

Metadrama y subjetividad en tres obras de José Luis Ramos Escobar

Guillermo B. Irizarry

What do we mean by words like “true,” “real,” “natural”? We use them as shields to prevent ourselves from being hurt by a theatrical experience. Because a real experience would be so painful and so strange that it would seem “unreal,” “untrue,” “unnatural.” . . . Our only hope is in extremes . . . so that the smashing of the conventions that cozy out the terrors and the pains be accompanied by laughter—so that explorations of time and consciousness, of rituals of love and death be accompanied by the coarse grain of life and living. The theatre is the stomach in which food metamorphoses into two equalities: excrement and dreams.

Peter Brook, *The Shifting Point* (60)

El propósito de este ensayo es discutir las técnicas metadramáticas que utiliza en su dramaturgia el escritor puertorriqueño José Luis Ramos Escobar. Aunque discutiremos la estructura dramática en su totalidad, en tanto que las obras seleccionadas son metadramas, nos concentraremos en las técnicas que rompen la ilusión del personaje y de la actuación. El recurso principal para lograr este *Verfremdungseffekt* es el del metapersonaje, sin ser aquel efecto recinto exclusivo de este recurso. Nos interesa en última instancia indagar cómo las obras teatralizan subjetividades con base en clase social, raza, género y nación, para problematizar las jerarquías sociales y los *habitus* que dichas subjetividades articulan y reproducen.

Al considerar el teatro de Ramos Escobar tenemos que delinear una trayectoria que se inicia con su participación, durante los sesenta y principios de los setenta, en varios colectivos teatrales, entre ellos Anamú, Moriviví y el colectivo Nacional de Teatro, cuyo quehacer artístico era de contenido social y político y que se insertaba en comunidades marginadas. Escribió, como parte de un grupo de creación colectiva, más de una decena

de obras, aparte de mantenerse activo como actor y director. De su producción individual, publicada mayormente a partir de 1985, cabe mencionar *Sintigo* (1985), *Mascarada* (1985), *Indocumentados: el otro merengue* (1991, estreno 1989), *Cofresi o un bululú caribeño* (estreno 1990), *El olor del popcorn* (estreno 1993), *Geni y el Zepelín* (1995) y una colección de cuentos titulado *En la otra orilla* (1992). Su obra inevitablemente está marcada por el signo de lo ideológico, aunque alejada del panfleto político por la sutileza de su imaginación y conciencia teatrales; por esta misma duplicidad, el creador llama la atención al recurso y las convenciones teatrales, a la intertextualidad e hipertextualidad literarias y vitales, y al juego, inevitable duende que se inserta en sus pequeños mundos. Ramos Escobar queda claramente insertado dentro del teatro autoconciente y participa de la experimentación formal que caracteriza la dramaturgia latinoamericana contemporánea en la cual los escritores “han salido en busca de múltiples formas de percibir la realidad tanto externa o contextual como interna” (Meléndez 173).

La zona de experimentación metadramática es la que interesa a este estudio. Lionel Abel, cuyo libro *Metatheatre* ha marcado el estudio de este fenómeno, asevera que el metateatro se sostiene sobre dos postulados básicos: “(1)the world is a stage and (2) life is a dream” (105). Fuera de estas dos columnas queda la tragedia, y es ante la tragedia que Abel define el metateatro: “Tragedy gives by far the stronger sense of the reality of the world. Metatheatre gives by far the strongest sense that the world is a projection of human consciousness” (113). El aspecto facticio del teatro se enfrenta al mimético, los cuales coexisten en la representación para interferirse y negociar una nueva relación con el espectador. El mundo representado posee todos los rasgos de un universo imaginado y engañoso, y las similitudes aparentes con el mundo real se desmienten repetidamente.

Richard Hornby en su libro *Drama, Metadrama, and Perception* identifica los cinco recursos metadramáticos principales: la obra dentro de la obra, la ceremonia dentro de la obra, la actuación dentro del papel, la referencia literaria o al mundo real dentro de la obra, y la autoreferencia. Según Hornby cada uno de estos recursos tiene un grado diferente de metadramatismo y rompe la ilusión teatral con mayor o menor fuerza para hacer un comentario sobre la obra misma, sobre los sistemas con los que está entroncada la pieza y, en última instancia, sobre el complejo dramático cultural. “A play operates within a system of drama as a whole, and, concentrically, also within the systems that form culture as whole. . . . this

drama/culture complex is 'about' reality not in the passive sense of merely reflecting it, but in the active sense of providing a 'vocabulary' for describing it, or a geometry for measuring it" (22). Los recursos rompen la ilusión teatral para remarcar diferentes aspectos de la cultura; como ejemplo, la obra dentro de la obra es un comentario cínico sobre lo ilusorio de nuestras vidas, y la actuación dentro del personaje nos refiere a la falsedad de nuestras identidades como individuos.

En los textos que discutiremos repasaremos el empleo de los recursos metadramáticos prestando atención especial a la obra dentro de la obra y a la actuación dentro del personaje para entender la conceptualización del complejo dramático cultural. Como expresamos anteriormente, nos interesa ante todo estudiar la problematización implícita en los textos de las dinámicas de raza, clase, género y nación. Los tres textos que comentaremos serán *Sintigo*, *Indocumentados* y *El olor del popcorn*.

El objeto autotélico y el complejo dramático cultural en *Sintigo*

Sintigo es una novela sobre una telenovela, su conflicto y desarrollo, y la vida de sus actores y actrices. Mientras se desarrolla la trama de la telenovela, el texto paralelo relata la vida de los actores, sus pensamientos íntimos, sus amoríos, sus labores fuera de escena y hasta su participación en producciones teatrales. Me permito discutir esta novela dentro del marco de lo metadramático porque, a pesar del emblema genérico impuesto por el mismo autor, podríamos considerar esta novela como un "closet play" al estilo de las tragedias de Séneca y hasta la propia *Celestina*. La telenovela es una comedia de enredos representada con el tono melodramático típico de este género televisivo. Ana María, esposa joven del anciano Horacio, es seducida por Julio Andrés joven a quien Víctor, antiguo amante de Horacio, contrató para precipitar la separación de la pareja. La trama se complica cuando Julio Andrés se enamora de Esmeralda, la hermana de Ana María, e intenta romper su trato con Víctor quien resulta ser el desaparecido padre de las hermanas. Horacio tiene un accidente que borra toda su memoria y su orientación sexual; ante la tragedia Ana María recupera la ilusión por la relación, al principio por compasión, luego por su afán de encontrar el amor puro. A su vez, Víctor es asesinado por Julio Andrés y éste muere a manos de la policía. Por supuesto la telenovela termina con el retorno al orden y la celebración de un futuro próspero y feliz implicado en el matrimonio de Esmeralda con el sicólogo del padre.

En la telenovela los personajes que se niegan a actuar según sus papeles provocan la crisis social interna. Ana María busca el amor fuera del matrimonio, la homosexualidad obstruye el papel de esposo de Horacio, y Julio Andrés hace de joven enamorado a pesar de que no siente amor. Los personajes son obstrutores de sus trayectorias hacia la felicidad y la concordia. El orden se restablece cuando Ana María retoma su papel de esposa amorosa, Horacio borra su homosexualidad y retorna enamorado al seno del hogar, y Julio Andrés muere por no querer reconocer su error. El elemento metadramático resulta más intenso porque los personajes conocen los papeles que deben asumir pero actúan en contra de esta posición.

El afecto de autoconciencia se acentúa por medio de referencias a lo teatral y artístico dentro del texto telenovelesco. Julio Andrés y Ana María, en un encuentro amoroso, encarnan distintas identidades remarcando una dualidad entre la persona y el personaje que escenifican.

JULIO ANDRES: Yo soy yo. . . ¿Y tú

ANA: Yo soy simplemente Ana.

JULIO: ¿Ana? Anna Karenina. Entonces yo seré Brondsky.

. . .

JULIO: Ana, eres mi salvadora. De ahora en adelante yo seré tu esclavo. . . .

ANA: Ah, caray, Julio es todo un actor cómico. (22-23)

Los niveles de actuación se complican dentro del texto enmarcado, porque Julio Andrés, un personaje, hace de joven enamorado y, dentro de ese personaje, hace de tres – Brondsky, un esclavo y un actor cómico – empleando así el recurso metadramático del personaje. Según la clasificación de Hornby este tipo de actuación dentro del personaje es altamente metadramática, porque subraya lo artificial de los papeles en general, por el nivel de autoconciencia del mismo personaje.

El paratexto a su vez añade otro nivel de ficción colocado fuera del guión. Si consideramos la estructura de la novela inferimos que la telenovela está enmarcada por la vida de la sociedad representada. En este sentido la telenovela es la ficción en yuxtaposición al mundo de los actores. A la vez el mundo de los actores es la ficción del mundo del lector. En este juego de marcos, narrativo y telenovelesco, el comentario resultante es que el mundo del lector es también una ficción de otros marcos, ergo “the world is a stage” (Abel 105). Pero estos niveles de ficción se complican ya que la vida de los actores y actrices está subordinada y afectada por la ficción que les toca escenificar y que, simultáneamente, las vidas suyas afectan la escritura

de la telenovela. Solange, la actriz que hace de Ana María, tiene amores con el productor de la telenovela y por eso accede a papeles protagónicos. Myrna Santos, la hermana de Ana María en la telenovela, se congracia sexualmente con el productor y consigue que el personaje de Esmeralda adquiriera mayor trascendencia y complejidad. Estos personajes tienen total conciencia de sus acciones y del engaño implicado en ello; comprenden que las acciones y decisiones en sus vidas afectarán la ficción de la telenovela. Pero las actuaciones en la vida de los actores son más trágicas que las de sus personajes. En la telenovela los personajes hacen las paces con sus posiciones. Fuera de la telenovela los personajes tienen que continuar la actuación para subsistir. Myrna continúa de amante del grotesco productor para obtener papeles protagónicos y Solange promete superar su crisis haciéndose una cirugía plástica para volver a ocupar su puesto de “Damita Joven.”

La novela en su totalidad se resiste a la consistencia de una ilusión. El personaje de Solange, por tomar un ejemplo de varios, se refracta porque actúa voluntariamente como personaje de la telenovela y como estrella de la farándula en el mundo de la personaje-actriz. Por estos avatares, el texto pone en jaque la posibilidad de caracterizar con entereza un papel, puesto que remarca el proceso de semiotización. Podemos establecer aquí un paralelismo con el teatro épico brechtiano:

Brechtian epic theatre made great play with the duality of the actor's role as stage sign-vehicle *par excellence*, bound in a relationship which renders [her] 'transparent,' at the same time it stresses [her] physical and social presence. By driving a dramaturgical wedge between the two functions, Brecht endeavoured to expose the very quotation marks that the actor assumes in representation, thus allowing [her] to become 'opaque' as a vehicle. (Elam 9)

Al igual que en Brecht, la actriz-personaje en este texto de Ramos Escobar se vuelve opaca para llamar la atención sobre su función de signo vehículo.

El juego metadramático se completa con una infinidad de elementos insertados en el texto. En la novela se inscriben varios diálogos al estilo teatral en que el escritor de la telenovela y el productor discuten el trayecto que debe tomar la trama. El paratexto incluye además un juego de dómينو entre los actores-personajes, bailes, fiestas, cuentos escritos por uno de los actores, noticias periodísticas y hasta un montaje teatral. A fin de cuentas los niveles de ficción se proliferan y se espejean para crear la ilusión de que

la fantasía y la realidad son planos que se contienen. La realidad de la novela es el significante de la fantasía de la telenovela y vice versa. Esta hipertextualidad insinúa que la confusión es expansiva y que se extiende fuera de lo literario o teatral.

Este drama irrepresentable, que como novela tiende a lo teatral y massmediático, es un texto autotélico que nos lleva a “interpretar la vida” por medio del complejo dramático cultural. El texto articula un comentario sobre las telenovelas como producto cultural mediado por intereses del mercado y por todo un intercambio de bienes que tiene un dejo de prostitución. El nivel metadramático de mayor fuerza en este texto se da en la zona del personaje en la cual la suplantación y falsificación de papeles conceptualiza identidades de género, de orientación sexual y raza.

Solange es una celebrada estrella de la televisión adorada por las clases populares que ven en ella la personificación del éxito, la elegancia y el buen gusto. La actriz visita Barrio Obrero para cumplir con las exigencias de su personaje público, “todo sea por la carrera artística,” donde se encara a sus fanáticos. Al despedirse:

la sonrisa cede . . . a un gesto de profundo agradecimiento y sus ojos casi se pueblan de lágrimas al decir conmovida, gracias, son ustedes tan buenos. . . . Ya en el auto respira profundamente. Saca un frasco de perfume de su cartera y se echa un poco sobre el traje y los brazos (21).

Solange desprecia al pueblo pero tiene que conquistar sus corazones porque su éxito comercial depende de ello. Su posición social refleja una fragmentación ontológica porque su personaje público es un objeto de consumo para las clases populares pero ella se identifica con la clase dominante, creando un personaje para ella misma de mujer rica y sofisticada. La novela problematiza la identificación por clase social en parte porque son identidades engañosas que implican una actuación, un *performance*, y en parte porque los que ocupan posiciones de privilegio social dependen de una base que sea su contraparte en el ámbito social. Los bordes entre estas identidades se difuminan cuando consideramos las relaciones de poder y de dependencia. De esta manera la posición dominante contiene la traza de la clase dominada y precisa de ésta para definirse.

De igual forma, las identidades raciales se tornan falsificables. El papel de la criada negra lo hace Blanca Estévez, una mujer blanca que ha logrado gran fama haciendo papeles de negra. En un monólogo interior la actriz se defiende de las críticas:

Mira que la gente en este país tiene pretensiones... si aquí no hay buenos actores negros. Y yo quiero mucho a los negros por eso los represento. . . . Ahora como anda por ahí ese Zenón diciendo que yo me burlo de los negros al hablar como Tarzán, mira qué descarado el negro ese, si los negros hablan así, yo los conozco, los he oído cuando voy a las fiestas de Loíza Aldea, y además hablar así los vuelve más primitivos y por tanto más interesantes. . . . Mis personajes negros son más civilizadas que el Zenón ese, porque saben olvidarse de que son negros y viven como las demás personas. (39-40)

La apología de Blanca es un discurso desmontable por su propia intertextualidad. Lo negro se torna en una entidad representable por suplantación y la actriz blanca es el vehículo idóneo de la articulación identitaria y de la diseminación de una identidad. El actor o el intelectual negro no puede articular dicha imagen porque no “saben olvidarse de que son negros.” El cuerpo de la actriz pintado de negro marca la escisión entre lo blanco y lo negro en su propio cuerpo y al hacerlo marca la imagen diseminable del negro como una imagen falsa, suplantable. La negociación de la actriz con el objeto que representa es tan problemática como la de Solange porque para validarse como ícono de la cultura negra tiene que visitar las comunidades negras de Loíza Aldea y participar en las fiestas, cual si pasara por un rito de autorización. La diferencia entre estas subjetividades está marcada por lo facticio. La personificación de lo negro tiene como referente el signo externo de lo negro; la imitación del habla se subordina a un estereotipo primitivista y el color de la piel no es pigmentación sino maquillaje. La otredad se reitera en la mirada de la actriz blanca que se inserta para observar el objeto de su representación.

El texto también problematiza las identidades sexuales. Solange en su personaje de Ana María es la mujer que busca el ideal de amor romántico y lo encuentra en el papel maternal de la esposa que cuida a su marido enfermo. El marido luego del accidente se torna como un niño y Ana María vuelve a enamorarse de él. Su propia caracterización de diferentes mujeres en su vida pública y privada crean una imagen compleja de los papeles femeninos. Por su parte, Pedro, el actor que hace de Horacio, emula en su vida matrimonial la problemática sexual de su personaje puesto que ama a su esposa pero carece de potencia sexual para completar una relación íntima. Su esposa ha buscado un amante sustituto que según el propio Pedro “se vestía de Pedro y le llenaba el cuerpo” (28). Pedro justifica sus problemas

de *performance* aludiendo a su trauma infantil de que su madre le vistiera de niña porque siempre había querido tener una hija.

Los personajes tienen dobles y triples papeles sexuales, en los personajes de la telenovela y de la novela, y toman conciencia de los papeles que deben representar y a la vez de los que asumen sin querer. La novela señala unos papeles sexuales ideales pero éstos resultan escurridizos casi como condición del ser. Pedro y Solange tienen sus dobles felices en los personajes que escenifican, pero asumirlos implicaría borrar una tendencia básica en sus vidas, la homosexualidad para él, el deseo de dominar a los hombres para ella. La división de papeles sexuales está marcada por la represión del deseo y la aceptación del orden social. Al desenmascarar el lado constructivista del género accedemos al terreno de las identidades desplazantes: lo aberrante (la mujer promiscua, la pedofilia, la homosexualidad, el sexo como intercambio de bienes). La novela no pasa juicio de este comportamiento sino que lo pone al mismo nivel de ficción que los mal llamados comportamientos normales.

En última instancia, los procesos caracterológicos en *Sintigo*, sobre todo considerando el recurso del metapersonaje, marcan el proceso de semiotización del drama, en tanto que los signos vehículos principales son las actrices y los actores, y refractan los signos vehículos como objetos opacos, como componentes de un mundo facticio. *Sintigo* problematiza el complejo dramático cultural – las telenovelas, las estrellas de la televisión, la relación entre los medios y la cultura popular – y propone una nueva ontología del personaje dramático (novelesco, telenovesco) que se entronca con un discurso identitario. El mismo sujeto nacional, en tanto que hombre, mujer, heterosexual, homosexual, negro, blanco, subalterno o dirigente, queda subordinado a las leyes que organizan el mundo del teatro; sus identificaciones públicas y privadas son caracterizaciones sacadas de un catálogo de personajes sociales.

El olor del popcorn: el metapersonaje y la parodia de las clases sociales

El argumento de *El olor del popcorn* se centra en las negociaciones entre Fabiola, estudiante universitaria de teatro, y Georgie, un ladrón, cuando éste penetra la morada de aquélla para robar. En el proceso interactúan en divertidos juegos teatrales, representan escenas de otras obras de teatro, recrean sus propios personajes en diferentes contextos y recaen en caracterizaciones supeditadas a sus propias identidades públicas. La acción de la trama, con todas sus escenas y juegos metadramáticos insertados,

está enmarcada por la producción de *Othello* de Shakespeare en la cual Fabiola hace el papel de Desdémona. Desde ese personaje, la actriz relata los hechos que ocurrieron una noche luego de un ensayo.

El olor del popcorn tiene una estructura metadramática compleja. La obra que enmarca, perceptible solamente al principio y al final de la pieza, sirve de fondo referencial. La música de la ópera *Othello* de Verdi nos recuerda que el intertexto shakespeariano es secundario ante el arquetípico personaje de Othello, y al imaginario masculino que reproduce. Ante Othello, Desdémona, la amante incondicional, trágica en toda su pasión, surge como arquetipo de la mujer sumisa. Más que la obra, los personajes sirven de fondo referencial para los personajes de la obra insertada y son dobles de ellos, trenzados en combates internos.

A su vez la obra insertada contiene otros dramas menores marcados por efectos de luces o sonidos. Varias de estas escenas emplean a los personajes de la obra aunque son situaciones que rompen la ilusión argumental. Para desviar la agresión escalante de Georgie, Fabiola asume el papel de una científica e invita a Georgie a asumir el papel de un renombrado astrónomo. En otra ocasión, recrean el sepelio del padre de Fabiola y entre los dos representan a varios personajes. Escenifican además momentos en la vida de Georgie: un encuentro sexual con una mujer de labio leporino, las peleas con su primera esposa y su subsiguiente asesinato en medio de una pelea. En los primeros dramas insertados, Fabiola inicia la acción dramática, ambos tienen conciencia del nuevo pretexto pero al principio el ladrón no entiende muy bien el sistema que se le impone. Más adelante él iniciará los juegos. Lo que marca todas estas escenas es el elemento de autoconciencia de los personajes de que están participando de una acción creada. Entre las escenas insertadas aparece una sacada directamente del *Othello*; en ésta los personajes asumen nuevos papeles rompiendo abruptamente con la acción previa y no toman conciencia de la representación que hacen.

Estos recursos metadramáticos pueden ser clasificados como obras dentro de la obra – en cuyo caso cabría hablar de concatenación de ficciones – referencias literarias y ceremonias (juegos, funerales, bailes) dentro del drama, pero indudablemente el efecto más contundente para romper con la ilusión teatral es el del metapersonaje. Georgie personifica voluntariamente el personaje de astrónomo, mujeriego y esposo asesino. Pero estos personajes dentro de la obra apuntan a los personajes involuntarios que ha tenido que caracterizar en su vida. El papel de Othello es un personaje alegórico que se entronca con la vida de Georgie. Fabiola, por su parte, asume el personaje

allegórico de Desdémona en la obra enmarcada y la obra que enmarca. Dentro de la obra principal personifica el papel de hija irreverente, de bailarina exótica, de científica y de esposa de Georgie.

En el caso de marras nos encontramos con actuaciones dentro de los personajes y con personajes que aluden a otros personajes literarios – específicamente Othello y Desdémona. Se insinúa una dualidad cartesiana de la personalidad en la que el ser está escindido entre una esencia invisible pero real, y otra visible pero engañosa, impuesta por los roles sociales. En cierto momento Georgie lee de una copia de *El principito* que encontró entre los libros de Fabiola: “Lo esencial es invisible a los ojos, sólo se ve con el corazón” (46). La mirada social se semantiza como engañosa y reiteradora de diferencias y jerarquías sociales, contenedora de una intencionalidad maliciosa por querer escindir lo social según categorías artificiosas que generan significado y poder.

Para Georgie, los primeros atisbos de un desarrollo de personalidad, lo avocaban hacia una validación social por medio de una profesión aceptada socialmente – la astronomía. La intertextualidad astronómica asocia al personaje con lo celestial, con un cosmos de posibilidades. En una escena insertada Georgie, el astrónomo, y Fabiola, su contrapartida en esta situación, hablan sobre el descubrimiento de un hoyo negro que devora planetas y estrellas. Ella dice: “la muerte de la materia. El punto del universo en que la materia se convierte en antimateria” (37). Dicha referencia indica el “final del universo” según los personajes, pero alude a la pérdida de materialidad, y por ende de otredad. En este espacio el yo y el otro se contienen, como en la etapa anterior a la de la formación de una identidad.

El cosmos se opone a la tierra, lo de arriba a lo de abajo, el flujo a la inmovilidad, lo sublime a lo pedestre, la libertad a la predeterminación. La “diferencia” entre estos dos binomios impone la clave para acceder a otros binomios que implican diferencias de raza, clase social y género. A Georgie le toca asumir el papel de ladrón, de asesino, de macho invulnerable. El personaje de Othello que le toca escenificar en la obra insertada es también el papel que le toca representar en su vida: a fin de cuentas es un ser marginado por la sociedad que asesina a su esposa. Aparte de las coincidencias entre los personajes se nos recuerda la fuerza del ícono cultural de Othello, del arquetipo de virilidad, de negritud y de primitivismo que se impone no sólo como personaje en el teatro sino como papel social para el hombre negro. La ontología del ser está desplazada para imponer la del personaje. Los seres humanos según esta visión no son lo que desean sino lo que les toca, según un

catálogo de personajes. La identidad se connota como una construcción *a priori* a la que los seres humanos se subordinan.

Fabiola por su parte está subordinada a los papeles de mujer. En la obra insertada representa los papeles de bailarina exótica, de científica subordinada al astrónomo, de hija y de esposa. Hace el personaje de Desdémona en la escena insertada y en la obra que enmarca la acción central. Como actriz ha representado “una galería de mujeres pendejas: putas renegadas, vírgenes que se flagelan por purgar una pasión y frías que se dejan matar por una mentira” (58). El papel que le toca representar en la vida es el de una mujer fuerte, conciente de las dificultades que le tocan por ser mujer pero no está dispuesta a ser víctima. Frente al ladrón que llega a su casa miente para proteger el poco dinero que tiene, frente al hombre que la quiere violar busca controlar los eventos arrogándose el papel de directora de teatro para tomar control sobre su cuerpo, último recinto sobre el cual tiene poder. Al final de la obra, cuando Georgie sale de la casa, ella se deshace en llanto porque tras la fachada de valiente había una mujer llena de miedo.

Igual que Georgie, Fabiola está desconectada de su ser. Si como actriz está limitada por los papeles de “putas,” “vírgenes” y “frías” (58), en su vida hay otro catálogo de personajes muy similares que la validan. Con respecto a Othello y Desdémona, Fabiola comenta, “Él, negro, salvaje e incontrolable. Ella: blanca, inocente y sometida. El estereotipo por excelencia” (58). Desde su entrada al escenario en el papel de Fabiola, se explaya en contra de los papeles que le toca representar en el escenario y en la vida real. Despotica en contra del director de la obra y de Shakespeare que le imponen el papel de mujer sumisa. El papel que le toca representar, muy a pesar suyo, es el de la mujer acosada, subordinada y a la defensiva. Estas son las inevitables torciones de su existencia. Su tono autoconciente articula una posicionalidad en tensión con su papel social, una esencia fuera de contacto con su *performance*.

La tensión entre clases sociales, evidentemente racializadas, es otro de los aspectos que ocupa la actuación de los personajes. El mismo espacio social del apartamento de Fabiola, a pesar de ser un ámbito privado, viene a ser la zona donde se articulan las diferencias entre clases sociales. En una sociedad donde las fronteras entre clases se vigilan celosamente, el espacio doméstico se convierte en el lugar de intercambio. Georgie comenta que tiene que mantenerse delgado por las dificultades de su oficio:

EL: ... las cercas son altas, y hasta con alambres de púa, tengo que estar livianito . . .

ELLA: ¿Tú saltas las verjas de las urbanizaciones?

EL: No, me voy a meter por donde está el guardia con un pistolón que le llega a la rodilla. (34)

Estas defensas protegen las diferencias en capital y bienes, tanto como que se imponen como fronteras culturales que se articulan en término de privilegios y papeles sociales. Cuando Fabiola acusa al ladrón de estarle “robando a alguien que está igual que tú.” Georgie se mofa de su comentario:

Vives aquí en este apartamento, tienes un baño sólo pa’ tí, una cocina, una nevera, y tú estás igual que yo. Mira, blanquita, ¿tú sabes lo que es una letrina, ah, que estés sentao en la letrina y se te suba una cucaracha por las nalgas, ah? O que te estés bañando y de pronto se te hunda el piso y te encuentres nadando en mierda, ¿ah? . . . Hay gente que está jodida, como tú, y otros que estamos bien jodidos. (48-49)

Esta discusión es una negociación de espacio y autoridad ligado a un esfuerzo por parte de los personajes de definirse, en tanto que miembros de una clase social. A la vez, Georgie racializa la división social y le impone vivencias y trayectorias diferentes.

Pero al darse este debate en el contexto de un escenario, los personajes inciden en referencias al mundo real y éstas ligadas a las acciones de sus personajes. A cierto nivel se vuelven críticos sociales por medio de la crítica a los entes de la ficción. Este recurso metadramático se suma a los otros para establecer otro puente con un contexto social.

El olor del popcorn igual que *Sintigo* establece un código metadramático que torna opacos a los personajes. El personaje queda expuesto como signo vehículo por las actuaciones dentro del personaje y por la autorreferencialidad implícita en las referencias a la actuación, a los papeles de Othello y Desdémona, entre otros personajes, y a las dinámicas sociales. Nuevamente la ontología del ser queda desplazada para connotar la identidad como *performance* en el cual los personajes asumen papeles, aun a pesar de ellos. A la vez, la obra coloca el complejo dramático cultural como elemento que mediatiza el comportamiento social creando y validando posiciones sociales que serán diseminadas y que perdurarán en el campo social.

Indocumentados: identidades nacionales, identidades culturales y el metapersonaje

Indocumentados representa la historia de un inmigrante dominicano indocumentado en Nueva York quien luego de buscar empleo infructuosamente decide comprar los documentos de un puertorriqueño. De ser Gregorio Santa, nombre alegórico del Gregorio Samsa de Kafka, pasa a ser Luis Jiménez. Al hacerlo se adueña no sólo de los papeles que le ayudarán a conseguir trabajo sino también de la historia del un puertorriqueño fallecido. Gregorio suplanta a Luis; toma su identidad, memoriza su biografía, su anecdótico, sus gustos, su refranero y lo imita en todo. Se compenetra tanto con la vida de su alterego puertorriqueño que se aleja de la suya, convirtiéndose en su personaje hasta en su ambiente social y en su intimidad romántica. La lucha interna de Gregorio entre su identidad falsa y la de Luis lleva a aquél a la bebida y al comportamiento neurótico. Pierde sus amigos, su trabajo y degenera hasta quedar sumido en la más espantosa desesperación.

En *Indocumentados* los códigos metadramáticos se concentran en la unidad del personaje. El protagonista se apropia del papel de un otro hasta llegar a desaparecer la traza de su propio yo, al menos en apariencia. A su vez, aparece un personaje fantasmagórico, una sombra que persigue a Gregorio, marcando la traza del Luis original que acosa a su impostor. Ambos personajes se refractan pues Gregorio se torna en un signo doble que representa su personaje original, por su presencia física, y a Luis, por su actuación; la sombra evoca simultáneamente el residuo fantasmagórico de Luis y el de Gregorio. Ambos signos vehículos se convierten en metapersonajes ya que rompen con la ilusión de unidad en la caracterización. La duplicidad produce inevitablemente una interferencia en la recepción y un distanciamiento concomitante.

El peso del metadrama recae en el metapersonaje, como ya hemos referido. Otros recursos que se emplean son la ceremonia dentro de la obra (bailes, trabajo en un fábrica, fiestas, juegos y reuniones entre amigos), y la referencia literaria, por virtud del personaje alegórico – Gregorio Santa/ Gregorio Samsa – y por referencias al Dr. Fausto de Goethe. El recurso de la obra dentro del drama aparece en la representación de la muerte de Luis Jiménez, abaleado cuando asaltaba un negocio; esta escena se repite al final de la obra insertándose también como comentario autorreferencial. Además, el código espectacular reproduce el distanciamiento por medio de

los bailes del coro, los juegos de luces y el contrapunteo musical entre el rock *Heavy Metal*, el merengue y la salsa.

El recurso del metapersonaje posibilita la conceptualización de la identidad nacional. Los entes de la ficción existen en un triángulo de nacionalidades: la puertorriqueña, la estadounidense y la dominicana. Los ángulos orientan la articulación de identidades aunque existen como imposibilidades porque los actantes existen fuera de sus tierras natales y porque su pertenencia a un grupo minoritario impide que se inserten de lleno en la cultura de los Estados Unidos. Todos los personajes se han desplazado física y simbólicamente de los centros que los definen. Sin embargo, el personaje de Gregorio marca de manera más contundente el afecto de desterritorializado de esta sociedad porque él se desplaza completamente de un ángulo a otro. Al recodificarse, muere exactamente igual que su otro yo.

Indocumentados problematiza la identidad nacional como una construcción cuya materialidad existe en los documentos (licencia de conducir, certificado de nacimiento, tarjeta de seguro social) y en un *performance* cultural (el sociolecto, los chistes, el refranero, los *habitus* en general). En el primer acto Gregorio y su proxeneta, Ampliado Simó, visitan a Rosa Jiménez, la madre de Luis, para comprar los documentos de su hijo fallecido y enterrado como un “latino desconocido” (49). Luego de comprometerse al intercambio, la pareja les pide que con los documentos la madre entregue sus historias: [Ampliado] “Tiene las historias de Luis, sus gustos, cómo se vestía, cómo se peinaba, *es decir su vida*” (énfasis mío, 44-45). La identidad, según este pedido, es algo externo definible por un anecdotario, un catálogo de informaciones y un código performativo. Gregorio, para lograr la suplantación, ensaya su caracterización y como buen actor de método, a la Lee Strasberg, intenta imitar la exterioridad y la interioridad del nuevo personaje. Al final del primer acto Gregorio está en pleno ensayo: “(*Luchando con el acento dominicano e intentando la entonación boricua, arrastrando las eres y aspirando las eses*) Sí señor, Luis Jiménez, de Ponce, Puerto Rico. Puelto Rrico. (A una mujer del coro). Hola, jeba estás más dura que el cemento Ponce” (53). Pero el ensayo se torna en juego teatral en el cual la sombra de Luis “se detiene frente a Gregorio, quien intenta repetir los movimientos de aquél.” El juego insertado en la obra subraya el aspecto teatral de la caracterización; el actor está en pleno proceso de caracterización y personificación. La ilusión se refracta porque el actor de marras es un personaje. Simultáneamente la

identidad nacional se impone como un juego teatral que implica un otro fantasmagórico que se impone. Si Gregorio quería tomar posesión de este personaje, vemos que el personaje, simbolizado por la sombra de Luis, quiere tomar control del actor. La articulación de otredad, en la obra, no sólo define al otro sino que se convierte en referente del yo, pero las fronteras identitarias deben ser guardadas para mantener el deslinde claro de subjetividades. Cuando el borde comienza a difuminarse Gregorio se separa de su personaje:

No, soy Gregorio Santa. (*Corre hacia una parte del coro que lo atrae con sus movimientos*). Soy dominicano, nacido en San Pedro de Macorís. . . . (*El coro repite espectralmente Luis, Luis, Luis*) . . . No, no soy un impostor. Luis jamás fue asesinado, ese disparo nunca se produjo. . . . Estoy vivo, me oyen, vivo y dispuesto a dar la batalla hasta el final. (53)

El código espectacular desplaza la ontología del ser nacional hacia la zona de lo teatral y remarca la fragmentación del ser por medio de la dualidad del personaje.

Gregorio supera la crisis inicial del personaje para abrazar de manera absoluta su nueva identidad. Al principio del segundo acto Gregorio conversa con Ampliado luego de obtener los documentos falsificados:

AMPLIADO: ¿Dijiste que eras de Bayamón?

GREGORIO: No, señor. Oyó usted mal. Soy de Ponce.

AMPLIADO: Ah, claro, Ponce, la capital de Puerto Rico.

GREGORIO: Debería serlo pero no lo es. . . .

AMPLIADO: ¿Su número de seguro social?

GREGORIO: 599-41-3219

AMPLIADO: ¿Edad?

GREGORIO: Veintinueve años.

El protagonista ha construido su nuevo personaje, conoce los datos fundamentales, ha cambiado su acento y su apariencia remeda al Gallito de Manatí a quien imitaba Luis Jiménez. La caracterización de Gregorio ha superado lo superficial y lo fáctico para acceder a lo ideológico. Ahora Gregorio reproduce una retórica chovinista y antidominicana:

AMPLIADO: Tengo entendido que su música preferida es el merengue.

GREGORIO: El merengue es de los platanitos dominicanos. Lo nuestro es salsa: Willie Colón, Gran Combo, Héctor Lavoe.

. . .

AMPLIADO: Oiga, Luis. ¿Y por qué ustedes tienen dos banderas? ¿Son gringos o qué?

GREGORIO: Somos ciudadanos americanos, y a orgullo. Entramos como Pedro por su casa, conseguimos empleos, recibimos “welfare” y seguro social, cosas que ustedes no pueden alcanzar a pesar de tener una sola bandera. (59)

La postura ideológica de Gregorio incide en el nacionalismo y busca en esta superficie discursiva la validación de su nuevo ser. Este nuevo yo precisa de un otro infamado, despreciado para marcar sus nuevas fronteras internas. “Para que nadie sospeche necesito que Luis Jiménez nos mire por encima del hombre y se burle” (60).

Con su nueva identidad Gregorio se emplea en una fábrica de ventanas, socializa con puertorriqueños que se burlan de los dominicanos y se hace novio de una puertorriqueña. Nadie sospecha de su engaño, pero la tensión interna lo lleva a la bebida y, por el desenfreno de su nueva vida, pierde el trabajo. La trayectoria de su personaje tiene varias intertextualidades: la de la vida del Dr. Fausto que vende su alma al diablo y la de Luis Jiménez. El final es predecible por las mismas referencias. Gregorio pierde trabajo, amigos y su enamorada para quedar en la calle acosado por los personajes alegóricos del vicio y el crimen. En un vórtice de imágenes se inserta en la misma obra dentro de la obra del primer acto. Cuando muere Gregorio, la sombra que lo ha perseguido desde el final del primer acto se funde con el cuerpo inerte del protagonista.

La trayectoria del personaje implica una fragmentación múltiple del signo vehículo porque Gregorio personifica dos personajes. El primero es el personaje voluntario el cual desarrolla para controlarlo y dirigir su destino; este personaje le dará entrada a la sociedad dominante. El segundo es el personaje involuntario, es el Luis real que toma posesión de la vida de Gregorio imponiéndole sus proclividades criminales y su odio por el dominicano. A la vez, el personaje de la sombra espejea estas dos tensiones desde otra posición. El fantasma de Luis busca materializarse en el cuerpo de Gregorio, tal vez para recobrar la identidad perdida. Además, materializa el doble fantasmagórico de Gregorio que desapareció cuando este tomó su nueva identidad.

Consideramos que *Indocumentados* problematiza la articulación de identidades en tanto que la problemática central incide en el territorio de la identidad nacional – el dominicano Gregorio quiere convertirse en el puertorriqueño Luis. La actuación dentro del personaje apunta hacia el sistema

teatral con sus debates entre estilos de actuación: construir un personaje vs. convertirse en un personaje – a grandes rasgos el debate entre los seguidores de Stanislavski autor de *Un actor se prepara* y Lee Strasberg del Actor's Studio. Por medio del metapersonaje la construcción de una subjetividad nacional se connota con el mismo valor teatral y performativo de la creación de un personaje. Si el sujeto nacional es representable y codificable como un personaje, la subjetividad nacional es una construcción cuya conexión con una esencia absoluta es inexistente. Los elementos de la representación teatralizan el binarismo de actor/personaje. Al hacer opaca la función semiótica del signo vehículo, se difumina la separación entre actor y personaje, y, dentro del personaje de Gregorio, entre lo puertorriqueño y lo dominicano.

Ramos Escobar concentra su ataque al nacionalismo en el componente antidominicano del nacionalismo borinqueño. Al ambientar su drama en Nueva York pone al dominicano y al puertorriqueño en situaciones semejantes, ambos inmigran a una nación cuyo idioma dominante no es el español y cuya xenofobia y racismo los coloca en el mismo escalafón del poder. En este contexto el espectador puertorriqueño percibe con mayor claridad el estilo de dominación que permite el menosprecio del extranjero, porque en el Nueva York de la obra ellos son víctimas del mismo sistema. La cultura dominante desestima las diferencias entre dominicanos y puertorriqueños, y entre hispanos en general.

A través de toda la obra se impone un código metadramático que conceptualiza la función teatral del personaje para establecer un nexo con la articulación de identidades nacionales. El personaje de Gregorio, evocador de su homónimo kafkiano, se desdobra como actor y como personaje pero la ficción que produce toma posesión de él. La problematización del signo vehículo disemina la ontología del sujeto nacional – sujeto subalterno, diaspórico e híbrido. *Indocumentados* propone que se difuminen las fronteras nacionales, que los subalternos se solidaricen y que los espacios hibridizantes se proliferen. Por contraste, abrazarse a propuestas identitarias monolíticas y chauvinistas trazará una trayectoria hacia la autodestrucción.

En este estudio hemos comentado los códigos metadramáticos en tres textos de José Luis Ramos Escobar para indagar en la conceptualización de identidades de clase social, raza, género y nación. A pesar de que hemos comentado el sistema metadramático que se impone como código dominante, nos ha interesado ante todo el recurso del metapersonaje o de la actuación dentro del personaje. El signo vehículo del personaje en estas obras se ha tornado opaco para revelarse como herramienta de una ficción y para romper

la ilusión dramática. Este proceso propende al distanciamiento, el consabido *Verfremdungseffekt* brechtiano, que implica una renegociación de la relación entre el evento teatral y el espectador, y a su vez “desplaza la atención [del espectador] hacia la actividad reflexiva del contexto social” (Meléndez 176).

En última instancia, el teatro viene a ser como un estómago, aludiendo a la cita de Brook con la que abrimos este ensayo, que cuestiona lo real para transformarlo ante nuestros ojos en irreal o anormal. Lo excrementicio y lo onírico emblematizan estas mismas estructuras sociales cuya autoridad se pone en jaque para dar paso a una renegociación de espacio. Indudablemente, dicho espacio es social, en tanto que las obras que estudiamos comentan y espejean ese territorio. Sin embargo, el espacio mismo de la representación se deconstruye para indagar en la política de la representación por medio de la referencialidad literaria (e.g., *Othello*, *El principito*, *La metamorfosis*, las telenovelas) y la autorreferencialidad implícita en los recursos metadramáticos. El cuestionamiento es abarcador mas no difuso en su indagación puesto que los textos de marras se fijan ante todo en la problemática específica de clase social, género, nación y raza.

Para retomar a Abel: “A play is essentially a game but a game played with something sacred. . . . the question of the sacredness of something is intimately linked to the very form of any play” (127). Este aspecto facticio, teatral, metanarrativo es lo que subrayan Sintigo, El olor del popcorn e Indocumentados, que en su juego indagan en lo sagrado, en los elementos más íntimos de la humanidad en nuestra época, nuestro apego a lo que nos define como sujetos y lo que nos separa de los otros.

Yale University

Obras citadas

- Abel, Lionel. *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*. New York: Hill and Wang, 1963.
- Balibar, Etienne e Immanuel Wallerstein. *Race, Nation, Class: Ambiguous Identities*. Trad. Chris Turner. New York: Verso, 1991.
- Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. 1994. London: Routledge, 1995.
- Brecht, Bertolt. *Brecht on Theatre*. New York: Hill & Wang, 1964.
- Brook, Peter. *The Shifting Point*. New York: Harper & Row, 1987.
- Bourdieu, Pierre. *Outline of a Theory of Practice*. Trad. Richard Nice. 1977. Cambridge UP, 1993.

- Elam, Keir. *The Semiotics of Theatre and Drama*. New Accents. 1980. London: Routledge, 1988.
- García Canelini, Néstor. *Consumidores y ciudadanos*. México: Grijalbo, 1990.
- Hornby, Richard. *Drama, Metadrama, and Perception*. Lewisburg, PA: Bucknell UP; London: Associated University Presses, 1986.
- Meléndez, Priscilla. *La dramaturgia hispanoamericana contemporánea: teatralidad y autoconciencia*. Madrid: Pliegos, 1990.
- Ramos Escobar, José Luis. *En la otra orilla*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1992.
- _____. *Gení y el Zepelín*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1995.
- _____. *Indocumentados: el otro merengue*. 2a ed. Río Piedras: Cultural, 1993.
- _____. *El olor del popcorn*. Río Piedras: Cultural, 1996.
- _____. *Sintigo*. Río Piedras: Huracán, 1985.
- Ríos Avila, Rubén. "The Race Card: The Caribbean as a Cabaret." *Hopscotch* 1.2 (1999): 96-105.
- Stanislawski, Konstantin. *An Actor Prepares*. 1948. New York: Theatre Arts Books, 1963.
- _____. *Building a Character*. 1949. New York: Theatre Arts Books, 1977.
- _____. *Creating a Role*. 1961. New York: Theatre Arts Books, 1980.
- Strasberg, Lee. *A Dream of Passion: The Development of the Method*. Boston: Little, Brown, 1987.
- Zenón Cruz, Isabelo. *Narciso descubre su trasero: el negro en la cultura puertorriqueña*. Río Piedras: Furidi, 1974.