

ENTRE BOLEROS, TRAVESTISMOS Y MIGRACIONES TRANSLOCALES:  
MANUEL RAMOS OTERO, JORGE MERCED Y *EL BOLERO FUE MI RUINA*  
DEL TEATRO PREGONES DEL BRONX

POR

LAWRENCE LA FOUNTAIN-STOKES  
*University of Michigan, Ann Arbor*

El bolero seduce. Bien lo sabe el director chino Wong Kar-Wai, y por eso, son boleros los que acompañan (extra-diegéticamente) a Maggie Cheung y Tony Leung mientras se vuelven desesperados amantes en *In The Mood For Love* (2000), nostálgica historia de amor, ubicada en el Hong Kong de los años sesenta, entrelazada por clásicos temas latinoamericanos interpretados nada más y nada menos que por Nat King Cole en un español pesado, con fuerte acento del inglés. Filme para el nuevo milenio, de estilo posmoderno y vanguardista pero a su vez profundamente conservador, como señala Stephen Teo en relación a su trama narrativa de melodrama romántico tradicional; película en cantonés y shanghainés, con una banda sonora cantada por un galán afroamericano reconocido por conquistar tantos corazones, aquí y allá.<sup>1</sup>

La atracción de Kar-Wai por lo latinoamericano es bien conocida. Ya en su filme *Happy Together* (1997), el realizador nos había presentado a Leslie Cheung y Tony Leung, dos melancólicos amantes gay refugiados en Buenos Aires, cuyos males de amores anticipan los de *In the Mood for Love*. Entre las primeras imágenes de *Happy Together*, resalta una escena en la que vemos las cataratas de Iguazú desde el aire, imagen visual acompañada de la música de Caetano Veloso, no en portugués sino en español, como en su álbum *Fina estampa*; gesto lingüístico reproducido por Pedro Almodóvar –fiel amante del bolero y de los cantantes latinoamericanos– en *Hable con ella* (2002), donde vemos a una señorita torera española y a su amigo periodista argentino oyendo al brasileño cantar “Cucurrucucú paloma” al vivo en castellano. Resulta llamativo que sea el mismo huapango en el filme español que en el de Kar-Wai, tema del zacatecano Tomás Méndez (1927-1995) e inmortalizado por la gran Lola Beltrán.<sup>2</sup> Pero aquí es el Caetano andrógino que años antes abiertamente declarara su atracción por un surfer bahiano en su tema “O leãozinho”, el cantautor brasileño cuya larga producción musical está marcada por la ambigüedad y el juego genérico-sexual, como señala César Braga-Pinto; el mismo Caetano que canta en inglés en el filme *Frida* (2002) de Julie Taymor, junto a Lila Downs

---

<sup>1</sup> De hecho, Teo identifica diversos elementos de la película más allá de la trama (incluyendo la música, los vestuarios, el *mise-en-scène*) como agentes de “abstracción estética” que cobran igual si no mayor importancia en cuanto al desarrollo de una atmósfera nostálgica, como de un sueño.

<sup>2</sup> Sobre Tomás Méndez ver *Biografías plata*, <http://www.grupoplata.com.mx/biografias/tmendez.html> [consultada 8 abril 2003.] Sobre Lucila Beltrán Ruiz, ver el ensayo de Xóchitl Tirado Loaiza.

y donde también aparece Chavela Vargas. Se trata de una canción (Cucurrucucú) en que se describe cómo el amado lamenta la ausencia de la amada, llorando, sufriendo, cantando, gimiendo, pasando hambre, finalmente muriendo de “pasión mortal”, hasta que su alma se convierte en paloma: amor y muerte, atados por la forma musical.<sup>3</sup>

Al compás de Caetano y del tango, los amantes homosexuales chinos de *Happy Together* reconstruyen sus vidas como inmigrantes de paso en Argentina y se acriollizan en la pasión del fútbol, del *mate* y de la carne, aunque, como señala Francine Masiello, el proceso esté marcado por la disyuntiva del trabajador extranjero asiático en el cono sur, sufriendo alienación lingüística y pobreza económica (141-43). La pasión homoerótica, a su vez, se mediatiza a través del baile de los protagonistas en la privacidad de su cuarto alquilado, sin necesidad, por un instante, de recurrir a las palabras; baile parecido al de Salma Hayek (quien hace de Frida) y Ashley Judd (interpretando a Tina Modotti) en la escena de *Frida* en que las dos mujeres bailan mientras Lila Downs canta “Alcoba azul”, con la diferencia de que su público las observa y desea en silencio.

Esta pasión musical no es coincidencia: el tango es, en muchos sentidos, erótico y sentimental, el equivalente porteño del bolero mexicano-caribeño, del fado portugués, del jazz y los blues sureños y de tantas otras canciones apasionadas, como sugiere Iris Zavala en su libro *El bolero: Historia de un amor* (2000). Tango, bolero, blues, jazz, danzón: músicas de la modernidad entrecruzadas con un profundo deseo por lo imposible, por el amor perfecto: la añoranza, el doloroso reconocimiento de lo que está más allá del alcance. El bolero es, a su vez, música de la voz andrógina, profunda en el caso de la mujer, etérea, cercana al falsete en el caso del hombre (pensemos en Bola de Nieve); música de indeterminados objetos del amor, de la ambigüedad, del tú y el yo, a pesar del sexo, o precisamente por tú innombrable sexo. Para José Quiroga, el bolero es la nostálgica recuperación diaspórica de una Cuba que ya no existe: el equivalente musical de esa foto homoerótica de Benno Thomas en la portada de su libro *Tropics of Desire: Interventions from Queer Latin/o America* (2000).<sup>4</sup> Para el puertorriqueño Luis Rafael Sánchez, el bolero se convierte en motivación del peregrinaje homosexual a través del Caribe en *La importancia de llamarse Daniel Santos* (1988), o, como me señaló mi buen amigo Ben Sifuentes Jáuregui, la importancia de ser o, mejor dicho, de amar, no al Ernest de Oscar Wilde, sino a un cantante de música tropical.<sup>5</sup>

Hace unos años, un artista italiano de New Jersey vuelto poeta me rompió el corazón; digamos que era algo entre ángel y demonio. Confieso que en mi estado de profunda depresión, no encontré mayor consuelo que el de oír grabaciones de Paquita la del Barrio, esa institución mexicana que canta de aplastar hombres como si fueran viles insectos. A diferencia de la interpretación que hace Zavala de la Paquita, a quien cataloga de “pseudo” o “contra” bolerista (“la que elabora el travestido del bolero”), para mí, su arte es pura emoción, aunque quién sabe: tal vez es precisamente ese acto de travestismo el que tanto me atraiga. *Tres veces te engañé, tres veces te engañé, tres veces te engañé: la primera por coraje, la segunda por capricho, la tercera por placer.*<sup>6</sup> Pero por supuesto yo no lo

<sup>3</sup> Sobre esta canción, ver Carmen Alardín.

<sup>4</sup> Ver su capítulo sobre el bolero, “Tears at the Nightclub” (145-68).

<sup>5</sup> Sobre el bolero y Sánchez, ver Jorge Rosario-Vélez.

<sup>6</sup> El tema es de R. Macedo. Paquita la del Barrio, *Tres veces te engañé*, 1993, Discos Musart, CDP-1052.

engañé, al menos no que yo sepa, aunque realmente no importa. Lo único que vale es que sentí que ella podía decir todas esas cosas que yo no podía, como: *¿Me estás oyendo, inútil?* Y que de repente, yo estaba de vuelta en Monterrey, asistiendo al cabaret travesti “Shakira” que Jorge Merced me había mencionado, sentado en la sala casi vacía del Teatro Concert Fréber, hipnotizado por una travesti idéntica a la Paquita que impecablemente doblaba sus canciones para el gran agrado del pequeñísimo público. Tanto así que para mí, México se volvió todo un mundo sobre mujeres: no sólo María Félix –que descansa en paz la Doña, que murió durante su sueño el día de su octogésimo octavo cumpleaños, Doña Bárbara, la María Bonita de Agustín Lara, la que le causó la pena en el infierno al pobre Jorge Negrete– sino también Paquita la del Barrio y Paulina Rubio, La Pau, a quien más tarde vi en la Ciudad de México interpretada por una travesti –feísima, la pobre– en un escenario en El Zócalo, frente a la catedral y bajo la sombra de una enorme bandera tricolor, tras el vigésimo-tercer desfile de orgullo gay del Distrito Federal en 2001. El bolero, por lo tanto, es sobre la memoria: del cuerpo, del lugar, del espacio y del tiempo. El bolero marca nuestras vidas y organiza nuestras experiencias, creando una transcripción referencial del amor. El travestismo, a su vez (especialmente la travesti que canta o dobla boleros), recrea y reanima estos mundos a través de un “engaño” cómplice: nos hace vivirlos otra vez, con cierto distanciamiento, sin duda, pero con pura emoción, con el ánimo que crea vínculos afectivos de buen espectador.

En *El bolero fue mi ruina*, Jorge Merced y el Teatro Pregones presentan a Loca la de la locura, una travesti asesina, cantante de boleros e inolvidable contadora de historias de amor. Encarcelada en Puerto Rico, Loca medita en su celda en Oso Blanco sobre porqué mató a su amante Nene Lindo, de quien temía ser abandonada.<sup>7</sup> La obra es una fiel adaptación del cuento “Loca la de la locura” de Manuel Ramos Otero, texto publicado en la revista puertorriqueña *Reintegro* a principios de los años ochenta y reimpresso póstumamente en *Cuentos de buena tinta* (1992), cuyo manuscrito Merced recibió de manos de José Olmo Olmo, amigo del difunto autor.

El análisis y la discusión de esta pieza teatral estrenada en 1997, que permaneció en repertorio hasta 2002, nos permitirá hablar de música, lo transgenérico y la translocalidad: de la migración, los juegos sexuales y eróticos, los estímulos auditivos, estereofónicos y del deseo, en el contexto del teatro y de la diáspora puertorriqueña y de la redefinición de las identidades sexuales y afectivas como resultado del ir y venir característico de las últimas tres décadas, al menos desde 1968, cuando Ramos Otero llegó a Nueva York. Hablar de *El bolero* es resumir historias personales de música y travestismo, las mías y las de otros, y por eso me he dado el lujo de comenzar este ensayo con tantas digresiones, con los mapas de mi propia emotividad musical y performativa.

#### JORGE MERCED COMO TRANSLOCA

Considero a Jorge Merced como parte de un grupo de performers puertorriqueños contemporáneos a quienes he tildado cariñosamente de *translocas* por su exploración con

<sup>7</sup> Mayra Santos Febres ofrece otra historia de amor relacionada a esta cárcel en su relato “Oso Blanco”, ganador del Premio Juan Rulfo de Radio Sarandí, France Press.

la homosexualidad y travestismo: además de Jorge, incluyo a Freddie Mercado, Eduardo Alegría, Javier Cardona y Arthur Avilés, aunque lógicamente se podrían incluir a muchos y a muchas más, tales como Lady Catiria, Jeannette Alexander, Lizza Fernanda (Luis Felipe Díaz), Mirkala Cristal, Barbara Herr, Sylvia Rivera, Laritza Dumont, las integrantes de The House of Xtravaganza de *Paris Is Burning*, Giovanna y Gigi de los documentales *Las minas de sal* y *La transformación*.<sup>8</sup> ¿Qué son las translocas? ¿A qué responde el neologismo, el interés de integrar los conceptos de migración y travestismo, de crear una nueva forma de identificación? No cabe duda que los individuos que menciono no podrían ser más diferentes el uno del otro; que tal vez no les agrade este término ingenioso que posiblemente sea más una fantasía crítico-interpretativa mía que un vocablo que responda a las particularidades de los artistas. Sin embargo, me resulta fascinante compararlos, en un tipo de sancocho –por no decir ajiaco– travestido y performativo de cuño fernando-orticeano, precisamente por sus aproximaciones tan divergentes, por los procesos de “transculturación” *queer* que proponen e incorporan, consciente e inconscientemente: del Caribe a la metrópolis, de la heteronormatividad a la patería, del varón a la mujer.

¿Hay una relación entre travestismo, transformismo, transexualidad, o lo transgénero globalmente considerado (como diría Pedreira) y los fenómenos de migración y diseminación política y cultural a nivel global que identificamos como lo translocal? ¿Qué hay de “loca” en lo translocal? ¿De travesti o transformista en la transculturación orticeana? ¿Cómo se relaciona lo translocal a lo transnacional? ¿Cuál es el papel de la música y del performance de cabaret en este proceso? ¿Qué pasa cuando se vira la tortilla, y un transformista como la australiana Dame Edna Everage (en este caso, un hombre heterosexual anglosajón llamado Barry Humphries) se convierte en el supuesto peor enemigo de los latinos al menospreciar en la revista *Vanity Fair* de febrero 2003 el idioma español y a aquellos que lo hablan?

Como nos señalan Frances Aparicio, Jorge Duany, Juan Flores, Agustín Laó, Luis Rafael Sánchez, Mayra Santos-Febres y tantos otros intelectuales y artistas contemporáneos, hoy en día se entiende que la nación o transnación puertorriqueña, vista como una esfera socio-política y cultural, rebasa los confines geográficos del archipiélago caribeño (es decir, la isla grande, Vieques, Culebra y los otros islotes) y se extiende en la diáspora, principal pero no exclusivamente localizada en los Estados Unidos e históricamente con mayor concentración en la zona de Nueva York. La importancia del vínculo de continuidad entre ambos espacios no aminora, sin embargo, las particularidades y diferencias de ambos entornos, señalamiento en el que insiste Lisa Sánchez Gonzáles en su reciente *Boricua Literature* (2001). Por lo tanto, al hablar de cultura puertorriqueña –tal como se podría argumentar para gran parte de la cultura latinoamericana contemporánea– se vuelve necesario considerar esta translocalidad: la realidad y, en algunos casos, la plena conciencia, de habitar diferentes espacios y de estar en contacto íntimo con diversas

<sup>8</sup> El género es escurrizado e inestable, confuso, un reto, a la verdad. Tras mucha reflexión decidí que prefiero el término “transmacho” para hablar del travestismo de mujeres como Elizabeth Marrero, quien hace de “Macha”, un *drag king* boricua en Nueva York, especialmente en sus espectáculos *Machataso!* (2001) y *Macha Does Vegas* (2002). También podemos pensar en el “Pingalito Betancourt” cubano de Carmelita Tropicana (Alina Troyano). La elaboración del transmachismo puertorriqueño/caribeño se deja para otra ocasión.

comunidades; de estar emparentados pero ser diferentes; en el caso específico de Puerto Rico, de ser la cultura de un pueblo disperso como resultado del colonialismo norteamericano a partir de 1898 y del presente balance del poder político y económico mundial.

Como era de esperarse, esta condición migratoria o translocal afecta y se refleja en las artes y en las más diversas formas de producción cultural. Ya Lowell Fiet ha señalado en su artículo “El teatro puertorriqueño: puente aéreo entre ambas orillas” la manera cómo las artes performativas boricuas muestran cabalmente este existir dividido.<sup>9</sup> Alberto Sandoval Sánchez (1999), a su vez, en numerosas ocasiones ha documentado y analizado con gran cuidado la producción teatral migratoria, prestando especial atención a cuestiones de género, clase, raza y sexualidad, y a la intersección de estas categorías identitarias.<sup>10</sup>

Así como la migración y lo translocal se vuelven categorías fundamentales de análisis, reafirmo la centralidad de la sexualidad como campo constitutivo de lo social, tanto como de la orientación sexual como elemento que influye en la formación de la cultura puertorriqueña translocal, de aquí y allá, en juego circular.<sup>11</sup> Hoy en día, nos resulta indiscutible que lo puertorriqueño se constituye en la experiencia gay, lesbica, bisexual y transgénero, o LGBT, por sus siglas comúnmente adoptadas en el discurso político y de derechos humanos internacional y a través de ella. Ya hay amplia documentación teórica e historiográfica de esto; piénsese en los recientes documentales *Elyibiti* (2002) de Aixa Ardín Pauneto, *Pride in Puerto Rico* (2000) de Jorge Oliver, o hasta en el filme híbrido *Brincando el charco: Portrait of a Puerto Rican* (1994) de Frances Negrón Muntaner; en los ensayos de Hilda Hidalgo, Ana Irma Rivera Lassén, Elizabeth Crespo Kebler, Juanita Ramos (pseudónimo de Juanita Díaz-Cotto), Luis Aponte Merced, Manuel Guzmán, Rafael Ramírez, de la propia Negrón Muntaner, y de este servidor. Esta realidad también se manifiesta en una diversidad de medios culturales, tales como la literatura, las artes visuales, el teatro, el cine, la música, el performance y la danza, fenómenos que han sido analizados por numerosos críticos, incluyendo a Rudi Bleys, Arnaldo Cruz Malavé, Juan Gelpí, Agnes Lugo Ortiz, y Rubén Ríos Avila, por sólo mencionar a algunos.

En este contexto me gustaría discutir *El bolero fue mi ruina*. En los próximos tres apartados, indagaré en el proceso por el cual el cuento “Loca la de la locura” de Ramos Otero se convierte en obra teatral, resaltando varios elementos fundamentales: la especificidad textual del cuento como narrativa con dimensiones discursivas performativas y transgenéricas; el proceso de Jorge Merced como actor y dramaturgo (junto a Rosalba

<sup>9</sup> El artículo de Fiet aparece en un número clave de la revista *Conjunto* de mayo de 1997 dedicado al “¿otro?” teatro puertorriqueño, organizado por Vivian Martínez Tabares. En su artículo “Noventa y ochos”, Dorian Lugo Bertrán hace un útil resumen sobre el uso de la imagen del puente como metáfora de la condición puertorriqueña. Ver Duncan para una valoración general del teatro puertorriqueño en los EE.UU.

<sup>10</sup> Sandoval Sánchez (*José can you see?*) explora tanto la representación de los puertorriqueños en el teatro predominantemente anglosajón de Broadway, como la auto-representación en el teatro latino. También ha estudiado la representación de la migración en otras producciones culturales, además de comentar sobre su propia situación como individuo puertorriqueño gay con SIDA (“Puerto Rican Identity...”).

<sup>11</sup> Véanse Aponte Parés y Merced, Gelpí, La Fountain-Stokes, Negrón Muntaner, Ramírez, Ríos Avila para una discusión de la centralidad de la homosexualidad en la cultura puertorriqueña.

Rolón) que transforma el mismo sobre la base de sus experiencias personales para convertirlo en espectáculo performativo; el resultado final como obra teatral y las variadas lecturas posibles que suscita. Dentro de este marco vale enfatizar ciertos puntos, principalmente el carácter profundamente migratorio de la escritura de Manuel Ramos Otero; la especificidad travesti de su cuento, como experimento narrativo en primera persona; y el proceso por el cual el cuerpo del escritor (Ramos Otero) y de su escritura (el cuento “Loca la de la locura”) se convierten en el cuerpo del actor Jorge Merced (su corporealidad, su gestualidad, su presencia física) y también en la enunciación de un discurso (su voz, el texto de *El bolero fue mi ruina*) junto a un montaje con otros elementos diversos, especialmente dos músicos en escena.

El análisis que propongo es precisamente sobre Merced como performer y autor/traductor/intérprete/actor: de la transferencia espiritista de la modalidad escrita de la página al espacio escénico, donde se complementa con los dos músicos y las grabaciones del bolero en una manifestación del espacio de cabaret o teatro musical. En su labor como actor, Merced se basa en su experiencia personal, su contacto con el travestismo, la homosexualidad puertorriqueña, el bolero, el melodrama y la migración, para lograr este proceso de *transubstanciación*, uno que se focaliza en la reproducción del bolero, en el deleite compartido del público y de los performers en el escenario. Y como le han señalado varios espectadores puertorriqueños, ver a Merced es recuperar al Ramos Otero de sus noches de bohemiada, o inclusive de su travestismo del Condado, donde lo apodaron “Miss Condominio” por lo alta que era con y sin zapatos de taco. Ver y oír a Merced es recordar una serie de boleros, y de espacios del bolero, en la oscuridad de la noche teatral.

#### EL TEXTO BASE: DISCURSIVIDAD TRAVESTI EN “LOCA LA DE LA LOCURA”

La migración de Manuel Ramos Otero de Puerto Rico a Nueva York en 1968 fue uno de los eventos claves de su vida, capturado y reiterado a lo largo de su carrera artística en sus escritos narrativos, poéticos y ensayísticos, muchos de ellos de cuño sumamente autobiográfico.<sup>12</sup> De hecho, Ramos Otero vivió la mayor parte de su vida adulta (prácticamente hasta su muerte en 1990) en un exilio auto-impuesto debido a la intolerancia sexual en Puerto Rico; una condición que Manuel Guzmán ha llamado sugerentemente *sexilio*, también explorada por Negrón Muntaner en su filme híbrido *Brincando el charco* y por Irene Sosa en *Sexual Exiles*.

Si bien la obra de Ramos Otero es en muchas ocasiones sumamente autobiográfica, también se da la creación de lo que Arnaldo Cruz Malavé (“Para virar al macho.”) llama “personas” (lo que Jossianna Arroyo, “Exilios y tránsitos” identifica en otros instantes como “máscaras”), dimensiones de las que el autor se vale, que construye con tanto cuidado en su literatura. De hecho, el travestismo y el uso de la voz de la mujer (tanto como la creación de personajes femeninos) es un elemento central de su obra: se evidencia una

<sup>12</sup> En un capítulo de mi tesis de doctorado, elaboro, siguiendo a Juan Gelpí, la progresión migratoria que se da en los cuentos del autor: de alienación inicial (“Hollywood Memorabilia”) a integración gay (“El cuento de la Mujer del Mar”) y finalmente, reconciliación con la comunidad diaspórica puertorriqueña (“Página en blanco y staccato”).

clara performatividad, un esfuerzo de plasmar la centralidad del cuerpo en el acto de la escritura o narración, específicamente en una escritura que cuestiona, problematiza y reta la visión canónica de la cultura puertorriqueña en cuanto a su aproximación al género, a la sexualidad y a la situación colonial (Cruz Malavé, “Para virar al macho”). A esto se une su exploración de temas proscritos como la sexualidad homoerótica, el sadomasoquismo y el consumo de drogas (especialmente la heroína), sello distintivo que ha llevado a muchos críticos y lectores a identificar a Ramos Otero como una figura radicalmente marginal, un “maldito” de la literatura. Y ciertamente hay mucha evidencia para esto; vale recordar la anécdota de Rosario Ferré en que señala la censura y el escándalo que provocó en Puerto Rico la publicación de su cuento “Vida ejemplar del esclavo y el señor” en *Zona de carga y descarga* en 1974, o los muchos testimonios al momento de su muerte que señalan la complicidad entre la clase intelectual y artística que participó en su marginación.

Dada la centralidad de la migración en el trabajo y la vida de Ramos Otero, sorprende leer en “Loca la de la locura” lo que a primera instancia no parece ser un texto migratorio, al menos no uno sobre la migración a los Estados Unidos. En esta sección, me propongo profundizar el análisis del texto aunque siempre en función de la lectura muy concreta que propone el Teatro Pregones. Me interesa resaltar los elementos narrativos que facilitan una adaptación teatral: el discurso en primera persona y la centralidad del uso del estilo indirecto libre, el juego travesti, la centralidad de la performatividad en el espacio del cabaret y de la vida, la alusión estructurante de las máscaras, las migraciones internas de la protagonista, la centralidad del bolero y el melodrama, la particularidad de la representación del código sexual. Me interesa señalar estos temas sobre la base del texto literario para de esa manera poder identificar con más facilidad la innovación teatral, la particularidad de su representación escénica. *El bolero fue mi ruina* es una obra diaspórica en parte debido al texto en que se centra, pero más que nada en base al proceso que causa y facilita su producción: la migración o el exilio de Manuel Ramos Otero así como el de Jorge Merced y de los otros integrantes de Pregones; la presencia del público diaspórico que patrocina y se nutre de esta creación. Habrá que indagar hondo para entender claramente el profundo carácter diaspórico de esta obra, pero prometo que no será difícil de lograr.

Pero volvamos al texto. Antes que nada, es importante señalar la particularidad de la forma narrativa del cuento de Ramos Otero, inclinada hacia el performance teatral, de narración en primera persona dirigida a un público implícito, voz que oscila entre Loca, la figura de la protagonista travesti cantante de boleros y su amante, Nene Lindo, citado a través del discurso indirecto. Es decir, “Loca la de la locura” ya propone cierta discursividad colectiva, una que se da a través de la figura del *cuentero*, posición autorial ocupada en este caso por Loca y que aparece como estructura narrativa en otros cuentos del autor. No es coincidencia que el título coincida con el nombre de la protagonista narradora; se da una duplicidad ontológica, una variación cartesiana más cercana a Spinoza, a través de la cual se *es* porque se *narra* y la palabra es el verbo en carne propia, el eje de la experiencia.

El texto de Ramos Otero hace eco de la tradición del relato oral, de la transmisión de información de persona a persona a través del habla y, por lo tanto, la adaptación de Pregones parecería casi automática y natural, al menos al nivel estructural más elemental,

dado que el cuento ya contiene dentro de sí la estructura performativa que Pregones realiza. Sin embargo, es interesante observar que, de hecho, Pregones experimentó con diversas formas de escenificación, incluyendo versiones con tres actores, antes de decidirse por la forma monologal (o al menos aparentemente monologal, ya que hay interacción constante entre el actor y los músicos).

En el discurso de Loca, predomina el lenguaje del clisé, del melodrama, de la sexualidad y de la abyección, mediatizado a través del bolero. Esto se perfila ya desde el principio en frases tales como la siguiente: “una se lambe las heridas como una gata en celo que encuentra su destino detrás de un safacón de chillos podridos en medio de un callejón sin salida” (233). El tono de dicho enunciado parece tirar hacia el *camp* por lo cómico y grotesco, o por la bestialización, aunque también sugiere fuertemente el *pathos* del melodrama, particularmente su vertiente de la prostituta de familia pobre con corazón de oro; como señala Cruz Malavé (“What a Tangled Web!...”), la abyección es un espacio dominante en la obra del autor.

La mediación del bolero en este mundo (o submundo) es fundamental. Como siempre insiste Mercedes, Loca vive el bolero, además de contarlo y cantarlo. Es decir, la canción organiza su vida y su pensamiento, al igual que el melodrama organiza y estructura tantos relatos y vidas latinoamericanos. En la primera página del texto, Loca declara: “tendré que confesar que mi ruina fue el bolero” (233) –hipébaton que Pregones recupera y deshace para darle nombre a su propia interpretación. En este mundo, generado por el bolero, la canción crea y destruye, media entre generaciones, entre estados de cordura, percepciones de género y relaciones del cuerpo. La siguiente cita es enigmática: “Bien lo decía mi madre antes de la locura, en la soledad terminarás enamorándote de ti misma, el ruido de un peo sonará como un bolero” (233). Vemos aquí el vínculo entre enfermedad mental femenina (la locura de la madre) y la condición homosexual o travesti del hijo (su “locura”), atravesado por la mención escatológica (el peo) y la referencia a la música popular (el bolero). ¿Cómo es que el bolero logra mediar entre estas dos locuras y la desconstrucción –chistosa, tal vez– del cuerpo?

La importancia del bolero en el texto se da no sólo a través de la letra y el mensaje de las canciones (y del implícito posicionamiento del tú y el yo, que ya de por sí implica posiciones discursivas), sino a través de la centralidad de su performatividad icónica y de una ambientación específica, es decir, de su geografía referencial: las implicaciones de cantar un bolero y ocupar la posición enunciante de la estrella trágica. “Tal vez por el bolero es que todo comienza: *El Club Medianoche* a la medianoche calurosa trópico de nicotina gris... yo estoy recostada contra una columna corintia de cartón toda de tafeta verde chatré deslumbrada por un foco rosado clavado en la piel... canto: ‘hay en tus labios en flor un veneno mortal’...” (231). Este elemento performativo se amplifica en la enumeración de los detalles de la construcción visual, pues describe su maquillaje, su ropa, su peluca, sus guantes, en fin, todos los elementos constitutivos de la imagen. Loca es quien es como resultado del artificio logrado con enorme esfuerzo e inversión material.

Si bien hemos señalado que en este cuento no hay mención de la diáspora transatlántica, sí se presenta el tema de la migración dentro del marco insular, en el tránsito de la protagonista del campo a la ciudad. De hecho, Loca sale de Hormigueros, un pequeño pueblo, y va a San Juan debido a un caso de hostigamiento electoral, momento en el que



la sexualidad transgresora se junta con la política partidista: ella es popular (del Partido Popular Democrático) y un independentista le quiere impedir el voto de manera violenta. Ante tales frustraciones, Loca se marcha, haciendo eco paródico de *La carreta* de René Marqués: “harta de subir y bajar la misma cuesta de Hormigueros... en una carreta de bueyes dejé aquel pueblo de mierda para buscar la ciudad, los muelles podridos de salitre extranjero y el dólar que para una mujer sufrida siempre ha estado desvalorizado” (236). La *partida* de Loca la coloca en el ámbito del cabaret tropical. También vale señalar que si bien no hay mención en la obra de la migración a los Estados Unidos ni de la diáspora, sí ocurre un fascinante uso lingüístico que señala la presencia norteamericana a través del léxico y las referencias a los productos y las tiendas extranjeras que marcan la experiencia boricua en la isla.

El mundo que Loca habita es uno caracterizado por una especificidad de género y sexualidad propia, por el sistema afectivo sexual de Puerto Rico: las particularidades de la identidad del bugarrón u hombre masculino que mantiene relaciones sexuales con hombres afeminados pero nunca asumen una identidad homosexual; personaje obsesionado con el bolero, el gesto, la ropa, la pose, paralelismo que Merced desarrolla con gran habilidad (ver Ramírez sobre el bugarrón). Por último, hay que resaltar el elemento de la criminalidad, la cárcel (espacio de casi toda la narración), el asesinato (de mujeres que matan, siguiendo a Josefina Ludmer). “¿Qué carajo importa por qué lo maté?... Mi hombre iba en la caja y el llanto interminable de una bolerista es otra cosa” (238-39). Llama la atención que Loca mata a Nene Lindo degollándolo: lo mata precisamente por donde sale o se produce la voz y, por ende, la canción.

En el entierro de Nene Lindo, Loca canta “Dos blancas azucenas” (239). Vemos entonces cómo toda la vida lo ha esperado: se trata de la historia de un amor único, de un bolero sobre una travesti que mata a su amante por miedo a que la deje. En resumidas cuentas, Loca canta el bolero de su propia vida. Los elementos causales del enamoramiento trágico son de índole performativa o teatral: la ropa (vestuario), la luz (iluminación), el bolero (música). Sin embargo, salir de la cárcel e ir al cementerio de luto y sin maquillaje es exactamente lo contrario al *glamour* del cabaret y del bolero: polvo, basura, mierda, abyección. Si el bolero es la luz, la salida es la oscuridad; la contrapartida necesaria para que el tema musical tenga peso y valor.

Tras reconciliarse con la muerte de su amado, Loca va a la tumba de su mamá. Como señala Arroyo, Lacán identifica la relación madre/hijo como fuente del idioma; Loca insiste en recuperar y visitar esta escena. El final del cuento resulta sorprendente: “Ahora estoy sin máscara. Con un puño de huesos para unirme a la revolución” (240). ¿Qué implica este desenmascaramiento? ¿Es una negación del travestismo? Parecería sugerir que el confrontamiento con su pasado (las tumbas de sus figuras amadas) la hacen reevaluar su vida. ¿A qué revolución se refiere? El puño de huesos nos hace pensar en la práctica afro-cubana del Palo Monte, de tradición congo, en que se usan los huesos de los difuntos para hacer magia. ¿Es esta la implicación de la frase de Loca? ¿Dónde queda el bolero ante la tumba y la revolución?

## FORMANDO A LA TRAVESTI Y AL (LOS) ACTOR(ES): CONVERSATORIO CON JORGE MERCED

En su extraordinario libro *El Teatro Campesino*, la investigadora chicana Yolanda Broyles-González presenta con lujo de detalles la historia de este importantísimo colectivo mexicano-americano y el proceso de trabajo a través del cual llegaron a crear su obra durante los años sesenta y setenta, antes de que la supuesta “profesionalización” del grupo cambiara por completo su carácter de teatro político de protesta, fundamentado en un compromiso y una relación directa con su comunidad. Rescato de la obra de Broyles-González su metodología crítica centrada en el proceso de creación colectiva y en los aportes de los actores como individuos, opuesta como lo está a otras vertientes crítico-interpretativas tales como la de David Huerta que favorecen la hagiografía de la figura autorial de Luis Valdez. Es por estas razones que quiero resaltar no sólo la importancia de Manuel Ramos Otero (como ya hemos visto) sino también y muy en especial la de Jorge Merced, junto a la de Rosalba Rolón y de los músicos. En este apartado, me centraré en el aporte fundamental de Merced, como actor y miembro de Pregones.

Como he señalado, definiendo que se lea o entienda *El bolero* al menos como tres cosas: uno, la adaptación de un cuento de Ramos Otero; dos, una obra de autoría y realización colectiva del Teatro Pregones; tres, el performance de Jorge Merced. Es precisamente el enorme auge del performance como modalidad artística y de los estudios del performance como disciplina académica e intelectual que me llevan a favorecer una lectura cuidadosa de la relación entre este actor puertorriqueño nuyorquino y la obra que analizamos. Esto resulta evidente por varias razones: en primer lugar, por la centralidad del actor en el proceso de adaptación de la obra, siendo la persona que trajo el texto al colectivo teatral; dos, por la centralidad de su propia experiencia personal en cuanto a la adaptación; tres, por su presencia física en el montaje de la obra, como foco central de la misma. Aclaro, por lo tanto, que mi análisis se centra concretamente en la puesta en escena de esta obra por Merced: del peso e impacto específico de su cuerpo y voz, de su gestualidad. Esto no quita la posibilidad que en el futuro otros actores interpreten el mismo papel, lo cual requeriría un análisis diferente. Propongo que leamos la presencia concreta de Merced tanto como la “coreografía” o puesta en escena que él ha creado para esta pieza en adición y por encima al trabajo que hizo en la adaptación. Es decir, me interesa la especificidad de su cuerpo, su presencia, a modo de reconocer y documentar su labor.

Entiendo que la fuerza dramática de *El bolero* depende y se nutre de la experiencia de vida de Merced, muy en concreto de su aproximación personal al travestismo latino en Nueva York, a su experiencia de ser (al igual que Ramos Otero) un migrante puertorriqueño gay de primera generación que se va de la isla en 1982 en parte debido a su sexualidad.<sup>13</sup> Para Merced, *El bolero* funciona como recreación del mundo gay latino de la gran urbe, a pesar y con todo que el texto se centra en la isla de Puerto Rico. En el texto y la obra teatral opera, por lo tanto, lo que Arroyo (“Exilios y tránsitos...”) ha señalado en la obra de Ramos Otero como un “tránsito entre la Norzagaray y Christopher Street”, en otras palabras, una referencialidad múltiple hacia dos localidades o puntos centrales. En ese sentido, el paralelo entre Merced y Ramos Otero es crucial.

<sup>13</sup> En lo que sigue, discutiré temas sobre la base de una entrevista inédita que le hice a Jorge Merced en su casa, el 15 de marzo de 2002.

Propongo que se entienda la relación de Merced con el travestismo como un proceso doble de *aproximación e incorporación*, que se da de manera simultánea en el tránsito entre Puerto Rico y Nueva York y que culmina con *El bolero*. Por *aproximación* me refiero tanto al imaginario concreto visual, es decir, la experiencia de ver travestis (ya sea por televisión o en persona) como al contacto personal que se da a través de la conversación y la amistad. Por *incorporación* me refiero al proceso corpóreo del travestismo a través de la propia praxis: la corporalización o personificación que se da al travestirse, al sentir en carne propia el placer o la experiencia de transgresión. Un recuento cronológico de la experiencia de Merced revela que ambos fenómenos se dan de manera simultánea, con significados muy particulares para el actor. Podemos dividir esta progresión en dos momentos fundamentales: antes y después de su migración a Nueva York.

La conversación sobre este tema con Merced revela dos modalidades o acercamientos al travestismo. En primer lugar tenemos la observación de Merced de que él jugaba de niño joven con las vestimentas de su madre, un comportamiento que él entiende que es típico de varones con inquietudes de orientación sexual:

[JM] De niño yo pasaba por la etapa donde también yo me vestía con las pelucas de mi madre y a veces yo literalmente gozaba de esa delicia. Yo creo que todo niño gay o gran parte de las loquitas... Yo creo que eso es divino, darnos esa libertad de poder explorar de vez en cuando y ponernos las fajas y las pelucas y las pendejaces esas...

Resulta significativo que Merced describa esta actividad infantil en términos de gozo, como algo “divino”, un gesto de libertad, pero que también lo desvalore al describir las vestimentas femeninas como “las pendejaces esas”, efectuando un distanciamiento (disavowal) o posiblemente renegando la importancia del episodio. La celebración del acto como una experiencia común, como un rito de pasaje y como un momento de libertad marca este episodio como uno central en la constitución del niño cifrado en la diferencia. Su desvalorización (un posible acto misógino) potencialmente reinscribe un posicionamiento varonil. Creo que vale señalar esta tensión, por más mínima que sea, porque si bien Merced aprovecha y maximiza la oportunidad de travestirse en el escenario, no es algo que él asuma como rasgo definitorio de sí mismo; a lo mínimo, es un travestismo escénico muy particular, uno en que la calvicie (o cabeza afeitada) del actor y su cuerpo musculoso cubierto de vello juegan un papel importante. Es decir, el travestismo femenino no es su identidad primaria, aunque al mudarse a Nueva York, Merced vuelva a vestirse en contadas ocasiones, particularmente para el día de Halloween y para el teatro; no se trata de un simulacro de belleza cinematográfica, sino una referencialidad femenina que funciona como índice o pista (*trace*). En este sentido, vale aclarar que a Merced no se le asocia con el travestismo al igual que a otros performers que sí asumen esta práctica como definitoria de su arte.

A la práctica corpórea de Merced del travestismo de infancia en Puerto Rico, se suma la experiencia de ver al travesti Pantojas por televisión, lo cual provoca una confrontación fundamental con su padre, crisis que culmina con la migración del hijo a Nueva York. En cierto momento de la entrevista, Merced recuenta la siguiente historia, reproduciendo en su gesto la relación del psicoterapeuta con su psicoanalista, la narración del momento del trauma, la escena primaria freudiana. Cito por extenso:

[JM] Para mí, eso [el travestismo] era una gran bandera contra la cual, con la cual... A veces yo me vestía con la bandera y a veces la ocultaba, la negaba. La vez que más la utilicé y la saqué fue una vez que estaba viendo el show de Pantojas, creo que te conté una vez, no sé, en mi casa ya yo estaba adolescente, ya yo estaba muy seguro de lo que estaba pasando conmigo. Fue como un año o dos años antes de yo salir para Estados Unidos y estaba el show de Pantojas con todo su plumero. ¿Sabes cómo era el show que él tenía por el canal once? No sé si tú lo llegaste a ver.

[LLS] ¿Por televisión?

[JM] Sí, en televisión.

[LLS] O sea, ¿tú estabas viendo el programa por televisión con tu familia?

[JM] No, estaba solo en casa en el family room allí en la casa de nosotros, y mi papá llega de su trabajo, entra y me ve a mí, luego mira el televisor y ve lo que estoy viendo y lo apaga. Y dice... y se va. “Espérate, ¿qué es lo que tú acabas de hacer? Eso es una falta de respeto, yo estoy viendo televisión”. Y él me contesta que él no quiere maricones en su casa. Y yo, pues me da rabia y le digo: “Pues mira, primero que nada es una falta de respeto que tú ni siquiera me preguntes a mí si yo estoy viendo este programa. Segundo, ya quisieras tú poder decir que te ganas la vida de la manera en que te la estás ganando, honestamente en un programa donde hay personas que están participando de él y qué sé yo...” Yo ni me acuerdo exactamente qué le dije, lo que sé es que mi papá se sintió completamente ofendido de que yo lo estuviese comparando con un maricón, con una vestida, con un hombre que estaba allí con un plumero por televisión y me dio una galleta. La única galleta que mi padre me dio en mi vida fue esa. Y tan pronto él me la da, yo lo miro y le digo: “Espero que recuerdes este momento por el resto de tu vida y nunca olvides” y me fui.

Este “me fui”, por supuesto, se vuelve precursor directo de la migración y de la venganza simbólica que Merced ejerce sobre su padre al montar *El bolero*.<sup>14</sup>

Merced describe en esta narración un escenario clásico de la escena primaria freudiana, en que el hijo confronta al padre con el conocimiento de una instancia de sexualidad no reconocible pero a su vez atractiva. Para Merced, el acto del padre interrumpe un posible momento de identificación masmediática con una figura [Pantojas] que negocia una complicada subjetividad pública: la de figura rechazada que logra ocupar el escenario central. Es llamativo que el estilo de Pantojas se caracterice por una sátira mordaz e hiriente, en otras palabras, de “loca mala” (para citar la caracterización que Efraín Barradas ofrece de Ramos Otero y Pedro Lemebel), de individuo vicioso y defensivo de quien hay que precaverse. El padre de Merced se fija en el despliegue visual de género, en la superficie (“el plumero”) y ejerce su autoridad interrumpiendo la transmisión televisiva. El hijo entonces siente la necesidad de ejercer su propia autonomía y cuestionar la autoridad del padre, y provoca la confrontación. Significativamente, la violación de las normas de masculinidad (la introducción de la imagen de Pantojas en el “family room”) se resuelve con la agresión física del padre contra el hijo (“la única galleta que mi padre me dio en mi vida”). Esta agresión hace que el episodio pase de ser uno de *aproximación* (que corresponde al mundo de las ideas) a uno de *incorporación* (el dolor

<sup>14</sup> Resulta curioso comparar esta narrativa con “El gran varón” de Willie Colón, donde la migración también resulta en el travestismo (de hecho, la transsexualidad) del hijo, aunque en el caso del tema salsero, el hijo muere de SIDA.

corpóreo producido por la defensa del derecho a ver el travestismo en la casa familiar). El hijo responde con una frase melodramática y con la salida (simbólica y literal) de la vida familiar (del “family room”, de la familia y de Puerto Rico).

Se entiende que la curiosidad o la atracción del hijo por la figura de la travesti produce una reacción de violencia en el padre por la preocupación de éste por la posible homosexualidad del hijo: el enunciado “él me contesta que él no quiere maricones en su casa”, con su sustantivo en el plural (maricones), sugiere que el padre equipara la imagen de la travesti por televisión (la presencia fantasmática, visual y auditiva de un maricón, Pantojas) con la posibilidad de que su hijo sea maricón: que *ver* y *ser* sean lo mismo. Esta reacción va completamente en contra de otro posible escenario, el de la hermandad o fraternidad masculina (*male bonding*), o de la parodia, posibles reacciones del padre que podría aprovecharse de la imagen del hombre afeminado en la pantalla para llevar a cabo un gesto de inscripción de la masculinidad: la burla, el chiste soez. Tales reacciones son las que el antropólogo Roger Lancaster describe en “El performance de Guto” en relación a la parodia travesti que presencié en Nicaragua en una casa de familia clase media-baja, cuando el hijo menor de la familia (Guto, de 17 años) se pone una blusa con encajes, provocando la risa de todos los presentes (menos del antropólogo, que no entiende lo que está pasando). Me arriesgo a conjeturar varias posibles interpretaciones para la diferencia que observamos en el caso puertorriqueño. En primer lugar habría que señalar la clase social de la familia Merced: su posición de clase media, de familia que vive en Carolina, una urbanización de reciente construcción que los identifica como miembros de un sector social en Puerto Rico que se beneficia del desarrollo muñocista, de una modernidad a medias como residentes de un municipio aldeaño (pero todavía separado) de la urbe capitalina de San Juan. En segundo lugar, a diferencia de Guto, podemos imaginar que el padre de Merced siente la amenaza de la identificación sincera de su hijo con Pantojas; en el caso nicaragüense, el performance se ejecuta en frente de las mujeres y jóvenes de la familia y de un extranjero norteamericano homosexual (Lancaster), cuya sexualidad es cuestionable pero no se discute por razones de respeto.

Sea cual fuere nuestra interpretación del episodio, lo cierto es que provoca la migración. No hay que olvidar que en el cuento de Ramos Otero, también se da la migración de Loca, quien sale de Hormigueros “harta de subir y bajar la misma cuesta” (236). Fiel a las locas de la vida, y harto de la autoridad paterna, paternalista y homofóbica de su progenitor, Merced se va a la gran metrópoli, y deja atrás Carolina.

La experiencia de Merced en Nueva York también nos ofrece dos tipos diferentes aunque interrelacionados de acercamiento al travestismo. La *incorporación* del mismo se da a través de tres momentos concretos: la participación de Merced de los festejos de Halloween en 1986, cuando se viste de Miss Piggy y va a Greenwich Village (su primer acto de travestismo público); su participación en la obra *Migrants* de Pregones, en la que se viste de alcaldía junto a Alban Colón y José García; y, por último, su papel en *El bolero*. Su proceso de *aproximación*, sin embargo, se da de manera más extensa como resultado de frecuentar *La escuela*, uno de los clubes nocturnos latinos gay más importantes de esa ciudad, y más tarde el bar *GT's* en el Bronx; a través de su participación en grupos activistas como Boricua Gay and Lesbian Forum (BGLF), Latino Gay Men of New York (LGMNY) y Gay Men of the Bronx (GMOB); y a través de su extenso contacto y amistad con travestis

latinas, especialmente con Barbara Kent, a quien tiene que ayudar cuando la arrestan en New Jersey. Por razones de espacio no podré profundizar en estas vivencias, las cuales forman una base fundamental de la comprensión de Merced del travestismo, de su experiencia en carne propia, lo que él aporta en el momento de crear e incorporar su personaje.

Merced entiende que estas vivencias directas con travestis son las fuentes de su personaje y lo que se da en *El bolero* es una reconstitución de un espacio gay/travesti puertorriqueño en Nueva York, un espacio que el actor nunca conoció en la isla durante su juventud excepto a través de la televisión y del juego infantil. Su marco referencial, por lo tanto, es el entorno queer travesti puertorriqueño de Manhattan y Queens, y luego del Bronx, tanto así que cuando asistió por primera vez a un show travesti en Puerto Rico en 1994 lo que sintió fue nostalgia por Nueva York. Merced llega al cuento de Ramos Otero como resultado directo de sus vivencias en el “extranjero”: lo “local” es translocal y queer en su concepción y elaboración.

Por último, cabe señalar que Merced siente que *El bolero* es una obra profundamente diaspórica, nuyorquina, porque es precisamente la distancia del exilio, el espacio fuera de Puerto Rico, el que permite que se narren tales historias. Esto se observa tanto en las propias condiciones de producción del relato de Ramos Otero como en la formación profesional y cultural de Merced en las barras y discotecas latinas gay de Nueva York (de donde obtiene la gestualidad y el imaginario de la pieza), de su activismo gay latino y de sus amistades con travestis puertorriqueñas y latinas en esa ciudad.

#### LA ISLA QUE SE REPITE: TRAVESTISMO PREGONERO

Como hemos señalado, *El bolero fue mi ruina* es un espectáculo unipersonal que se centra en el monólogo interno divergente y las reconstrucciones memorísticas de Loca la de la locura. Estrenada en 1997 y dirigida por Rosalba Rolón, la obra tiene guión musical de Desmar Guevara, escenografía de Regina García y cuenta con la colaboración de dos músicos (Ricardo Pons y Desmar Guevara en las presentaciones iniciales) que interactúan con el actor en la escena.<sup>15</sup> ¿Por qué se da esta obra en el Bronx y no en Puerto Rico? ¿Qué tiene de diaspórico esta obra?

Para entender *El bolero* es importante tener en mente el contexto del teatro Pregones, aclamada compañía teatral fundada en 1979 que ha sido un bastión de la producción artística puertorriqueña en la ciudad de Nueva York, y muy particularmente en el sur del Bronx.<sup>16</sup> También es importante mencionar que Pregones ha tenido y tiene otras iniciativas

<sup>15</sup> Sobre esta obra del Teatro Pregones, ver Ferrer, Glickman, La Fountain-Stokes (“Bolero, memoria y violencia”) y Méndez (“Dressed for the Bolero”). Confieso que pecho en cierta medida al hablar de esta obra con énfasis en el papel de Jorge Merced, y no como trabajo colectivo del Teatro Pregones, que es lo que es. Me enfoco en su participación y centralidad por los vínculos que tiene este tan versátil y polifacético actor con los otros performers que reseño, específicamente con Eduardo Alegría y Arthur Avilés. No elaboro en este artículo el importante esfuerzo educativo de teatro-foro que Pregones hace sobre el SIDA (ver Merced) ni sobre su nueva iniciativa (“Asunción”) de promover la escritura de obras teatrales que toquen el tema de la identidad y la orientación sexual.

<sup>16</sup> Para la historia del Teatro Pregones, ver su website, <[www.pregones.org](http://www.pregones.org)>, además de los artículos de Colón, López, Merced y Rolón.

teatrales que bregan directamente con asuntos de la homosexualidad, tal como su trabajo de teatro foro sobre el SIDA basado en las teorías de Augusto Boal y su más reciente programa llamado Asunción, que busca fomentar y apoyar a dramaturgos con propuestas innovadoras sobre el género y la sexualidad.<sup>17</sup> En otras palabras, podemos decir que Pregones tiene o ha tenido un compromiso a través de los años de plantearse estos temas y de elaborar obras en las que éstos se exploran. Otro caso de su adaptación de un texto escrito sobre la experiencia de género es *Translated Woman* (1995), basado en la etnografía experimental de la cubana-americana Ruth Behar, *Translated Woman: Crossing the Border with Esperanza's Story*.

Es notable que una obra tan puertorriqueña como lo es *El bolero* se produzca fuera de Puerto Rico, en un momento en que la mayoría de las obras gay “profesionales” presentadas en tablas isleñas son traducciones y adaptaciones de obras norteamericanas tales como *Los muchachos del combo* de Edwin Pabellón (una versión criolla de *Boys in the Band* de Mart Crowley), *La jaula de las locas* (siguiendo *La cage aux folles*) y hasta *La Señorita Margarita* (traducción de *Apareceu a Margarida* de Roberto Athayde) tal como es interpretada por la travesti Alex Soto, o el mismo trabajo de Juan González y Producciones Candilejas.<sup>18</sup> *El bolero* también se diferencia de las presentaciones de travestis en clubes nocturnos tales como Alex Soto, Barbara Herr, Liza Fernanda, Laritza DuMont, o la fallecida Lady Catiria, en su estilo de representación (el escenario del teatro) y como parte del repertorio de una compañía profesional caracterizada por sus giras, aunque comparte el tono conversacional de diálogo entre la artista y su público y, obviamente, el espacio de la interpretación musical.

Durante sus cinco años en repertorio, *El bolero* viajó ampliamente por los Estados Unidos, Europa y Latinoamérica. En este tiempo, un sinfín de espectadores la vieron y tuvieron reacciones sorprendentemente divergentes: desde las personas que han querido subirse en el escenario en medio de la producción para darle propinas al actor en Denver, Colorado; la recepción extraordinaria entre inmigrantes latinos y puertorriqueños en el Sur del Bronx; la cálida acogida del público parisino que ni siquiera hablaba español; devoción en Lima, Perú y en la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras; mientras que otros la criticaban por ser demasiado “gay” y no bastante radical. Entre las reacciones más documentadas sobresale la de la indiferencia y abierta hostilidad en un festival internacional y conferencia de performance de las Américas organizado por una universidad estadounidense (NYU) en Monterrey, México, en colaboración con la Universidad Autónoma de Nuevo León en 2001.<sup>19</sup> Esta representación inclusive causó una controversia en la prensa mexicana, en la que un crítico mexicano tradicional (Fernando de Ita, más acostumbrado al teatro que al performance) acusaba la obra de ser de calidad inferior, mientras que Antonio Prieto Stambaugh insistía en la necesidad de entender el contexto de producción y recepción de la obra para poder apreciarla, y también

---

<sup>17</sup> Ver la página del internet de Pregones para más información sobre Asunción.

<sup>18</sup> Una comparación interesante en cuanto al teatro boricua en los EE.UU. sería con las obras de Edwin Sánchez tales como *Clean* o *Icarus*.

<sup>19</sup> La obra se presentó como parte del “Segundo Encuentro del Instituto Hemisférico de Performance y Política”, organización con sede en New York University.

señalaba las maneras en que las particularidades lingüísticas y culturales puertorriqueñas que se manifestaban en la obra no eran inmediatamente traducibles para ese público universitario mexicano.

¿De qué maneras es *El bolero* una obra diaspórica, además de ser el producto de una compañía teatral del Bronx y de la imaginación y el talento teatral de dos exiliados? El rescate de un mundo travesti que observamos, de vestidas de cabaret y bugarrones, es una curiosa yuxtaposición de la costumera memoria nostálgica del idilio tropical marcado por la naturaleza exuberante. Podemos interpretar esta obra como una simple incursión en lo latinoamericano o más puntualmente puertorriqueño; sin embargo, verla como producción diaspórica implica una relación alterna con el país de origen, una relación donde se experimentan fenómenos y realidades sociales notablemente distintas. La obra atrae a un público variado, en gran parte sumamente fiel; tanto a los que se identifican a partir de la música nostálgica (el bolero) como aquellos para quienes el sistema sexual afectivo resulta particularmente conocido, atractivo, o intrigante. De hecho, no es raro encontrar personas que han visto la obra más de una vez a través de los cinco años en que se presentó.

Resulta evidente que *El bolero* tiene más que ver con lo que teóricos como Juan Flores han señalado como etapas culturales tempranas de la migración, en las que se privilegian el país de origen, que con producciones de segunda y tercera generación, en las que hay un uso más marcado del inglés y una especificidad geográfica estadounidense. Lo interesante del Teatro Pregones es que en su repertorio se encuentran tanto obras de este tipo como de uno más afinado en la nueva experiencia, localizada concretamente en Nueva York y el Bronx; y en este sentido la obra es un poco anómala.<sup>20</sup> A la vez, si, al igual que Ruth Glasser, privilegamos la música como un espacio o una forma para la construcción de una identidad diaspórica puertorriqueña, tal como ella hace en su valiosísimo libro *My Music Is My Flag*, entonces tal vez no es tan importante cerciorarse si hay una mención explícita de la condición migratoria en sí o una sobredeterminación, ya que la propia escenificación (el “reenactment”) de la música tiene una finalidad social propia. Aquí también habría que insistir en las diferentes maneras cómo la música interpela a un público de acuerdo a su edad, sexo, género, y orientación sexual, al igual que a su historia migratoria.

En *El bolero*, Loca se encuentra encarcelada con sus escasas posesiones terrenales, que consisten en un pequeño estuche de maquillaje y un delicado álbum forrado en satén color de rosa, decorado con encaje, donde guarda fotos, recortes de prensa sobre su caso, y las trenzas de su difunta y enloquecida madre. La cama solitaria y la celda vacía, espacio de la narración, se encuentran rodeadas por otros ambientes: los brillosos destellos de estrellas, la luna y una palma dorada entre los dos músicos quienes acompañan a Loca y a Nene Lindo en sus interpretaciones musicales memorísticas; la profusión de flores plásticas y pequeñas cruces blancas indican el cementerio, espacio donde comienza y termina la acción.

Resulta impresionante la habilidad casi camaleónica de Jorge Merced para transformarse ante los ojos del público, de presidiario envejeciente a bravo macho

<sup>20</sup> Ver Flores, particularmente los ensayos “Literatura puertorriqueña en los Estados Unidos: Etapas y perspectivas” (131-55) y “‘Qué assimilated brother, yo soy asimilao’: la estructuración de la identidad puertorriqueña en los Estados Unidos” (157-84).



jodedor, culminando en glamorosa cantante travesti; mutaciones que concluyen con la figura de un andrógino y enlutado visitante al camposanto. En *El bolero*, el cuerpo velludo y calvo del actor, ultramasculino en cierta manera, se convierte tanto en travesti boricua, ícono de la musicalidad sexualizada, como en amante seductor. El actor, por lo tanto, se traviste hacia lo masculino y lo femenino, construyendo ambas presentaciones genéricas a partir de un performance corporal que recuerda las teorizaciones de Judith Butler sobre la performatividad del género.<sup>21</sup>

Mientras que en el cuento de Ramos Otero oímos la historia sobretodo a través de su protagonista y la citación que hace de Nene Lindo, en la representación teatral vemos el travestismo del presidiario vuelto múltiples personajes, memorias encarnadas con vida propia; se asemeja al caso de *Nuestra señora de las flores* de Jean Genet, a la viva imaginación de su encarcelado narrador francés. En muchas funciones, es la figura del estereotípico varón machista la que más vociferante atención recibe del público. Esto no afecta, sin embargo, el evidente entusiasmo provocado cuando Loca interpreta boleros de Toña la Negra, Lucho Gatica o Myrta Silva; especialmente cuando, en determinado momento, se pone un atuendo plateado espectacular, coronado con una peluca de paños de rumbera y maracas brillosas de escarcha y pequeñas joyas, y consigue que el público la acompañe en el coro y con sus palmadas, repitiendo “La vida es un problema, yo sí lo sé”.

En última instancia, la recuperación de la memoria del protagonista va acompañada de revelaciones sobre las causas del trágico fin de su historia de amor: el miedo a envejecer y ser abandonada, siendo un travesti que aspira a la eterna juventud; la envidia a la apariencia lozana del amante varón, quien podría dejarla al verla desmejorada; finalmente, la resistencia del bugarrón a ser penetrado por la supuestamente pasiva travesti [ver ensayo de Cruz Malavé sobre “virar al macho”]. En el momento culminante de la pieza, el protagonista ataca salvajemente el aire con un cuchillo, marcando a tajazo limpio la furia de su recuerdo, despojando su memoria, recordándonos su crimen de pasión.

Esta bien lograda adaptación de uno de los más notables cuentos de Manuel Ramos Otero presenta sin regodeos una historia de las complicaciones del amor homosexual masculino y del travestismo, particularmente cuando éstos se encuentran circunscritos a rígidas normas sociales que impiden la fluidez y evolución de la relación; muestra también la historia del triunfo y la supervivencia de un personaje “marginal”. Se inserta al mundo del bolero, espacio que como Sánchez nos señala, ofrece posibilidades para la emotividad masculina y la lágrima furtiva; espacio que, tal como el cine clásico de Hollywood o las grandes películas de la edad de oro mexicana, construye un dramático escenario para la pasión amorosa desenfrenada y para el amor frustrado.

La dirección de Rosalba Rolón, miembro fundador del Teatro Pregones, realiza los vínculos entre el imaginario colectivo y la cultura popular, entre concepciones del amor basado en lo que cantamos y queremos escuchar, en nociones idealizadas, en tonos de afecto. *El bolero fue mi ruina* transita estos espacios del deseo, circunscrito a la nostalgia, a la ilusión del artificio y a la terrible violencia de la realidad.

---

<sup>21</sup> Observamos un proceso semejante en la pieza *You Don't Look Like* de Javier Cardona, la cual está enmarcada por fotos del artista vestido de hombre y de mujer.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alardín, Carmen. "Cuando el llanto tiene alas: una canción en nuestras vidas" (julio 1999) <http://www.programadores.com/revistas/49/cancion.html> [consultado 8 abril 2003].
- Almodóvar, Pedro, dir. *Hable con ella*. Filme. 2002.
- Aponte Parés, Luis. "Outside/In: Crossing Queer and Latino Boundries". *Mambo Montage: The Latinization of New York*. Agustín Laó-Montes y Arlene Dávila, eds. Nueva York: Columbia University Press, 2001. 363-85.
- \_\_\_\_ y Jorge B. Merced. "Páginas Omitidas: The Gay and Lesbian Presence". *The Puerto Rican Movement: Voices from the Diaspora*. Andrés Torres y José E. Velázquez, eds. Filadelfia: Temple University Press, 1998. 296-315.
- Ardín Pauneto, Aixa, dir. *Elyíbiti*. DVD. 2002.
- Arroyo, Jossianna. "Exilio y tránsitos entre la Norzagaray y Christopher Street: acercamientos a una poética del deseo homosexual en Manuel Ramos Otero". *Revista Iberoamericana* 67/194-195 (enero-junio 2001): 31-54.
- \_\_\_\_ "Manuel Ramos Otero: Las narrativas del cuerpo más allá de *Insularismo*". *Revista de Estudios Hispánicos* [Río Piedras, Puerto Rico] 21 (1994): 303-24.
- Barradas, Efraín. "Boris Yzaguirre: Vivir de glamour". Ponencia, LASA International Conference, Dallas, Texas (marzo 2003).
- Behar, Ruth. *Translated Woman: Crossing the Border with Esperanza's Story*. Boston: Beacon Press, 1993.
- Bleys, Rudi C. *Images of Ambiente: Homotextuality and Latin American Art 1810-Today*. Londres: Continuum, 2000.
- Braga-Pinto, César. "Supermen and Chiquita Bacana's Daughters: Transgendered Voices in Brazilian Popular Music". *Lusosex: Gender and Sexuality in the Portuguese-Speaking World*. Susan Canty Quinlan y Fernando Arenas, eds. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002. 187-207.
- Broyles-González, Yolanda. *El Teatro Campesino: Theater in the Chicano Movement*. Austin: University of Texas Press, 1994.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Nueva York: Routledge, 1990.
- Cardona, Javier. *You don't look like*. *Conjunto* 106 (mayo-agosto 1997): 47-49.
- Colón, Alvan. "El teatro boricua de Pregones en los Estados Unidos". *Conjunto* 88 (julio-sept 1991): 47-49.
- Crespo-Kebler, Elizabeth. "'The Infamous Crime Against Nature': Constructions of Heterosexuality and Lesbian Subversion in Puerto Rico". *The Culture of Gender and Sexuality in the Caribbean*. Linden Lewis, ed. Gainesville: University of Florida Press, 2003. 190-212.
- Cruz Malavé, Arnaldo. "Para virar al macho: la autobiografía como subversión en la cuentística de Manuel Ramos Otero". *Revista Iberoamericana* 59/162-163 (enero-junio 1993): 239-63.
- \_\_\_\_ "Towards an Art of Transvestism: Colonialism and Homosexuality in Puerto Rican Literature". *¿Entiendes? Queer Readings, Hispanic Writings*. Emilie Bergmann y Paul Julian Smith, eds. Durham: Duke University Press, 1995. 137-67.

- \_\_\_\_\_. “‘What a Tangled Web!’: Masculinidad, abyección y la fundación de la literatura puertorriqueña en los Estados Unidos”. *Revista de crítica literaria latinoamericana* 45 (1997): 327-40.
- De Ita, Fernando. “Encuentro Monterrey 2001: Memoria, atrocidad y resistencia”. *Revista Cultural El Angel, Periódico Reforma* [México], 24 de jun. 2001.
- Duncan, Martin Louis. “El sabor de Puerto Rico en el teatro estadounidense”. *A Gathering of Players and Poets/Un convite de poetas y teatreros: Proceedings of the Caribbean 2000 Symposium III (1998)*. Lowell Fiet y Janette Becerra, eds. San Juan: Caribe 2000/Universidad de Puerto Rico, 1999. 178-97.
- Ferrer, Melba. “Mapping Life Through a Bolero”. *San Juan Star* (4 mayo 1999). <<http://www.pregones.org>>.
- Fiet, Lowell. “El teatro puertorriqueño: puente aéreo entre ambas orillas”. *Conjunto* 106 (mayo-agosto 1997): 55-59.
- \_\_\_\_\_. y Janette Becerra, ed. *A Gathering of Players and Poets/Un convite de poetas y teatreros: Proceedings of the Caribbean 2000 Symposium III (1998)*. San Juan: Caribe 2000/Universidad de Puerto Rico, 1999.
- Flores, Juan. *La venganza de Cortijo y otros ensayos*. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1997.
- Gelpí, Juan. *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*. San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1993.
- Glasser, Ruth. *My Music Is My Flag: Puerto Rican Musicians and their New York Communities, 1917-1940*. Berkeley: University of California Press, 1995.
- Glickman, Nora. “Manuel Ramos Otero: El bolero fue mi ruina”. *Latin American Theatre Review* 31/1 (Fall 1997): 170-73.
- Guzmán, Manuel. “Pa’ la Escuelita con mucho cuidao’ y por la orillita: A Journey Through the Contested Terrains of the Nation and Sexual Orientation”. *Puerto Rican Jam: Essays on Culture and Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997. 209-28.
- Hidalgo, Hilda y Elia Hidalgo Christensen. “The Puerto Rican Cultural Response to Female Homosexuality”. *The Puerto Rican Woman*. Edna Acosta Belén y Elia Hidalgo Christensen, eds. Nueva York: Praeger, 1979. 110-123.
- \_\_\_\_\_. “The Puerto Rican Lesbian and the Puerto Rican Community”. *Journal of Homosexuality* 2/2 (Winter 1977): 109-121.
- Kar-Wai, Wong, dir. *Happy Together*. Filme. 1997.
- \_\_\_\_\_. *In The Mood For Love*. Filme. 2000.
- La Fountain-Stokes, Lawrence. “1898 and the History of a Queer Puerto Rican Century: Gay Lives, Island Debates, and Diasporic Experience”. *Centro Journal* 11/1 (otoño 1999): 91-109.
- \_\_\_\_\_. “Bolero, memoria y violencia”. *Conjunto* 106 (mayo-agosto 1997): 68-69.
- \_\_\_\_\_. “Culture, Representation, and the Puerto Rican Queer Diaspora”. Diss. Columbia University, 1999.
- \_\_\_\_\_. “Dancing La Vida Loca: The Queer Nuyorican Performances of Arthur Avilés and Elizabeth Marrero”. *Queer Globalizations: Citizenship and the Afterlife of Colonialism*. Martin Manalansan y Arnaldo Cruz Malavé, eds. Nueva York: New York University Press, 2002. 162-75.

- Lancaster, Roger. "El performance de Guto: notas sobre el travestismo de la vida cotidiana". Gloria Elena Bernal, trad. *Debate feminista* [México] 8/16 (oct. 1997): 153-141.
- López, Arnaldo. "Fire and Promise". *American Theatre* 17/3 (marzo 2000): 25-27; 71-73.
- Lugo Bertrán, Dorian. "Noventa y ochos". *100 años después... Cien artistas contemporáneos*. Catálogo de exposición. Arsenal de la Puntilla, San Juan, Puerto Rico. 25 nov. 1998.
- Lugo-Ortiz, Agnes. "Community at Its Limits: Orality, Law, Silence, and the Homosexual Body in Luis Rafael Sánchez's '¡Jum!'" *¿Entiendes? Queer Readings, Hispanic Writings*. Emile Bergmann y Paul Julian Smith, eds. Durham: Duke University Press, 1995. 115-136.
- \_\_\_\_\_. "Sobre el tráfico simbólico de mujeres: homosocialidad, identidad nacional y modernidad literaria en Puerto Rico (Apuntes para una relectura de *El puertorriqueño dócil* de René Marqués)". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 23/45 (1997): 261-278.
- \_\_\_\_\_. "Nationalism, Male Anxiety, and the Lesbian Body in Puerto Rican Narrative". *Hispanisms and Homosexualities*. Sylvia Molloy y Robert McKee Irwin, eds. Durham: Duke University Press, 1998. 76-100.
- Martínez Tabares, Vivian. "La escena puertorriqueña vista desde fuera/dentro". *Conjunto* 106 (mayo-agosto 1997): 3-12.
- Masiello, Francine. *The Art of Transition: Latin American Culture and Neoliberal Crisis*. Durham: Duke University Press, 2001.
- Méndez, Juan M. "Dressed for the Bolero". *El Diario/La Prensa* 13 feb. 1997. Versión en inglés. <<http://www.pregones.org>>.
- Merced, Jorge. Entrevista inédita por Lawrence M La Fountain-Stokes. 15 marzo 2002.
- \_\_\_\_\_. "Teatro y Sida". *Ollantay Theater Magazine* 2.2 (verano-otoño 1994): 20-26.
- \_\_\_\_\_. "Teatro y Sida". *Centro* 6/1-2 (primavera 1994): 174-76.
- Negrón Muntaner, Frances, dir. *Brincando el charco: Portrait of a Puerto Rican*. Video. Women Make Movies, 1994.
- \_\_\_\_\_. "Echoing Stonewall and Other Dilemmas: The Organizational Beginnings of a Gay and Lesbian Agenda in Puerto Rico, 1972-1977". *Centro Journal* 4/1 (1992): 77-95; 4/2 (1992): 98-115.
- \_\_\_\_\_. y Ramón Grosfoguel, ed. *Puerto Rican Jam: Essays on Culture and Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.
- Oliver, Jorge, dir. *Pride in Puerto Rico*. Video. Frameline. 2000.
- Pedreira, Antonio S. *Insularismo*. [1934]. Río Piedras: Edil, 1969.
- Prieto Stambaugh, Antonio. "Las ex-centricidades del performance: un encuentro en las fronteras del hemisferio". *Conjunto, Revista de teatro latinoamericano* (Casa de las Américas, Cuba) 122 (julio-sept. 2001): 108-10.
- Quiroga, José. *Tropics of Desire: Interventions from Queer Latin/o America*. Nueva York: New York University Press, 2000.
- Ramírez, Rafael L. *Dime capitán: reflexiones sobre la masculinidad*. Río Piedras: Huracán, 1993.

- Ramos, Juanita. *Compañeras: Latina Lesbians (An Anthology)*. Nueva York: Routledge, 1994.
- Ramos Otero, Manuel. Entrevista por Marithelma Costa. *Hispanamérica* 20/59 (agosto 1991), 59-67.
- \_\_\_\_\_. "Loca la de la locura". *Cuentos de buena tinta*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1992. 233-40.
- Ríos Avila, Rubén. "Caribbean Dislocations: Arenas and Ramos Otero in New York". *Hispanisms and Homosexualities*. Sylvia Molloy y Robert McKee Irwin, eds. Durham: Duke University Press, 1998. 101-19.
- \_\_\_\_\_. "Gaiety Burlesque: Homosexual Desire in Puerto Rican Literature". *Polifonía salvaje: Ensayos de cultura y política en la postmodernidad*. Irma Rivera Nieves y Carlos Gil, eds. San Juan: Postdata, 1995. 138-146.
- \_\_\_\_\_. *La raza cómica: del sujeto en Puerto Rico*. Río Piedras: Callejón, 2002.
- Rivera Lassén, Ana Irma y Elizabeth Crespo Kebler, eds. *Documentos del feminismo en Puerto Rico: Facsímiles de la historia*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2001.
- Rolón, Rosalba y Alvan Colón. "Pregones: grupo, organización, empresa". Entrevista por Vivian Martínez Tabares. *Conjunto* 106 (mayo-agosto 1997): 60-67.
- Rosado, José O. (Keke). "Seis piezas 'liminales' de la 'nueva' nueva dramaturgia puertorriqueña". *Conjunto* 106 (mayo-agosto 1997): 50-54.
- Rosario-Vélez, Jorge. "'Caribe, caribe soy': hacia un sujeto caribeño y continental en *La importancia de llamarse Daniel Santos* de Luis Rafael Sánchez". *Hispanic Research Journal* 3/2 (junio 2002): 139-152.
- Sánchez, Luis Rafael. *La importancia de llamarse Daniel Santos*. México: Editorial Diana, 1989.
- Sánchez, Edwin. *Plays by Edwin Sanchez*. Nueva York: Broadway Play Publishing, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Icarus*. Nueva York: Broadway Play Publishing, 1999.
- Sánchez Gonzáles, Lisa. *Boricua Literature: A Literary History of the Puerto Rican Diaspora*. Nueva York: New York University Press, 2001.
- Sandoval Sánchez, Alberto. *José Can You See? Latinos On and Off Broadway*. Madison: University of Wisconsin Press, 1999.
- \_\_\_\_\_. "Puerto Rican Identity Up in the Air: Air Migration, Its Cultural Representations, and Me 'Cruzando el Charco'". *Puerto Rican Jam: Essays on Culture and Politics*. Frances Negrón Muntaner y Ramón Grosfoguel, eds. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997. 189-208.
- Taymor, Julie, dir. *Frida*. Miramax, 2002.
- Teo, Stephen. "Wong Kar-wai's *In the Mood for Love*: Like a Ritual in Transfigured Time". *Senses of Cinema* (2001). 23 febrero 2003 <<http://www.sensesofcinema.com/contents/01/13/mood.html>>.
- Tirado Loaiza, Xóchitl. (primavera 1999) [http://redescolar.ilce.edu.mx/redescolar/publicaciones/publi\\_quepaso/labeltran.htm](http://redescolar.ilce.edu.mx/redescolar/publicaciones/publi_quepaso/labeltran.htm) [consultado 8 abril 2003].
- Veloso, Caetano. *Fina estampa en vivo*. Polygram, 1995.
- Zavala, Iris M. *El bolero: historia de un amor*. Madrid: Celeste, 2000.