad de su hacienda.

Las respuestas de los peones y esclavos indican que estarían dispuestos a morir por su amo, como vemos en la siguiente expresión del trabajador Aguilera: “Aquí no entrará nadie a menos que el señor le dé su venia”.⁸⁹ Este compromiso que se paga hasta con la propia vida no se limitó a los hombres sino que las mujeres también estaban dispuestas al sacrificio. Esto lo vemos en el trabajador Matías cuando señala que “las mujeres labrarán la tierra y atenderán al ganado” porque “adoran a su ama como a la Virgen de la Providencia”.⁹⁰ De igual modo, en otras escenas de la obra, el personaje Gomita evidencia el mismo deseo de

⁸⁸ Belaval, *Hacienda de los cuatro vientos*, 75.

⁸⁹ *ibid.*

⁹⁰ *ibid.*, 76.



“tutela” cuando expresa que “no se pasan veintitrés años al lado de unos señores sin que llegue uno a amarlos como si fueran sus propios padres”.⁹¹ Estas expresiones continúan el mito de que los esclavos y los peones son felices mientras se someten a sus amos.

¿De donde surge la autoridad que todos reconocen en los amos de esta hacienda? No hay que buscar mucho para encontrar los valores universales hispánicos del hombre blanco europeo que Belaval reinscribe en todos sus discursos, en las representaciones y en la temática de la obra. En la primera escena vemos cómo Francisco y Antonia reconocen, con dificultad, que serán más “nobles” en esta hacienda de lo que fueron en España, cuando Antonia admite que no podrá olvidar “aquellos salones que soñaron ser la corte de un conde y tuvieron que resignarse a darle albergue a nuestra miseria”⁹² y Francisco acepta que “los palacios no gustan de ser habitados por mendigos”.⁹³ Es decir, los hermanos españoles recién llegados reconocen que hubieran preferido vivir en España, pero allá no disfrutaban de la posición que su raza les ofrecía en Puerto Rico.

Antonia le pregunta a su hermano que “¿de las dos imágenes”, Puerto Rico y España, cuál “resulta la imagen más pura de nuestra amada España?”⁹⁴ En otras palabras, la pregunta revela que para Antonia hay más España en Puerto Rico que en España y luego relata que se decide a valerse de las “amarguras” que

⁹¹ *ibid.*, 88.

⁹² *ibid.*, 17.

⁹³ *ibid.*

⁹⁴ *ibid.*



le causó su pasado en España, donde no figuraba entre los nobles, para “mandar en estas tierras [...] como cristianos, que son los verdaderos señores”.⁹⁵

Benedict Anderson ha señalado que los pioneros criollos, herederos de los colonizadores, compartieron la fatalidad de haber nacido fuera de España, pero precisamente es esa la coyuntura que les permitió jugar a los aristócratas.⁹⁶ La clase criolla que luchó por liberar los países nuevos fundó el nacionalismo criollo al imaginarse como una “comunidad”, aún fuera de Europa, donde podrían obtener nuevas tierras y nueva vida. La campaña del proyecto cultural populista cimentada por Belaval y por la elite intelectual de la década de 1940 se fundamentó en ese nacionalismo cultural criollo.

La autoridad que le confiere la religión a un monarca, líder político, o cultura dominante es un hecho común en las historias universales. Belaval reinscribe esa autoridad y la utiliza como una muletilla a través de toda la obra. Cuando le cuentan a Antonia que en la hacienda sale un fantasma ésta pregunta, a modo de regaño, “¿Y a nadie se le ocurrió colgar un crucifijo del espaldar?”⁹⁷ Antonia viene a poner orden cristiano, en una cultura minada de creencias que pasan a ser desautorizadas. Esto lo vemos en el temor que todos le tienen a la bruja y en el ejemplo de Gomita quien afirma que “[...] por las telarañas se asoman los ojos de los muertos” y en la respuesta de Pico: “(persignándose.) Yo

⁹⁵ *ibid.*, 19.

⁹⁶ Véase: Benedict Anderson, *Imagined Communities, Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London, Verso, 1991, Capítulo 4, “Creole Pioneers”.

⁹⁷ Belaval, *Hacienda de los cuatro vientos*, 21.



abriré la cajuela de la Virgen, por si acaso”.⁹⁸ Entre esos muertos y crucifijos se compuso el imaginario de la sociedad criolla.

En la hacienda criolla la autoridad cristiana ratificó el dominio de los españoles sobre los criollos, de los blancos sobre los negros, y de los hombres sobre las mujeres. Esto lo vemos cuando el cura, Don José, le advierte a Don Francisco que “para mandar en el Nuevo Mundo hay que aspirar más al dominio sobre las almas que al dominio sobre sus riquezas”.⁹⁹ Esa autoridad es la que permite al amo declarar: “Felizmente para todos, en la constitución humana del pueblo puertorriqueño todas las provincias españolas se han unido en una aventura inusitada”.¹⁰⁰ El propósito fundamental de esta obra es dejar claro que los puertorriqueños descienden de los españoles y si queda algún rasgo de la raza negra, ya es imperceptible.

Belaval depende de un esquema social de la España feudal reconocido en la historia clásica universal, en el cual intenta establecer las raíces de lo puertorriqueño. Pero, desde su perspectiva de intelectual, ese pasado es un mero esquema que reconstruye con estereotipos. Vemos en su obra al personaje del “Amo”, a la servidumbre, y los matrimonios de interés. Esto lo vemos cuando Tórtola conoce a Don Francisco y le cuenta que “Pensábamos todos que algún día don Damianito Javier me escogería un marido entre sus agregados”.¹⁰¹ El

⁹⁸ *ibid.*, 25.

⁹⁹ *ibid.*, 37.

¹⁰⁰ *ibid.*, 31.

¹⁰¹ *ibid.*, 43.



romanticismo con el cual Belaval describe ese pasado omite realidades como por ejemplo, la pobreza que dominó las vidas de la mayoría de los puertorriqueños de esa época. Luis Ángel Ferrao señala que si algo se le puede objetar a las representaciones de Belaval es que “no sólo en las haciendas se cobijó la población de ese período, sino también en bohíos, chozas y barracones, donde residieron precariamente campesinos analfabetas, mulatos libres y negros esclavos”. Ferrao arguye que Belaval “subestimaba, el papel que desempeñaron estos otros grupos en la formación de la puertorriqueñidad”.¹⁰²

Belaval reinscribe la autoridad del sistema patriarcal en esta obra. Todas las mujeres que representa son sumisas, a excepción de la bruja que no lo es porque se enreda con el diablo, y por eso la matan. Ninguna de las mujeres representa problemas de la realidad social que enfrentaron mujeres reales de esa época. Todos los personajes femeninos son estereotipados.

La bruja ni siquiera se ve en escena y cuando se oye representa más un monstruo que una mujer. Con relación a la construcción de ese personaje podemos hacerle a Belaval una crítica similar a la que Elaine Savory-Fido le hace a Derek Walcott por el personaje de una Diosa blanca que construye en *Dream on Monkey Mountain*. La Diosa blanca le informa a Makak, un carbonero, que en el pasado él había sido rey en un país en África, lo que suscita su deseo de retornar a ese país. Pero en África, Makak decide regresar al Caribe, no sin antes matar a la

¹⁰² Ferrao, “Nacionalismo, Hispanismo y Elite Intelectual”, 47-48.



diosa. La crítica de Savory-Fido va dirigida al hecho de que el dramaturgo escogiera crear un personaje femenino para representar lo que sería objeto de odio y violencia, y su asesinato en el escenario no deja de ser una escenificación que parece justificar la violencia contra la mujer.¹⁰³ De igual modo hizo Belaval con la representación de la bruja martiniqueña quien, por ser negra y no cristiana, es demonizada para justificar su asesinato.

La “Ama”, por otro lado, es todo lo opuesto a la negra martiniqueña. Tórtola Ruiz es “una esplendorosa belleza campesina digna de una serranilla del marqués de Santillana”¹⁰⁴, a quien su esposo describe como de “belleza núbil, intocada por la vanidad” que se fue transformando en “dama pulida y discreta”. Tórtola es una esposa sumisa; una “mujer honesta”, que “sabe esperar con los ojos fijos en el suelo” a que llegue un “avisito del cielo”; es, igualmente, una madre abnegada, y una “Ama” cariñosa con los trabajadores y esclavos. Según la representa Belaval, esa era la mujer criolla, de “sangre plebeya”¹⁰⁵ que se va refinando bajo la influencia de la cultura del marido español.

Aquí la nación es descrita como un paraíso tropical y el puertorriqueño como agricultor. Belaval describe a Puerto Rico como “un mundo inocente, lleno de pájaros, frutas y flores”¹⁰⁶ donde la patria empieza a ser “la tierra de los

¹⁰³ Elaine Savory-Fido, “Value Judgments on Art and the Question of Macho Attitudes: The Case of Derek Walcott”, *The Journal of Commonwealth Literature*, Oxford, Hans Zell Publishers, No. 1, 1986, 114.

¹⁰⁴ Belaval, *Hacienda de los cuatro vientos*, 41.

¹⁰⁵ *ibid.*, 73.

¹⁰⁶ *ibid.*



hijos”¹⁰⁷ y la tierra le es leal a “la mano que la cultiva”.¹⁰⁸ Para el trabajador Matías “[l]a patria es la tierra que el hombre pisa con los pies cuando camina hacia su trabajo”.¹⁰⁹ Esa nación hispanizada se guiará por “el ansia de libertad”¹¹⁰ que hombres como Don Francisco llevan en el pecho y por una sola corona, según declama Don José, el cura: “Acordaos que la corona que gobierna mi casa es una corona de espinas”. Es decir, por sobre todas las cosas la autoridad está sustentada en el poder que Dios le confiere primero a la Iglesia y luego a la Corona Española.

El cristianismo y las proclamas sobre la justicia y la libertad crearon el escenario para transportar el paraíso que se había perdido en España al Puerto Rico tropical, incivilizado y selvático, para así recuperar la hidalguía, el respeto a la jerarquía social feudal, la lealtad y la sumisión al patriarca, que sirvieron de base para la nación de la sociedad criolla. Pero para lograr esto, como hemos visto, había que limpiar todo rastro de culturas que no fuesen españolas.

En el análisis que hace Magali Roy-Féquièrre de *Los Cuentos de la Universidad* de Emilio Belaval¹¹¹ encuentra numerosas expresiones que se refieren directamente a la raza y al género. Ella demuestra que, según se desprende de esos cuentos, el imaginario erótico criollo en Puerto Rico se vio

¹⁰⁷ *ibid.*, 36.

¹⁰⁸ *ibid.*, 37.

¹⁰⁹ *ibid.*, 76.

¹¹⁰ *ibid.*, 74.

¹¹¹ Magali Roy-Féquièrre, “The Nation as Male Fantasy: Discourses of Race and Gender in Emilio Belavals’ *Los Cuentos de la Universidad*” en Juan Manuel Carrión, ed., *Ethnicity, Race and Nationality in the Caribbean*, San Juan, Institute of Caribbean Studies, University of Puerto Rico, 1997.



transformado durante ese período ya que las relaciones de género cambiaron con la entrada de las mujeres a la universidad, y con el movimiento sufragista. No obstante, esos cambios fueron superficiales ya que las expectativas de los hombres, según se desprende del texto de Belaval, eran que las mujeres educadas continuaran subordinadas a los proyectos masculinos:

The new *criolla* is college-educated, which should lend her greater sensibility, *una sensibilidad más profunda*. Nevertheless, she is not expected to materially benefit from her college education except to exploit it as a kind of dowry when she married. She is still virginal and elevated to a pedestal which is nonetheless a sexist trap. [...] Forbearance, cheerfulness, self effacement; these are the qualities Belaval prescribes for women in Puerto Rico.¹¹²

Tal vez sea que Belaval escribió esos cuentos como otro mito histórico que serviría para recordarle a las mujeres puertorriqueñas el lugar que la tradición histórica les había designado; el mismo que describe en el personaje de la *criolla* en la *Hacienda de los cuatro vientos*. Podemos concluir que este dramaturgo utilizó el medio de la literatura dramática para dibujar la sociedad *criolla* de la cual se sintió heredero: una sociedad española en la que el sistema patriarcal, la religión cristiana y la raza blanca dominaron.

¹¹² *ibid.*, 133.



2. Vejigantes de Francisco Arriví

Esta pieza dramática trata sobre la vida de Toña, una mujer negra de Loíza Aldea que procreó una hija con un español con quien no se casó por su raza negra. Toña trabajó y educó a su hija, Marta, y eventualmente se mudaron al sector Condado. Allí Marta escondía a su madre en un cuarto de la casa para evitar que los vecinos la vieran. Cuando Bill, un norteamericano de Alabama y pretendiente de Clarita, la nieta de Toña, visitaba la casa, Marta no permitía que Toña saliera del cuarto. Mientras tanto, Marta escondía sus rasgos raciales con un turbante sobre su pelo encrespado y con polvo de arroz para blanquear su cara. Clarita termina por rechazar al pretendiente norteamericano por su evidente y profesado racismo, a pesar de las ilusiones de Marta de que su hija se casara con él y se fueran a vivir a los Estados Unidos. Clarita, que hasta con el nombre insinúa su “etapa” en un proceso de blanqueamiento racial, acepta a su abuela negra en todo momento, a diferencia de su madre. Al final de la obra Toña sale del cuarto y exorciza al americano racista.

En esta obra, Arriví tiene la buena intención de problematizar el discrimen racial en Puerto Rico trayéndolo al centro del escenario del “teatro nacional”. Sin embargo, no deja de ser un intelectual blanco que habla por los negros. Arriví inscribe la historia de los negros de Puerto Rico en el pasado. Su trama nos confronta con la herencia africana como parte de la configuración racial puertorriqueña pero, la ubica en un pasado tropical y exótico, cuando los negros bailaban bomba en el palmar. La trama gira en torno a personajes estereotipados



que la vuelven inverosímil y ponen de manifiesto su racismo. La estrategia discursiva del uso de personajes estereotipados (como Toña la negra, Marta la negra, con su pañuelo, y Clarita) le sirve a Arriví para representar las diferencias culturales y raciales en un mito unificador. Así fortalece su idea de que, a pesar de las diferencias, los puertorriqueños son una gran familia en la que, a pesar de las intersecciones raciales, predomina la raza blanca. El exorcismo que aparece en la escena final es indicativo de su idea de que, el negro puertorriqueño ha pasado por tantas generaciones de limpieza que aquí no se justifica el racismo. Mucho menos cuando el portavoz de ese racismo proviene de una sociedad norteamericana donde negros y blancos no se mezclan como han hecho los puertorriqueños. En otras palabras, Arriví establece una diferencia entre el racismo norteamericano y el puertorriqueño. El primero es como el demonio; el otro, ya no es un problema social severo porque ya todos los puertorriqueños son una sola familia racial.

En esta obra hay dos discursos que muestran la identidad tal como la definieron los letrados de la “Generación del Treinta”: uno es el del drama escrito, el otro es el de la producción teatral representada ante un público. En la edición de la Editorial Cultural¹¹³ que cito aparece una nota que indica que la obra fue “Estrenada en el Teatro Municipal Tapia, de San Juan, el 29 de mayo de 1958, durante el Festival de Teatro del Instituto de Cultura Puertorriqueña [...]” y

¹¹³ Francisco Arriví, *Vejigantes*, Río Piedras, Puerto Rico, Cultural, 1970.



menciona el reparto, entre los cuales vemos que el personaje de Toña fue realizado por la actriz Lucy Boscana. Boscana era una mujer blanca mientras que el personaje de Toña es de una mujer negra. Una mirada a las fotos que aparecen en las páginas 17-18 de esa edición explican la manera como se disfrazó la diferencia: a Boscana le pintaron la cara y las manos de “negra”. Esto es indicativo de que la identidad de los negros que se estaba representado en el escenario era la que le daba el intelectual blanco, quien, como Arriví, redefinió la fisonomía de los negros puertorriqueños con una máscara del negro, pero sobre una cara de facciones blancas, y al hacerlo, creó un nuevo negro: el negro escénico, un negro que no es un negro, porque al verdadero negro no lo quieren ver. Este dato nos dice también que a mediados del siglo XX, el FTPR del ICPR, celebrado en el Teatro Tapia del Viejo San Juan, probablemente no era un espacio de trabajo para el actor o la actriz negra.

La historia de los “blackface minstrels”, como se les llamó en los Estados Unidos a los actores que se pintaban de negro, se remonta al interés por representar a los negros que tuvo Thomas D. Rice cuando en 1830 vio a un esclavo que bailaba y cantaba y decidió representarlo en el escenario. Rice se oscureció la cara con corcho quemado para imitar al negro cantor y bailarín. El personaje se llamó “Jim Crow” y se hizo famoso.¹¹⁴ Inclusive, cuando actores negros representaban personajes de la raza negra se les requería la máscara de

¹¹⁴ Eric Lott, *Love and Theft: Blackface Minstrelsy and the American Working Class*, New York, Oxford University Press, 1993, 111.



corcho negro. Es decir, lo que se quería ver en el escenario no era la cara del actor negro sino su rostro transformado por la máscara en representación del negro. Eventualmente, el nombre Jim Crow llegó a significar las leyes, ordenanzas municipales y costumbres que limitaron las oportunidades de los negros en los Estados Unidos. Pero, el personaje siguió siendo un ícono del negro escénico. El propósito de estos personajes era que el público disfrutara del negro, sin el negro. Por lo tanto, el que Lucy Boscana hiciera un “blackface” en Puerto Rico no era nada nuevo. Es posible que cuando Francisco Arriví realizó sus estudios en Nueva York haya conocido la práctica de los Blackface Minstrels. Esa manera de representar al negro en la escena fue practicada en los Estados Unidos, por ejemplo, desde finales del siglo XIX.

Los afroamericanos lucharon para entrar al escenario del teatro norteamericano. Desde 1821 *The African Grove Theatre*, un teatro de actores negros, producía obras clásicas en la ciudad de Nueva York.¹¹⁵ Para la década de 1850 Ira Aldridge, un negro norteamericano, se hizo famoso en Europa por sus personajes clásicos,¹¹⁶ y desde 1865 *The Georgia Minstrels*, un grupo de actores “blackface minstrels”, trabajó en los Estados Unidos.¹¹⁷ Sin embargo, durante las primeras décadas del siglo XX los actores negros que lograron trabajar con

¹¹⁵ Edith Isaacs, *The Negro in the American Theatre*, Theatre Arts Books, 1947.

¹¹⁶ *ibid.*

¹¹⁷ Los Blackface Minstrels fueron, eventualmente, actores negros con sus caras pintadas de negro porque lo que los productores y directores querían representar en escena era al negro escénico con sus actuaciones estereotipadas y no al personaje negro de la vida real ni al actor negro con su cara real. Véase: Haskins, *Black Theatre in America*, 26-27.



actores blancos fueron sometidos a reglas de segregación racial en todo el trabajo de la producción teatral tras bastidores. Por ejemplo, los actores negros y los blancos no se montaban en el mismo elevador, ni usaban el mismo lavabo. Pero, el punto que traigo aquí es que, desde mediados del siglo XIX el actor negro se estaba viendo en los escenarios del mundo occidental, aunque todavía usaba una máscara, mientras que los productores y directores de mediados del siglo XX en Puerto Rico representaban al negro con un actor blanco usando máscara de negro. La diferencia es sutil, pero evidencia el hecho de que los productores de *Vejigantes* no habían dado el paso de incluir al actor negro en el escenario, ni siquiera con la máscara, como sugiere esa producción.

Puerto Rico no es una excepción, sin embargo. Según Robin Moore “Afro Cubans were systematically denied employment in the theater as late as the 1950s.”¹¹⁸ Es decir, en Cuba los actores negros pudieron representar a personajes negros en los escenarios importantes del país después de la Revolución Cubana durante la década de los 1960. Si el negro escénico en *Vejigantes* es representado por el actor blanco, ¿cómo se marca la diferencia racial en el discurso escrito de *Vejigantes*?

Una de las primeras expresiones en esta obra de Francisco Arriví nos indica sus estrategias para establecer diferencias raciales entre sus personajes. En

¹¹⁸ Robin Moore, *Nationalizing Blackness: Afro-Cubanismo and Artistic Revolution in Havana, 1920-1940*, Pittsburgh, University of Pittsburgh, 1997, 45.



el primer acto Arriví describe a Toña, quien se encuentra en un palmar donde cantan timbaleros y ella baila:

Toña, mulata oscura de cuerpo tenso y frescote como una palmera moza, irrumpe en el centro de la escena y ríe excitadamente mientras escruta los alrededores. Su rostro chispea gracia y salud animal.¹¹⁹

Stuart Hall describe la construcción de imágenes en oposiciones binarias como estrategia discursiva que representa diferencias raciales de manera jerárquica. En esta obra vemos la oposición entre lo negro “animal”, como muestra la cita anterior, y lo blanco civilizado, como veremos en el personaje Benedicto, un español pretendiente de Toña. Como vemos, la negrura de Toña la distingue por su sensualidad instintiva. Luego, ella “se entrega al baile de bomba” lo cual construye al personaje con expresiones abiertas, de emociones y sentimientos que dependen de costumbres y rituales. En otras palabras, Toña representa lo irracional frente a Benedicto, que en el baile alucina “por las incitaciones [de Toña]” a las que responde y “bailotea dislocadamente”. Pero, cuando el sonrosado y bigotudo Benedicto se quita la careta de Vejigante, se nota que está “encandilado por los humos alcohólicos”. Las oposiciones no podían estar más claras. La negra representa lo salvaje, lo natural, mientras que el blanco representa lo civilizado. Sólo porque está borracho pierde la razón, el refinamiento y las restricciones que imponen su tradición.

Sin embargo, al comenzar el baile Benedicto y los timbaleros cantan: “¡Viva España y Puerto Rico!”,¹²⁰ enunciando la unión de las razas negra y

¹¹⁹ Arriví, *Vejigantes*, 9.



blanca, de lo español y puertorriqueño, en el baile de Toña y Benedicto. Ese énfasis en describir a los puertorriqueños como una mezcla de razas lo vemos cuando Clarita le implora a su madre que:

Somos un pueblo bueno que choca consigo mismo. [...] ¡Si tuviéramos el valor de afirmar nuestra alma! ¡Si fundiéramos lo mejor de nosotros [...] en la hermosura de esta isla maravillosa!¹²¹

Según se va desarrollando la obra vemos que, para Arriví, lo mejor de “nosotros” es que aceptamos la mezcla racial mientras otros, como los norteamericanos, siguen siendo racistas. Arriví representa esta mezcla como un proceso que es posible por la atracción natural entre las razas. En la siguiente cita vemos que describe el deseo que sienten los negros y los españoles por mezclarse:

Loca 1: ¿Y porque Toña se dejará alcanzar?
Loca 2: Porque le gusta el gallego.
Loca 1: ¡No me digas! Ha dicho que no le hace caso.
Loca 2: Haciéndose y gustándole. ¿Me entiendes?¹²²

Que el desliz de Benedicto fue causado por su borrachera y por las incitaciones de Toña se ratifica más tarde en la obra, cuando Toña le informa que está embarazada y él le responde:

Benedicto: [...] Por el momento, me sería imposible llevarte de otra manera. Mi hermano establecido en San Juan, el mayor, armaría tamaño escándalo. Escribiría a España para informar a mis padres. Estos esperan casarme con una muchacha de mi pueblo. [...] No entienden que uno pueda enamorarse en las Antillas. Dicen que la sangre africana debe quedarse en ultramar. [...] No pierdas el único camino que nos puede juntar. [...] pediré a tu padre que te emplee de sirvienta. ¡vive dios!, no queda otro remedio, pero allá en la tienda, cuando haya terminado la faena del día nos encontraremos a solas, Toña será para mí, la prieta más guapa y bailadora de bomba.¹²³

¹²⁰ *ibid.*, 12.

¹²¹ *ibid.*, 64.

¹²² *ibid.*, 15.

¹²³ *ibid.*, 21-22.



Benedicto representa la cordura que dentro de las costumbres tradicionales de su herencia hispánica lo responsabilizan por su “error”, pero sin alterar el orden social que ya le ha arreglado un matrimonio según lo establece su tradición. Dentro de ese esquema, tiene claro que las negras son exclusivamente para disfrutarlas. En este relato Arriví no deja de perpetuar la mentalidad racista que define lugares distintos para las mujeres según su raza: la mujer blanca pertenece a la pureza del hogar mesurado y cristiano, mientras que la mujer negra a la algarabía y el disfrute de la calle.

En este discurso dramático Arriví expone dos niveles de razonamiento. Por un lado expone la realidad social que probablemente enfrentaron muchas mujeres negras que fueron sirvientas de hombres blancos, de sus familiares y esposas, y con quienes tuvieron hijos ilegítimos. En ese sentido su obra rompe con la tradición de situar a personajes masculinos y blancos en el centro del escenario para insertar a una mujer negra. Pero, por otro lado, depende de estrategias discursivas que representan a las mujeres negras como si sólo se diferenciaban por sus rasgos naturales instintivos; es decir, como objetos sexuales o como mujeres que se dedican a alimentar y cuidar de los demás. En otras palabras, el personaje de Toña es un estereotipo que no representa a mujeres negras reales. Esto nos muestra que, como he dicho, a pesar de las buenas intenciones del autor, sigue hablando desde su posición de persona blanca aunque intenta definir lo que es ser negro.



Esa intención del autor se puede problematizar con la siguiente expresión de Toña, quien conversa con su hija Marta (hija de Benedicto y ya adulta) en Condado:

Ay, mi hija... Yo era feliz en el palmar de Loíza. Jugaba en las arenas blancas, corría suelta frente al mar azul y podía bailar la bomba bajo las flores del flamboyán.¹²⁴

En este relato la vida de una mujer en Loíza Aldea se significa como un idilio paradisíaco frente al mar, bajo los árboles florecidos, bailando, según Toña, “bailaba horas y horas”. Con su tropicalismo, Arriví estereotipa a la comunidad negra, que con sólo bailar es feliz. De esta manera reduce a estos personajes a unos rasgos simples y fijados por la naturaleza, mediante la idea de que a las negras lo único que les interesa es bailar, o que bailan mejor que las mujeres de otras razas.

En cuanto a las relaciones de género vemos que en Arriví la mujer protagoniza, pero es una construcción masculina de lo femenino. Por un lado Clarita demuestra ser una joven razonable cuando defiende la raza de su abuela negra ante su madre mulata, cuando defiende el valor cultural de la bomba, música que su abuela escucha y cuando cuestiona la seguridad con la que la madre la quiere casar con Bill: “Mamá... Hay americanos y puertorriqueños de muchas clases”. En otras palabras, Clarita no acepta a Bill sólo por que sea americano, lo que la coloca en un plano más intelectual que el de los personajes que la rodean. En este sentido se puede decir que Arriví construyó un personaje

¹²⁴ *ibid.*, 35.



femenino que hablaba y razonaba autorizada por sus estudios universitarios. Pero, el otro nivel de valores presentes en el discurso del autor es notable cuando describe a Clarita:

Contará veinticinco años. Cabellera ondulante, piel blanca, [...] Una nota de modernidad recubre su esbeltez de hembra joven puertorriqueña.¹²⁵

Se puede decir que aún cuando Arriví construyó un personaje femenino matizado con características de la mujer moderna no ocultó su idea de que las mujeres son “hembras”, es decir, animales destinadas a reproducir la raza. Podemos decir que en Arriví el aspecto “animal” tanto en las mujeres negras como en las blancas guarda similitud con la visión de Emilio Belaval sobre las mujeres. Vemos esa similitud en *Los Cuentos de la Universidad* y el análisis ya citado de Magali Roy Féquière en el que concluye que estos letrados gustaban de tener a su lado a una mujer intelectual, siempre y cuando ésta no abandonara los roles que por tradición se le habían destinado.

Otro estereotipo del cual se vale Arriví para representar las relaciones de raza en Puerto Rico se puede ver en el personaje de Bill. Primero, lo describe como un norteamericano del sur de los Estados Unidos con la intención de enfatizar que el ser del sur lo hace más racista. En la siguiente cita Bill describe lo que significaría para un norteamericano del sur tener un hijo con una persona de raza africana:

¹²⁵ *ibid.*, 44.



Bill: ...si descubre [un blanco del sur] que ha mezclado su raza con la negra. Un hijo significaría la locura. [...] No es un prejuicio. Es un sentimiento natural en todo el sur de Estados Unidos.¹²⁶

Esa táctica no representa el racismo como un problema social real sino como una característica natural de los habitantes de una región del mundo. Ese tipo de generalización no contribuye al proceso de esclarecer la mentalidad racista ni a superar y sanar los traumas que ha dejado. Por el contrario, es una táctica acusatoria que incrimina a todos por igual, precisamente por ser de la raza blanca. En otras palabras, es una táctica racista. Esa crítica severa al racismo norteamericano probablemente respondía a los hechos históricos y sociales de la década de 1950 en los Estados Unidos, cuando se habían polarizado las mentalidades con respecto al racismo y muchos ciudadanos blancos asumieron posturas en defensa de los derechos civiles de los afro-americanos.

Por otro lado, ese discurso del racismo norteamericano se debe analizar como, probablemente, uno de los planteamientos más importantes para el autor. Bill representa las pocas cosas de las que Arriví piensa que los puertorriqueños deben cuidarse en su relación con los norteamericanos. Una de ellas es que, a diferencia de los puertorriqueños, los norteamericanos no definen su identidad como una mezcla racial sino que mantienen las razas separadas. Precisamente es ese distanciamiento entre las razas lo que causa las revueltas y los problemas civiles en los Estados Unidos, problemas que, en la visión de Arriví, en Puerto Rico ya no existen gracias al proceso de blanqueamiento. Este proceso, que está

¹²⁶ *ibid.*, 71.



en una etapa avanzada, continúa porque es un proceso natural. El personaje de Clarita se convierte en el portavoz de esta idea: “Aquí se juntan la sangre de todos los hombres en la flor de los flamboyanes”. En última instancia en Puerto Rico sólo existe una identidad y una raza: la puertorriqueña.

Por otro lado, Bill representa al norteamericano que busca desarrollar sus intereses económicos en Puerto Rico:

Bill: He jurado aprender español a perfección. A los clientes les encanta oírme hablar en su idioma. Es un gran truco para convencer rápidamente y ganarme un ascenso en la compañía.¹²⁷

Luego, al mirar la playa Bill le dice a Clarita:

¡Que sol! ¡Que colores! ¡Que aire! Millones en potencia. Millones. Un poco de inteligencia y los americanos invadirán este paraíso.¹²⁸

Vemos que si Bill aprende español no es porque le interese la cultura puertorriqueña sino porque le sirve de instrumento para adelantar sus proyectos económicos. De igual modo, las bellezas naturales del país se valoran por su potencial de generar dinero. Podemos concluir que aunque Arriví no es anti-norteamericano, levanta la voz de alerta respecto a dos preocupaciones fundamentales. La primera se refiere a la posibilidad de que los serios conflictos raciales que en ese momento histórico azotaban a la sociedad norteamericana se extendiesen a Puerto Rico. La segunda está relacionada con los proyectos económicos impulsados por el PPD: esos proyectos estaban atrayendo una invasión de inversionistas norteamericanos que podrían de algún modo desplazar

¹²⁷ *ibid.*, 66.

¹²⁸ *ibid.*, 67.



a los puertorriqueños. Si tenemos en mente que la Constitución del ELA se dio durante la misma década en la que él escribió esta obra, es posible que el enunciado de Bill: “Un poco de inteligencia y los americanos invadirán este paraíso” fue escrito como aviso de lo que podría ocurrir si Puerto Rico se convertía en Estado de la nación norteamericana. Además del problema del racismo en Puerto Rico, quedan plasmados en esta obra los temores de Arriví a la americanización cultural y económica de Puerto Rico.

Artistas marginados frente al canon criollista

En esta sección miramos discursos que fueron excluidos del canon de “teatro nacional” de la “Generación del Treinta”. Empezamos con el Teatro Obrero que a pesar de haber sido un teatro realizado en Puerto Rico y por obreros que se consideraban puertorriqueños, no figura en el canon. De igual modo vemos que las dramaturgas fueron excluidas del canon. ¿No fue puertorriqueño un teatro realizado por puertorriqueños/as? ¿A qué criterios respondieron esas exclusiones?

El Teatro Obrero fue un movimiento contrario a los gustos que dominaron la moda, a principios del siglo XX en Puerto Rico y a lo que se entendió como modelo estético en los ámbitos oficiales. Por eso, es una expresión que, cuando se le incluye en recuentos históricos de la literatura puertorriqueña, en la mayoría de los casos, no es catalogada ni como arte, ni como teatro. Antonia Sáez lo incluyó por su valor histórico a pesar de que lo describió como “lejos de la



perfección dramática”.¹²⁹ Josefina Rivera de Álvarez lo tildó, meramente, como “teatro de propaganda”.¹³⁰

La literatura obrera ha sido revisada en años recientes por Rubén Dávila Santiago¹³¹, Lowell Fiet¹³² y Carmen Centeno Añeses¹³³, entre otros. En su libro *Teatro Obrero en Puerto Rico (1900-1920)*, *Antología* Dávila Santiago incluye libretos y relatos que evidencian la popularidad que tuvo ese teatro “en casi todas las ciudades del país, durante más de veinte años”.¹³⁴ Según él, las manifestaciones artísticas eran realizadas por obreros e incluían “obras de teatro, recitales de poesía, coros, conciertos, representaciones de diálogos, certámenes literarios”, además de “la novela, el cuento, la poesía, y el ensayo” que “poblaron con su voz obrera las salas de teatro, las plazas, las manifestaciones y los locales de sindicatos”.¹³⁵

En 1904 Ramón Romero Rosa habló de un drama que le cantara a “la miseria y a la desigualdad social [...]”.¹³⁶ No cabe duda que Ramón Romero Rosa estaba hablando de un teatro social muy distinto al drama social del cual, más tarde, habló Emilio Belaval. Romero Rosa se refería a un teatro hecho por los

¹²⁹ Sáez, *El Teatro en Puerto Rico*, 44.

¹³⁰ Rivera de Álvarez, *Literatura Puertorriqueña*, 251-252.

¹³¹ Rubén Dávila Santiago, *Teatro Obrero en Puerto Rico (1900-1920)*, *Antología*, Río Piedras, Edil, 1985.

¹³² Lowell Fiet, *El Teatro Puertorriqueño Reimaginado, Notas Críticas Sobre la Creación Dramática y el Performance*, San Juan, Callejón, 2004.

¹³³ Carmen Centeno Añeses, *Modernidad y Resistencial Literatura Obrera en Puerto Rico (1898-1910)*, San Juan, Callejón, 2005.

¹³⁴ Dávila Santiago, *Teatro Obrero en Puerto Rico*, 9.

¹³⁵ *ibid.*, 9.

¹³⁶ R. del Romeral “Musarañas”, en Dávila Santiago, *Teatro Obrero en Puerto Rico*, 35.



obreros y no sobre los obreros. Establecer esa diferencia es importante, porque se trató de un movimiento que se expresó mediante el teatro y no una representación de unos intelectuales o artistas que hablaron por los trabajadores.

Según José Luis Ramos Escobar ese teatro surgió como parte de las campañas de sindicalización de los dirigentes de la Federación Libre de Trabajadores y del Partido Socialista, quienes “incluyeron la representación de obras de teatro para concienciar a los obreros y motivarlos a organizarse. Las obras las escribían los miembros de los sindicatos con una clara intención proselitista”.¹³⁷ Esto lo vemos claramente en obras como *La emancipación del obrero*, de Ramón Romero Rosa, quien era secretario del Partido Obrero Socialista. Ramos Escobar nos dice que la obra está escrita “utilizando la forma del auto sacramental” y que “los personajes son todos prototipos sociales con claros ecos bíblicos [...]”.¹³⁸ Esta mezcla de obrerismo con religión hace de ésta una pieza muy interesante, porque en ella no sólo se hacen reclamos políticos, sino que se cuestiona la posición que asume la Iglesia ante estos. En la siguiente cita, por ejemplo, vemos que el personaje “Sacerdote” hace un llamado a los trabajadores para que no protesten:

Sacerdote: (Levantando ambas manos.) – ¡Y el castigo tan grande que tendrá del cielo...! El amo es más que el padre que le ha dado a uno el Ser. Y quien reniega del amo, reniega de Dios mismo... [...] Mientras exista la religión, no habrá que temer al Satanás que quiere arrebatar el poderío del Omnipotente,

¹³⁷ José Luis Ramos Escobar, “Génesis y Desarrollo del Teatro Popular en Puerto Rico”, *Intermedio de Puerto Rico*, Vol. I., Año I, Ateneo Puertorriqueño, San Juan, (1985), 14.

¹³⁸ *ibid.*, 15.



inculcándole a los hombres ideas de rebelión, contra los que gobiernan y los que mandan.¹³⁹

Según Rubén Dávila “emanciparse, para el socialismo libertario, significó humanizarse” y para lograrlo era necesario “combatir las diversas formas de sumisión”. La religión y “el adorar a Dios, por ejemplo”, eran entendidos como “renuncia a la libertad y a la dignidad como seres humanos”.¹⁴⁰

Este teatro sirvió de medio para difundir un discurso político que promovió la acción colectiva y socialista que acaparó la mentalidad mundial desde el triunfo de la revolución socialista en los estados rusos a principios del siglo XX. Los protagonistas de estas obras se ven a sí mismos como vehículos de un ideal de clase, como vemos en el diálogo entre los siguientes personajes:

Luquin: Que si pudiera yo me atrevería Con machete en mano combatir.
Y te juro que yo conseguiría A todos los bandidos destruir...
Guita: (sentenciosamente)
Tú estás loco, te falta algún sentido... Porque ¿Cuándo tu has visto que un obrero Destruir un gobierno ha conseguido siendo esta, labor del pueblo entero?¹⁴¹

Además de los reclamos que los trabajadores hacen a sus patronos, a las autoridades eclesiásticas y la propaganda socialista que vemos en estos discursos, en estas obras se entrecruzan reclamos hechos por hombres para las mujeres y reclamos de mujeres obreras que luchaban por mejores condiciones de trabajo y de vida. En la obra de Luisa Capetillo vemos la exposición más clara de los reclamos femeninos que se hicieron en este movimiento. Según Dávila, para esa

¹³⁹ Romeral, *La emancipación del obrero*, en Dávila Santiago, *Teatro Obrero en Puerto Rico*, 53.

¹⁴⁰ Dávila Santiago, *Teatro Obrero en Puerto Rico*, 71.

¹⁴¹ M. González, *Los crímenes sociales*, en Dávila Santiago, *Teatro Obrero en Puerto Rico*, 318.



época las mujeres entraron a las filas de los asalariados de la industria del tabaco. Esta nueva responsabilidad produjo “doble explotación: la casa y el taller”.¹⁴² En *Como se prostituyen las pobres* de Luisa Capetillo, el personaje de La mujer describe esa responsabilidad como un holocausto:

La mujer -Me aconsejas que vaya a ganar un miserable jornal, que respire un aire impuro y que oiga las impertinencias de algún capataz grosero. Con eso no me remedia el mal, siempre seríamos una infinidad sacrificadas en holocausto a una mentira e hipocresía social. Es lo mismo que sea yo que otra, es carne humana que se humilla ó se desprecia, que se vende y que se atrofia, que se ultraja que se utiliza y pisotea en nombre de la moral cristiana, (con energía) ¿Qué podéis decirme que otra no se merezca? Es igual, dejadme lo mismo yo que otra, sino podemos reivindicarnos todas, pues ninguna, yo no soy mejor que ellas.¹⁴³

La descripción de Capetillo arroja luz sobre la experiencia de las mujeres que trabajaban en sus hogares o en otro lugar de empleo y que además eran maltratadas por sus patronos. Vemos que, para las mujeres, más que un medio para sostener sus hogares, el trabajo fue visto como una experiencia negativa que no contribuía a mejorar sus condiciones de vida y, en todo caso, podría decirse que, la empeoraba.

Capetillo hace también unos reclamos de emancipación femenina en la obra *En el campo, amor libre* dirigidos a las relaciones entre los hombres y las mujeres. Veamos la respuesta de Aurora a su novio, quien se ha ofrecido a llevarla por un paseo en el campo cuidando de que no tropiece:

Aurora -Con gran placer. Pero creo que la mujer debe caminar sola, es decir unidos sí, pero que haya una protección mutua, que no haga aparecer a la mujer bajo un tutelaje o dirección que al fin y al cabo resulta odiosa. Que la hace

¹⁴² Dávila Santiago, *Teatro Obrero en Puerto Rico*, 213.

¹⁴³ Luisa Capetillo, *Como se prostituyen los pobres*, en Dávila Santiago, *Teatro Obrero en Puerto Rico*, 221.



aparecer 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.¹⁴⁴

Sin lugar a dudas estos reclamos que el personaje Aurora le hace a su novio eran inusuales en el Puerto Rico de 1916 y posicionan a Capetillo en un lugar intelectual adelantado a las corrientes de su época.

Se puede decir que en el teatro obrero se emitieron voces de reclamo feminista, reclamos a la Iglesia, reclamos a patronos y se propuso un sistema político socialista como alternativa para el Puerto Rico que recién habían adquirido los norteamericanos como botín de guerra. ¿Por qué es excluida esta producción literaria del canon de literatura nacional?

Según Dávila: “El olvido tiene su memoria clasista. Y es que esta acción cultural de clase, por su existencia misma, rompe en gran medida con los patrones culturales establecidos por el orden social dominante”.¹⁴⁵ La exclusión del Teatro Obrero del canon de literatura dramática de la “literatura nacional” cobra mayor significado cuando pensamos que el dirigismo cultural construye una cultura nacional para mantener el interés de los puertorriqueños y de los norteamericanos en un proyecto de desarrollo económico para Puerto Rico. Por esto, se destaca la armonía, la hospitalidad, y la generosidad de los puertorriqueños. A la cultura dominante no le convenía destacar el hecho de que en Puerto Rico había una

¹⁴⁴ Luisa Capetillo, *En el campo, amor libre*, en Dávila Santiago, *Teatro Obrero en Puerto Rico*, 226.

¹⁴⁵ Dávila Santiago, *Teatro Obrero en Puerto Rico*, 10.



historia literaria que evidenciaba los reclamos hechos por obreros y obreras de todos los pueblos de la Isla.

No sólo el teatro de corte obrero, sino también la dramaturgia compuesta por mujeres, se ve excluida del teatro nacional. Hay evidencia de escritoras dramáticas anteriores a la década de 1930 que no figuran en el canon. Una mirada a cualquier historia de la literatura puertorriqueña nos informa que otras dramaturgas fueron excluidas del canon de “teatro nacional”. En otras palabras, en Puerto Rico hay evidencia de escrituras dramáticas realizadas por puertorriqueñas anteriores a la década de 1930, que no fueron incluidas en el “canon nacional”. Según Angelina Morfi, para mediados del siglo XIX, “al mismo tiempo que escribían Alejandro Tapia y Rivera y Salvador Brau”, hubo una expresión dramática femenina. Morfi enumera a las siguientes dramaturgas: “María Bibiana Benítez, Carmen Hernández de Araujo y Carmen Bozello Guzmán”.¹⁴⁶ María Bibiana Benítez (1793-1875) escribió el drama histórico *La cruz del morro*, que relató el ataque holandés a Puerto Rico de 1625. Carmen Hernández Araujo (1832-1877) escribió varias obras, entre ellas *Los deudos rivales* que se desarrolla en la Grecia del año 219 A.C. La obra de Carmen Bozello y Guzmán (1859-1885) *Abnegación y sacrificio* se centró en la tristeza de una joven cumpleañera que recuerda a sus padres muertos y echa de menos su patria española.¹⁴⁷

¹⁴⁶ Morfi, *Historia Crítica de un Siglo*, 153.

¹⁴⁷ *ibid.*, 169-170.



El teatro escrito por dramaturgos negros en Puerto Rico también aparece en recuentos de la literatura puertorriqueña mientras que fue excluido del canon del “teatro nacional”. Varias fuentes nos remiten a 1873 cuando se representaron las obras *Los negros catedráticos* y *Un negro bueno*, de F. Fernández. Según Angelina Morfi ambas obras contienen representaciones risibles de los negros puertorriqueños.¹⁴⁸ A pesar de sus representaciones evidentemente racistas, estas obras figuran en la historia del teatro puertorriqueño y tienen un valor histórico que evidencia las creencias y los imaginarios de su época. A diferencia de Fernández, Eleuterio Derkes (1836-1883)¹⁴⁹ construyó personajes de negros serios y de altos valores morales. Según Morfi este dramaturgo expresaba que “el verdadero valor del hombre reside en su talento, en sus cualidades”. Las tramas de sus obras representan a personas que logran “triunfar sobre un rival rico y noble a pesar de ser pobre”. En la obra *Tío Fele*, por ejemplo, “cambia la pobreza por el color negro, considerado estigma social más grave”.¹⁵⁰

Podemos recoger significados entre los textos que constituyeron el canon del teatro nacional, en comparación con los significados de las obras excluidas. La “Generación del Treinta” definió a la nación puertorriqueña como blanca, a pesar de la diversidad racial que hubo en el Puerto Rico criollo. Vemos que

¹⁴⁸ *ibid.*, 109. Según Emilio Pasarell estas obras tienen influencia cubana. Él relata que en 1879 llegaron a San Juan unos Bufos Habaneros que permanecieron en el país hasta 1894 y representaron semi parodias y obras comico-bufo-catedráticas. Véase: Emilio Pasarell *Orígenes y Desarrollo de la Afición Teatral en Puerto Rico-Siglo XX*, Río Piedras, Ed. Universitaria, 1967, 192-194.

¹⁴⁹ Morfi, *Historia Crítica de un Siglo*, 115.

¹⁵⁰ *ibid.*, 115.



Belaval y Arriví se dedicaron a construir mitos que dramatizan el modo como se mezclaron las razas de tal manera que la negrura fue desapareciendo. Las representaciones de creencias que se distancian del catolicismo son, por un lado demonizadas, pero, por otro, guardadas como arma en la memoria colectiva. La capacidad que Arriví le otorga a Toña para exorcizar a Bill del racismo es un ejemplo de esto. En la escena del exorcismo Toña se enfrenta al norteamericano, lo que añade unos elementos de heroísmo al personaje puertorriqueño frente al norteamericano. Es posible ver esta escena como otro nivel de batalla cultural que aunque no fuera aceptado por la tradición cristiana, en Arriví constituye un arma de lucha a la que se puede recurrir para dar un zarpazo. De manera sutil se deja entrever aquí una diferencia racial entre “los puertorriqueños” y los norteamericanos.

Estos relatos ignoran el papel que el discrimen pudo ejercer en la alegada sumisión de los negros en Puerto Rico. Ambas obras relegan realidades históricas y sociales cuando crean una identidad homogénea que sirvió para adelantar los proyectos económicos, políticos y culturales del PPD. Por otro lado, estos mitos de felicidad intersocial e interracial en el pasado justifican la necesidad de tutela del intelectual sobre las masas, reinscriben los valores patriarcales y con ellos la necesidad del paternalismo: los negros querían ser blancos, las mujeres querían los matrimonios arreglados, y aún la mujer universitaria acepta el destino tradicional de la mujer en el espacio privado.