

Amores ilícitos: historia y sexualidad en el teatro de Roberto Ramos Perea

Michelle Tennyson¹

RESUMEN

La obra dramática *Por maricón* (2016), de Roberto Ramos Perea, está basada en un caso judicial de sodomía acaecido en 1842, en Puerto Rico. El título de la pieza no pretende insultar, ya que así también se describe el caso en el *Rollo de la Causa*. La pieza teatral no solo recrea una época histórica en la cual las instituciones coloniales regulaban las prácticas sexuales, sino que hace visibles otros aspectos de la vida cotidiana, tales como las clases sociales, el racismo y las relaciones mantenidas entre los grupos marginales y las autoridades. Las teorías exploradas por Judith Butler en *Bodies That Matter* (*Cuerpos que importan*) y la teoría de la interseccionalidad de Kimberlé Crenshaw sirven de apoyo para indagar en las representaciones de la sexualidad, el género, la raza, el poder y el colonialismo, tal y como se plasman en el drama histórico de Roberto Ramos Perea. Asimismo, comentaremos la potencialidad de esta obra como recurso pedagógico para aprender sobre las humanidades en una clase universitaria de pregrado o posgrado mediante el uso de las prácticas teatrales de Rosa Luisa Márquez.

Palabras clave: género, sexualidad, raza, colonialismo, Puerto Rico

Illicit Love: History and Sexuality in the Theater of Roberto Ramos Perea

ABSTRACT

This paper studies the historical drama titled *Por maricón* (*Convict of Buggery or Crimes Against Nature*) written by Puerto Rican playwright, Roberto Ramos Perea, in 2016. Although the title of the work in Spanish may seem rather provocative and borderline offensive, *Por maricón* was the name given to a colonial court case that occurred on the Island of Puerto Rico in 1842, in which a young biracial man of both African and European descent was accused of committing sodomy with a Spanish military corporal. Ramos Perea's work recreates the places, events, and characters surrounding this court case, urging his public to reconsider notions of race, gender, sexuality, power, and colonialism. Drawing upon the theories of Judith Butler and the concept of intersectionality developed by Kimberlé Crenshaw, this essay examines the implications of such representations as depicted in Ramos Perea's play. I will discuss creative ways in which this dramatic work can be implemented within a university level course by utilizing theater practices developed by Rosa Luisa Márquez. Such practices promote the genre of drama as an effective pedagogical tool used to develop interpersonal skills and explore the humanities.

Keywords: gender, sexuality, race, colonialism, Puerto Rico

Recibido: 30 de noviembre de 2018

Aceptado: 18 de abril de 2019

¹ M.A., estudiante del programa de Ph.D. in Spanish en el Department of Literatures, Cultures, and Languages de The University of Connecticut, Storrs, Connecticut. michelle.tennyson@uconn.edu
<https://languages.uconn.edu/person/michelle-tennyson/>

CARLOS: Deja que triunfe un destino tan grato para mí: el de ser tu esposo, en otros países a donde no alcanzan las ruines preocupaciones del color y de razas que aquí nos mortifican.

JULIA: Pero aquí imperan y aquí vivimos.

-Alejandro Tapia y Rivera, *La Cuarterona* (Acto I, escena vii), San Juan, Puerto Rico, 1867.

INTRODUCCIÓN

El dramaturgo y director teatral Roberto Ramos Perea² sorprende y, tal vez, incluso ofende con el provocador título de su obra dramática *Por maricón*. Estrenada en El Ateneo Puertorriqueño de San Juan durante el 39º Festival de Teatro de 2016, la obra está basada en los trabajos del historiador César Augusto Salcedo Chirinos, centrándose en un proceso por sodomía acaecido en 1842. El título de la pieza no pretende insultar ya que, según señala el autor, así se describe el caso judicial en el *Rollo de la Causa*. En definitiva, se trata de incitar la curiosidad y que los espectadores reflexionen sobre temas tabúes, las luchas desconocidas y las posibles conexiones entre los contextos sociopolíticos del pasado y el presente de la Isla.

La pieza teatral no solo recrea una época histórica en la cual las instituciones coloniales regulaban las prácticas sexuales, sino que hace visibles otros aspectos de la vida cotidiana, tales como las clases sociales, la diversidad racial y las relaciones mantenidas entre los grupos marginales y las autoridades. De este modo, las teorías exploradas por Judith Butler en *Bodies That Matter (Cuerpos que importan)*, sirven de

² La dramaturgia de Ramos-Perea se sitúa dentro de la segunda etapa de la denominada Nueva Dramaturgia Puertorriqueña, la cual irrumpe en las escenas teatrales de la Isla a partir del año 1975. Otros dramaturgos que se incluyen en esta generación son Teresa Marichal, José Luis Ramos Escobar, Abniel Marat y Carlos Canales. Laurietz Seda señala que los textos dramáticos de la Nueva Dramaturgia “exploran explícita o implícitamente aspectos relacionados con la corrupción económica y política, la violencia, la emigración, la discriminación racial y étnica y la complicada situación de la mujer en la isla” (2018: 15). Seda también comenta que, como consecuencia de los temas polémicos tratados por este teatro, durante las décadas de los 70s y los 80s, la Oficina de Fomento de Teatro del Instituto de Cultura Puertorriqueña “censuraba y marginaba la participación” de dicha dramaturgia tanto en las tablas como en los festivales de teatro (2018: 14). Además de dramaturgo, Roberto Ramos Perea es actor, director de teatro, investigador y crítico teatral. Ha estrenado más de cuarenta obras en Puerto Rico y otros países. Ha recibido varios premios, tales como el Premio Nacional de Teatro, el Premio Nacional de Periodismo y el Premio Tirso de Molina, entre otros. Actualmente, Ramos Perea es el Director del Archivo Nacional de Teatro y Cine del Ateneo Puertorriqueño. Para mayor información, ver *La Nueva Dramaturgia Puertorriqueña: Trans/Acciones de la identidad*, de Laurietz Seda; *Perspectiva de la Nueva Dramaturgia Puertorriqueña: Ensayos sobre el nuevo teatro nacional*, de Roberto Ramos Perea; y *Rumbo a las Tablas: Ensayos sobre el teatro puertorriqueño contemporáneo*, de Bonnie H. Reynolds.

apoyo para entender aquello que se consideraba, y aún se puede considerar, una abyección o perversión según las normas sociales y políticas establecidas. En dicho estudio, Butler examina cuestiones sobre el poder y la construcción sociocultural del género, la sexualidad y la raza. Según Butler, dichas construcciones son marcadas por prácticas reiteradas o por la *performatividad* (repetición de acciones preestablecidas) de acuerdo con las normas del imperativo heterosexual. Butler señala la inestabilidad de dichas prácticas y, por lo tanto, la posibilidad de subvertir las convenciones reguladas por el poder para así dar lugar a otros discursos existentes fuera de los patrones hegemónicos. Asimismo, la teoría de la interseccionalidad propuesta por Kimberlé Crenshaw en su ensayo titulado “Demarginalizing the Intersection of Race and Sex” permite entender las maneras en que la orientación sexual y el género convergen con otros componentes de la identidad tales como la raza y la clase social. Según esta conceptualización, la identidad de un sujeto se entiende como un conjunto de características que se han ido adquiriendo y consolidando a lo largo de los procesos históricos. Por ello resulta imprescindible retornar al pasado para comprender cómo los diversos rasgos de las identidades, los prejuicios asociados con los mismos, así como las desigualdades sociales que se han generado en base de dichos prejuicios han marcado y han marginado a los individuos de una generación a otra.

Partiendo de las teorías de Butler y el concepto de la interseccionalidad, el propósito de este ensayo es indagar en las representaciones de la sexualidad y su relación con el género, la clase social y la raza, tal y como se plasman en el drama histórico de Roberto Ramos Perea, *Por maricón*. Esta obra muestra la intersección de dichos componentes de la identidad de manera que se problematizan los estereotipos sociales, los mecanismos represivos del hetero-patriarcado que los propician, así como la complicidad de la sociedad con los mismos. Es importante comprender la interseccionalidad de las categorías sociales ya que permite comprender las estructuras de opresión y exclusión, así como establecer conexiones colectivas que trascienden las diferencias sociales, entendiéndose las luchas por la igualdad social, la igualdad de género y la soberanía política como fenómenos universales. En última instancia, comentaremos la utilidad y la potencialidad de esta obra como recurso pedagógico idóneo para una clase universitaria de pregrado o posgrado, centrada en considerar temas tales como el Caribe y las sociedades hispanoamericanas coloniales y postcoloniales, los roles

de género, los derechos humanos, el racismo y la discriminación social. El género dramático constituye una herramienta efectiva para profundizar en el conocimiento de las humanidades ya que el texto teatral se escribe con el objetivo de ser representado, un aspecto que se puede explorar en el aula a través de la lectura dramatizada o la representación del texto estudiado. Aprovechar la naturaleza híbrida de este género permite un análisis más profundo del texto, así como la oportunidad de que los estudiantes desarrollen una mayor sensibilidad acerca de los temas tratados. Igualmente, la representación del texto en el salón de clase fomenta las relaciones interpersonales y mejora las habilidades comunicativas del alumnado.

DESARROLLO

En su estudio titulado *Adaptation and Appropriation*, Julie Sanders analiza la apropiación y la adaptación de los sucesos y personajes históricos en los ámbitos artísticos. Asevera que: “A historical event is depicted and deployed both for its own rich literary and imaginative content and for the parallels it evokes with more contemporaneous or topical concerns for the autor” (Sanders, 2006: 177). En este sentido, al re-presentar la historia colonial del siglo XIX, Roberto Ramos Perea no solo da a conocer ciertas vivencias y luchas que han sido excluidas de las grandes narrativas o la ‘historia oficial’, sino que, a su vez, incentiva una reconsideración de ciertos temas palpitantes del presente tales como los derechos de la comunidad LGBTI (Lesbianas, Gays, Bisexuales, y personas Transgénero e Intersexuales), la discriminación racial, las ideas preestablecidas sobre el género y la sexualidad, el post-colonialismo o el neo-colonialismo. Este drama histórico de Ramos Perea recrea un cuadro de la subalternidad y sus conflictos con las autoridades políticas y religiosas de la época, pero, a su vez, la obra invita a cuestionar las jerarquías sociales de la realidad contemporánea. Dichos cuestionamientos resultan doblemente reveladores desde un punto de vista geopolítico dado el particular estatus de Puerto Rico como un Estado Libre Asociado de los Estados Unidos.

Como es bien sabido, Puerto Rico fue colonia de España hasta el final de la Guerra Hispanoamericana en 1898, momento en el cual, según lo acordado en el Tratado de París, las Islas Filipinas, Guam y Puerto Rico fueron oficialmente cedidas al gobierno de los Estados Unidos. Desde 1917, los puertorriqueños son ciudadanos

estadounidenses; sin embargo, los residentes de la Isla no disfrutaban de los mismos derechos civiles que los residentes de los estados integrados de la unión federal. Por ejemplo, los primeros no tienen el derecho de voto en las elecciones presidenciales, a pesar de que el presidente estadounidense sea también el presidente de Puerto Rico. Desde finales de la ya mencionada guerra, la Isla constituye un territorio no incorporado de los Estados Unidos, por lo que se rige según lo postulado en la cláusula territorial (Artículo IV, sección 3, cláusula 2) de la Constitución de los Estados Unidos, la cual indica que el Congreso Estadounidense constituye el poder absoluto en términos de legislar y regir en los territorios pertenecientes al gobierno federal. Recientemente, la cuestión sobre la relación neocolonial de Puerto Rico con el gobierno de los Estados Unidos ha vuelto a salir a la luz de manera contundente tras el paso por la Isla de los huracanes de categoría 5, Irma y María, en 2017. La Isla fue declarada zona de desastre. No obstante, la rezagada e inadecuada llegada de suministros y ayuda financiera de la Agencia Federal de Gestión de Emergencias de los Estados Unidos (FEMA) visibiliza la problemática política y social de Puerto Rico como un país ligado a la voluntad del gobierno estadounidense. En este sentido, el drama histórico de Ramos Perea establece una conexión implícita entre el contexto colonial del pasado y la actual situación política de la Isla.

Resucitar las voces marginadas del pasado en el teatro histórico sirve para cuestionar, ampliar e invertir la perspectiva jerárquica sobre las relaciones de poder. Herbert Lindenberger afirma que una de las funciones del teatro histórico es desacralizar la historia oficial al representar las versiones del pasado que han sido reprimidas: "... our conception of what appropriately belongs to the domain of history has widened from a narrow focus on those who wield political power to include ... in more recent years, the role of the powerless within the life of a culture" (Lindenberger, 1975: 147). De esta manera, tal y como exploraremos en este ensayo, el drama de Ramos Perea no solo representa una resistencia política y una manera alternativa de comprender los hechos históricos en el presente, sino que retrata una realidad histórica heterogénea puertorriqueña en la cual participaron actores sociales subalternos tales como los afrodescendientes o los que profesaban un amor por los de su mismo sexo. Roberto Ramos Perea aborda estos temas a partir de los trabajos de investigación del historiador César Augusto Salcedo Chirinos, los cuales examinan la historia de la sexualidad en

Puerto Rico durante el siglo XIX. Dichos estudios rescatan las historias de dos actores sociales del siglo XIX para así dar a conocer su lucha silenciada. Salcedo Chirinos analiza un proceso judicial atendido por la Real Audiencia en el año 1842 contra Francisco Sabat, natural y vecino de la capital de San Juan, y un peninsular, el Sargento Segundo del Regimiento de Infantería de Iberia, José Colombo. Entre la limitada documentación a la que pudo acceder el historiador, se encuentra la parte civil del juicio contra Sabat, quien, según Salcedo Chirinos, “fue condenado fundamentalmente por la fama de bujarrón que tenía en la ciudad, no porque se probara la acusación” (Salcedo Chirinos, 2013: 52). Sabat, un joven de 22 años, fue acusado de mantener una amistad “no permitida con un hombre” (Salcedo Chirinos, 2013: 52). El estudio del documento histórico titulado *Rollo de la Causa* revela que los testimonios ofrecidos por otros ciudadanos y los militares son las mayores pruebas reunidas para acusar a los dos implicados:

Declaró Francisco Domínguez, Comandante de la Partida de Capa y... el testigo había oído decir que dichos dos hombres tenían un trato ilícito e indecente sobre lo cual merecía Sabat mala opinión... Francisco Balber contestó la cita de Domínguez añadiendo que había visto ir una noche a Colombo y a Sabat hacia el Morro... Juan Leida dijo que había oído decir a varios que Colombo y Sabat tenían una amistad indecente (*Rollo*, 1842: 153-4).

Tal y como se manifiesta en el precedente fragmento del *Rollo de la Causa*, los testigos afirman haber “oído” hablar de la relación entre Sabat y Colombo o haberlos “visto” juntos; no obstante, no se presentan hechos o datos concluyentes. Puesto que no fue posible comprobar la existencia de un delito y que los testimonios reunidos tampoco fueron fidedignos, una de las cuestiones principales que plantea Salcedo Chirinos en su investigación es: “¿porqué, entonces, se condenó a Francisco Javier Sabat Almira? ¿Se concebía acaso la sodomía como algo más que un acto prohibido?” (Salcedo Chirinos, 2011: 31). Por todo ello, Salcedo Chirinos ahonda en otros factores socioculturales relacionados con la sexualidad tales como el racial. En este sentido, el historiador señala la importancia que cobra el término ‘maricón’ con el que se denomina a Francisco Sabat. Salcedo Chirinos sostiene que este vocablo “aparecía en el diccionario de la lengua española desde mediados del siglo XVIII, utilizándose con carácter peyorativo para referirse al afeminamiento del hombre, a su cobardía, pocos bríos, a dejarse sujetar... el término se aplica únicamente a Sabat Almira; es decir, el maricón, el poco hombre, era el mulato, no el sargento español” (Salcedo Chirinos, 2011: 40).

En definitiva, la precedente aseveración demuestra cómo pertenecer a una determinada clase social o categoría racial podía ofrecer una serie de ventajas o desventajas civiles y legales, así como una serie de asociaciones sociales relativas a la sexualidad y al género, una cuestión que se traslada a la obra dramática de Ramos Perea. A partir de las investigaciones de Salcedo Chirinos y de documentos históricos, Roberto Ramos Perea y los actores de la Compañía Nacional de Teatro reaniman a Francisco Sabat, un joven sastre, el sargento peninsular José Colombo, y a todos aquellos que les rodean, recreando aquel pasado colonial en el presente, estableciendo así un diálogo entre ambos períodos temporales. Es decir, la obra nos anima a reflexionar sobre la actualidad, la falta de aceptación social a la que se enfrentan los sujetos que manifiestan otras identidades de género y preferencias sexuales, así como la presente situación neocolonial de Puerto Rico en relación con los Estados Unidos.

A modo de facilitar el análisis de la obra, nos detenemos brevemente para resumir el argumento. *Por maricón* consiste en 33 breves escenas que retratan la relación amorosa entre Francisco Sabat y el sargento Colombo. La trama principal se basa en los sucesos y los detalles descritos en los documentos históricos analizados por Salcedo Chirinos. No obstante, el dramaturgo se toma la licencia artística de añadir una serie de pormenores en cuanto a los diálogos entre los personajes y la caracterización de estos. De esta manera, la obra teatral difiere de la documentación histórica al crear personajes dramáticos que representan y subvierten los estereotipos sociales del siglo XIX para así cuestionar su vigencia en la actualidad. Sabat y Colombo se conocen en la casa de Felipa Sierra, amiga mutua y amante de Colombo. A partir de este momento, los dos protagonistas cultivan una amistad, pasean juntos por las calles de San Juan, comparten comidas en el domicilio de Sabat, se escriben cartas en las cuales ambos expresan un aprecio mutuo. Más tarde, las autoridades requisan 23 cartas guardadas en un cofre hallado en la casa de Sabat, en algunas de las cuales éste comenta la posibilidad de que Colombo deserte de su puesto de soldado. Por ello, además de ser incriminado por sodomía, Francisco Sabat es acusado de instigar a la desertión. Roberto Ramos Perea representa este hecho en su obra mediante una conversación entre los dos amantes, quienes se plantean la posibilidad de huir juntos de la Isla hacia Brasil, donde la sodomía ha dejado de ser sancionada. Felipa empieza a sospechar que aquella relación entre los dos varones sea algo más trascendente y recela de la amistad que mantiene su amante

con el modista. Por todo ello, Felipa y su amiga Margarita Hernaíz los acaban denunciando ante las autoridades por mantener una relación ilícita. En la pieza dramática, se subraya el hecho de que los testimonios ofrecidos por otros ciudadanos y los militares sean las mayores pruebas reunidas para acusar a los dos implicados. Las habladurías y las malas lenguas son lo que, al final, provocan que la vida íntima de estos dos sujetos aparezca en el foro público. A pesar de que incluso los médicos entrevistados aseveren que no hay forma de comprobar la existencia del delito, al final Sabat y Colombo son sentenciados y encarcelados. Al terminar la pieza, se recrea el momento en el cual a Sabat se le impone una pena de cuatro años de prisión por participar en un acto de sodomía, más otros seis años por incitar la desertión militar de José Colombo. En el caso del sargento, éste fue condenado a ocho años de prisión en Ceuta.

En la obra teatral, se subraya la intersección entre raza, género y sexualidad a través de la caracterización y la representación de los personajes dramáticos, particularmente Francisco Sabat, Felipa Sierra y el sargento Colombo. Se pone de manifiesto el hecho de que, al igual que el género, las conceptualizaciones de raza y clase social constituyen construcciones socioculturales marcadas por ideas preestablecidas y por la performatividad. La obra problematiza los estereotipos de género y sexualidad asociados con los afrodescendientes y los europeos. Tal y como ya hemos señalado, el estudio de Salcedo Chirinos cuestiona el por qué el término *maricón* se usa en el caso judicial para referirse al afeminamiento del hombre mulato y no al sargento español. Al principio de la segunda escena, esta idea se manifiesta a través del personaje Francisco Sabat, quien pasea de noche cerca de la Puerta de San Juan mientras entabla una conversación con el Sargento Bahamonde, un soldado de guardia. A pesar de que este encuentro sea ficticio, se basa en hechos reales, pues este soldado español es nombrado como testigo en los documentos históricos al haber denunciado a Sabat por intentar convencerlo para mantener relaciones ilícitas. En las acotaciones, palabras tales como “fino y elegante” describen al personaje Francisco Sabat. El diálogo que se transcribe a continuación, mantenido entre Sabat y el sargento Bahamonde, retrata a un joven mulato afeminado que también ostenta un carácter culto y seguro de sí mismo (Ramos-Perea, 2016: 20):

SABAT: ... [E]stoy limpio. Me perfumo, me baño todos los días.
BAHAMONDE: Sí, hasta aquí me hueles... Y encima te vistes como si fueras rico y dandy. Y que eres un fino...
SABAT: Luzco lo que soy. Soy un sastre de mucha clase, Pepito. Soy un negro ilustrado y soy un artista. ¿Te molesta eso? (*Bufido de Bahamonde.*) El que eres un guarro eres tú. (*De sus cigarrillos.*) ¿Quieres?
BAHAMONDE: (*Se lo arrebató con brusquedad.*) Eres un negro maricón, solo eso y más ná. (Ramos-Perea, 2016: 20)

En el diálogo se alude a la cuestión planteada por Salcedo Chirinos. El historiador sugiere que, a diferencia del sargento Colombo, militar de origen europeo, Sabat fue denominado "maricón" en gran medida debido a su herencia africana. En la conversación entre el soldado y Sabat se observa claramente cómo se relacionan la raza y la sexualidad para calificar a este personaje ("Eres un negro maricón"). No obstante, el personaje dramático Francisco Sabat subvierte y rompe con dos estereotipos contradictorios asociados con el hombre negro que surgen a raíz del racismo en las antiguas sociedades coloniales y esclavistas: el negro afeminado, servil y sumiso versus aquel negro bestial y sexualmente dominador.

En *Piel negra, máscaras blancas*, Frantz Fanon explora los diversos prejuicios raciales creados e impuestos por la cultura eurocéntrica en torno a los afrodescendientes antillanos, así como los mecanismos de dominación y explotación utilizados para que dichos estereotipos sean interiorizados y asimilados por los sujetos pertenecientes a las culturas dominadas. Algunas de las ideas sobre los negros que Fanon declara que hay que demoler es que "son salvajes, brutos, analfabetos" (Fanon, 1952: 116). En esta misma línea, en su estudio sobre la relación entre género, raza y clase social, Marjorie Garber explora la paradójica concepción del hombre de color como símbolo de dos polos opuestos: la masculinidad y la castración. Nuevamente, Garber señala que ambas concepciones son construcciones propagadas e impuestas por el sistema heteropatriarcal (Garber, 1997: 271). No obstante, tal y como elucida el personaje Francisco Sabat, estas concepciones sobre el hombre afrodescendiente se pueden invertir, cuestionar y, en definitiva, transformar. Si bien es verdad que Sabat ostenta ciertas características que se podrían asociar tradicionalmente con la femineidad (perfumarse y preocuparse por el aspecto físico), éste no tiene nada de carácter sumiso o servil, sino que se muestra muy seguro de sí mismo y de su intelecto, a la vez que se enfrenta a una figura de autoridad

sin miedo. En cuanto a la presunta bestialidad o incultura del sujeto negro, el personaje desafía nuevamente esta concepción por completo. Proclama ser un “negro ilustrado”. De hecho, este personaje sabe varios idiomas (italiano, portugués, inglés y francés), lee y escribe poesía, y frecuenta librerías. Por el contrario, el soldado Bahamonde, un blanco europeo, alguien que se supone que debe constituir un referente cultural de la civilización del siglo XIX, parece vivir en la inmundicia, acostumbrado a pasar varios días sin lavarse (“El que eres un guarro eres tú”). El soldado ibérico desprecia los atributos culturales que exhibe Sabat (“Y encima te vistes como si fueras rico y dandy. Y que eres un fino...”) y encarna características bestiales y violentas, ejerciendo su fuerza física sobre aquél, contrastando de este modo sus rudos modales con la educación del mulato.

Tal y como se observa en el ejemplo precedente, *Por maricón* cuestiona y critica la complicidad de la sociedad con la retórica política y la dominación cultural, dentro de las cuales caben las ideas preestablecidas sobre el género y la heteronormatividad. Dicha crítica se manifiesta en la escena décima, en la que Juana, la madre de Francisco Sabat, al enterarse de la relación de su hijo con el Sargento Colombo, teme que sea acusado y encarcelado. En el diálogo que sigue, Juana cuestiona la sexualidad de su hijo según las normas determinadas por el gobierno y la Iglesia:

JUANA: (*Pausa. Tierna.*) Hijo mío... ¿y qué voz es la que tú oyes cuando un hombre... te besa?

[...]

SABAT: Porque si le digo que es la voz de Dios no me lo va a creer.

JUANA: ¿Pero cómo va a ser la voz de Dios?

SABAT: ¿Dios no es amor?

JUANA: Sí...

SABAT: ¿Y el amor de Dios tiene condiciones?

JUANA: ¡Claro!

SABAT: ¿Quién se las puso, mai?

JUANA: La Santa Iglesia. ¿Quién va a ser?

SABAT: Pues si fue la Iglesia, no fue Dios.

JUANA: ¡No diga eso, mijo!

SABAT: Ay, mai, si le contara las veces que desde que yo era pequeñito, el Obispo me llamó a su cama..., ¿seguiría diciéndome que la Iglesia es la voz de Dios? (Ramos Perea, 2016: 47).

Tal y como se puede observar en este diálogo, Juana muestra una actitud cómplice con las instituciones de poder, en este caso, con la postura mantenida por la Iglesia Católica. Sin embargo, su hijo claramente destaca la diferencia entre la

espiritualidad y la institución que pretende representar el Reino de Dios en la Tierra. Juana defiende los patrones establecidos por esta institución en cuanto a las normas de género y sexualidad, rechazando la posibilidad de que exista amor entre dos hombres, puesto que aquello constituiría una perversión según lo establecido por la Iglesia. Aquí, Sabat destaca la corrupción e hipocresía de esta institución al contar cómo el obispo abusaba de su poder violándolo cuando era niño. Igualmente, en otra ocasión, Sabat declara que el alcalde de San Juan mantiene prácticas similares en la clandestinidad: “¿El Alcalde? Todos saben que es maricón tapado. Y él sabe que yo lo sé.” (Ramos Perea, 2016: 63).

De este modo, Sabat denuncia el hecho de que un acto considerado pecado por la Iglesia y un crimen punible por el gobierno sea cometido por las mismas autoridades que lo prohíben. Juana defiende, pues, un sistema en el que las reglas no son las mismas para todos. Irónicamente, las mismas instituciones que ella apoya la oprimen al ser ella una mujer negra. Sabat apunta hacia esta idea al final de la mencionada escena, e incentiva a su madre para que reflexione sobre su rol de partícipe en un sistema opresor: “Sí, me quiere, porque es usted mi mai. Mi negra mai, y yo soy su negro hijo. Somos negros... y los negros, mai, ¿somos hijos del pecado... o hijos de Dios? Dígamelo usted” (Ramos Perea, 2016: 48). En síntesis, los fragmentos de diálogo entre Sabat y su madre cuestionan la validez de los regímenes de poder que no mantienen el mismo criterio para todos, sino que, más bien, favorecen a unos y marginalizan a otros según su raza, clase socioeconómica y orientación sexual.

Los temas de la complicidad con el sistema imperante o la negación de los problemas sociales y políticos presentes en la escena analizada apuntan hacia ciertas cuestiones sobre la realidad racial de la Isla. La escritora e intelectual puertorriqueña Mayra Santos Febres señala lo fundamental que han sido las culturas africanas en la formación de las culturas que actualmente llamamos *caribeñas*. No obstante, también recalca la incongruencia en los ámbitos culturales ‘oficiales’ dado que, a pesar de la notable impronta de dichas herencias culturales en el Caribe, éstas no ocupan el mismo lugar que las europeas: “La extensión de tierra más amplia en el Caribe es el mar. La lengua más hablada es el español y, sin embargo, la cultura fundamental de nuestras islas es la cultura afro-antillana. El Caribe es contradicción” (Santos Febres, 2018). En efecto,

las observaciones de Santos Febres apuntan hacia una realidad social: la negación de la herencia africana y la falta de visibilidad de la situación desigual de los afropuertorriqueños. Un informe del año 2016 realizado por el Instituto de Estadísticas de la Universidad de Puerto Rico afirma que: “En Puerto Rico se dice que no existe el racismo, pero la realidad es que los grupos pertenecientes a la población negra son sobrerrepresentados entre los pobres. Durante muchas décadas las personas han ignorado su negritud o su mezcla racial en el momento de identificar su raza en el Censo...” (Instituto de Estadísticas, 2016: 206). El informe señala que el racismo en Puerto Rico es el resultado de la “jerarquía racial heredada del sistema esclavista que afectó por casi cuatro siglos el continente americano...” (Instituto de Estadísticas 2016: 207). Con todo, dada su situación política como Estado Libre Asociado de los Estados Unidos, el gobierno de Puerto Rico se enfrenta “con serios retos en el desarrollo de estadísticas poblacionales que permitan documentar y monitorear sistemáticamente la manera en que el racismo y la discriminación racial inciden sobre las oportunidades de empleo, condiciones de salud”, así como la educación y la calidad de vida de los afrodescendientes de la Isla (Instituto de Estadísticas, 2016: 207). Esto se debe a que “los cuestionarios que se utilizan para recopilar información sobre ‘raza’ en Puerto Rico son diseñados por oficinas del gobierno de Estados Unidos. Por lo tanto, sus categorías raciales no son adecuadas para la Isla” (Instituto de Estadísticas, 2016: 207). En este sentido, los resultados de dicho informe señalan nuevamente la importancia del concepto de interseccionalidad, es decir, el cruce de temas tales como género, raza y neocolonialismo, los que son explorados en la obra de Ramos Perea. Kimberlé Crenshaw sostiene: “the failure to embrace the complexities of compoundedness is not simply a matter of political will, but is also due to the influence of a way of thinking about discrimination which structures politics so that struggles are categorized as singular issues. Moreover, this structure imports a descriptive and normative view of society that reinforces the status quo” (Crenshaw, 1989: 167). Dicho de otra manera, Crenshaw critica la falta de perspectiva de aquellos que ocupan puestos de poder y que únicamente consideran las desigualdades sociales a través de un paradigma unidimensional incapaz de ver que dichas desigualdades son causadas por una serie de factores sociopolíticos que se hallan fuertemente imbricados. Asimismo, Crenshaw sugiere que si no se amplía la perspectiva en cuanto a las desigualdades sociales, éstas persistirán.

En esta línea, Butler explica que el imperativo heterosexual/patriarcal funciona de manera que incluye a unos y excluye a aquellos que no se conforman con los límites preestablecidos por el régimen dominante. Según esta teoría, los sujetos marginales 'residen' en los lugares periféricos de la sociedad, el dominio designado a los seres abyectos: "The abject designates here precisely those 'unlivable' and 'uninhabitable' zones of social life which are nevertheless densely populated by those who do not enjoy the status of subject..." (Butler, 1993: 3). Aquí, Butler se centra principalmente en aquellos sujetos con identidades sexuales marginales. Sin embargo, el concepto de interseccionalidad apunta hacia la clara relación que existe entre las construcciones socioculturales de raza, clase, género y nacionalidad como categorías creadas para clasificar y controlar a la población. Igualmente, la historiadora Joan Scott aboga por una nueva perspectiva más amplia desde la cual se pueda estudiar el concepto de género y su evolución a lo largo de la historia para así examinar mejor los roles desempeñados por diversos actores sociales marginados: "gender must be redefined and restructured in conjunction with a vision of political and social equality that includes not only sex, but class and race" (Scott, 1986: 175).

Según esta nueva visión más amplia de género, y considerando las relaciones entre las categorías raciales y sociales, las esferas de los seres abyectos se amplían para incluir desde aquellos sujetos con identidades sexuales no admitidas por el sistema imperante hasta todos los que se encuentren en la periferia de la sociedad (como consecuencia de su sexo, raza, género o clase). En la obra teatral de Ramos Perea, el denominado barrio "Culo Prieto", "el barrio de los negros", representa este lugar periférico y tangible del pasado colonial (Ramos Perea, 2016: 48). De este modo, el espacio metafórico de los seres abyectos al que se refiere Butler se materializa. En el siglo XIX, este antiguo barrio del Viejo San Juan fue habitado por esclavos y meretrices negras. En la obra, se indica, además, que Francisco Sabat y su madre Juana frecuentan este barrio, donde residen sus amistades.

En la escena undécima, Felipa acusa a su amante, el sargento Colombo, de haber yacido con prostitutas negras, porque le han informado que Colombo frecuenta dicho barrio:

FELIPA: ¿Dónde? Contéstame, carajo. Tantas horas sin venir esperando, con hambre y soledad... (*Lo vuelve a golpear. Ahora un poco más fuerte y más seria.*) Dime, ¿con quién estabas? Te fuiste a Culo Prieto; me dicen que te vieron allí. Ese es el barrio de los negros. ¿Qué fuiste a buscar allí? ¡Me dijeron que estabas en Culo Prieto! Que estabas con alguna negra esclava de ese apestoso Barrio. ¿Es verdad o no? (Ramos Perea, 2016: 48).

Curiosamente, este barrio muestra nuevamente la clara conexión entre las categorías de sexualidad, clase social y raza, puesto que el mismo nombre señala que estos conceptos están unidos. El nombre del barrio une un término que señala una parte de la anatomía humana que alude al acto sexual y la palabra “prieto”, un adjetivo que indica un grupo racial (la raza negra). A pesar de su manera tan despectiva de hablar sobre este barrio, Felipa Sierra tiene mucho en común con aquellos seres que ella misma considera abyectos, ya que también ella misma es una mujer afrodescendiente. En la obra, este personaje presenta una potencia sexual que se pone de manifiesto en su primer encuentro con el Sargento Colombo, siendo ella y no el sargento quien toma la iniciativa. Felipa es la que quiere asumir el rol activo en el acto sexual. No obstante, el sargento intenta reafirmarse en el papel dominante designado al género masculino, declarando al final: “déjame ser yo el que te monte” (Ramos Perea, 2016: 30). Se nos retrata el personaje de Felipa como una mujer afrodescendiente con una naturaleza fiera y violenta, características típicamente asociadas al género masculino. En la escena previamente comentada, en la cual Felipa acusa a Colombo de haber yacido con prostitutas o esclavas negras, al no quedar satisfecha con su respuesta, en las acotaciones del texto, se observa cómo ella se vuelve más agresiva con su amante: “*Lo vuelve a golpear. Ahora un poco más fuerte y más seria. / Lo golpea ahora sin ningún reparo*” (Ramos Perea, 2016: 48-49). Igualmente, en un encuentro con Sabat, el Sargento Colombo manifiesta su disgusto con el temperamento tan bélico de Felipa:

COLOMBO: No me gusta que sea así tan agresiva... tan ruda. No sé. No parece mujer cuando se pone tan brava...

SABAT: Si no parece mujer, ¿qué parece?

COLOMBO: Parece... parece... no sé. (Ramos Perea, 2016: 36)

Aquí se observa cómo el dramaturgo se toma la licencia artística de retratar a Felipa como un personaje que manifiesta un género ambiguo; pertenece al sexo femenino, pero, por sus acciones repetidas, muestra una cierta virilidad o incluso bestialidad, pues Colombo afirma que “no parece mujer” y no le resulta posible articular lo

que parece “cuando se pone tan brava” (Ramos Perea, 2016: 36). Por todo ello, Felipa se convierte en un sujeto sin género claramente definible y con un carácter indomable.

En su estudio sobre el concepto de limpieza de sangre y su relación con la religión y el género en Nueva España, María Elena Martínez analiza la representación de las distintas razas y las mezclas de las mismas retratadas en las pinturas de castas del siglo XVIII. Afirma que dichas pinturas muestran una construcción del mestizaje que depende de una correlación entre raza y género. Comenta que la gran mayoría de estas pinturas retrata uniones de hombres españoles con mujeres indígenas o mujeres negras, de modo que se crea una imagen de la Nueva España en la cual el europeo blanco domina y controla la sexualidad de toda mujer. Dicha dominación sexual masculina se convierte en una metáfora de la dominación colonial. Igualmente, Martínez explica que, en los retratos, las mujeres indígenas y mestizas presentan un género diferente al de las mujeres negras y mulatas. Afirma que, en las pinturas, las mujeres de origen indígena exhiben características representativas de una inferioridad biológica. Dicho de otro modo, sus deficiencias biológicas se pueden complementar y mejorar a través de una unión con sangre española. Las mujeres negras, en cambio, presentan características biológicas que difícilmente podrían ser suprimidas y corregidas a través de la unión con sangre europea (Martínez, 2008: 233-234). A este respecto, la autora asevera que:

[T]he genre ... associates blacks with strength and thus codes them more as male In some of the paintings that have images of domestic violence..., it is black and mulatto women in particular who are masculinized. These paintings tend to feature Spaniards serving black or mulatto women or as the victims of female aggression; they thus reverse traditional gender roles and figure women of African ancestry primarily as atavistic and violent forces. (Martínez, 2008: 233, 235)

Estas representaciones de mujeres negras y mulatas reflejan la misma conceptualización de la mujer mulata de la sociedad puertorriqueña del siglo XIX encarnada por Felipa en la pieza teatral que aquí analizamos. Asimismo, su relación amorosa con el Sargento Colombo resucita aquella imagen presentada por las pinturas de castas de la época colonial en las cuales el hombre español es la víctima de las agresiones de la *masculinizada* mujer afrodescendiente. A pesar de estas ideas preconcebidas sobre la mujer afrodescendiente en las Américas, un estudio reciente

realizado por la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL) concluye que:

La situación actual en que viven las mujeres afrodescendientes de la región ..., pese a los avances ... todavía se caracteriza por profundas inequidades frente a otros grupos sociales. Estas permanecen invisibilizadas como sujetos políticos diferenciadas, padecen de pobreza en niveles que suelen ser mas altos que el resto de la población, están subrepresentadas o ausentes en los procesos de toma de decisiones y ven más vulnerados su derecho y el de sus comunidades de vivir una vida libre de violencia (CEPAL, 2018: 85).

En síntesis, a pesar del estereotipo agresivo de la mujer afrodescendiente y, particularmente mulata, esta se encuentra en una situación de clara desprotección y vulnerabilidad que perdura desde la época colonial y esclavista.

Judith Butler trae a colación una serie de reflexiones relacionadas con la sexualidad, el género y la raza, y cómo funcionan e interactúan estas categorías dentro del colonialismo, el proceso de consolidación de un estado-nación y el imperialismo occidental:

How is race lived in the modality of sexuality? How is gender lived in the modality of race? How do colonial and neo-colonial nation-states rehearse gender relations in the consolidation of state power? How have the humiliations of colonial rule been figured as emasculation...or racist violence as sodomization...; and where and how is "homosexuality" at once the imputed sexuality of the colonized, and the incipient sign of Western imperialism...? (Butler, 1993: 117).

Aunque en este ensayo no pretendemos responder a estas preguntas, manifestamos que la pieza dramática *Por maricón*, siguiendo la misma línea de Butler, plantea y retrata en vivo estas cuestiones. Hasta ahora hemos explorado cómo la obra de Ramos Perea adapta los documentos históricos para representar las conceptualizaciones de género y sexualidad de los sujetos subalternos de la sociedad puertorriqueña del siglo XIX, particularmente, el mulato (Francisco Sabat) y la mulata (Felipa Sierra). Con todo, también resultaría interesante comentar cómo se representa al sargento Colombo de Iberia, para contrastar a éste con las imágenes de Sabat y Sierra.

En la adaptación realizada por Ramos Perea, José Colombo es descrito como un "macho entero" (Ramos Perea, 2016: 28). Al sargento español se lo describe mediante

términos como “duro y fuerte” (Ramos Perea, 2016: 27). A su vez, manifiesta características de la masculinidad correspondientes a los patrones heterosexuales, ya que, tal y como hemos comentado, expresa un aparente deseo por Felipa e intenta asumir el rol de macho activo. En la obra teatral, además de consumir su relación con Sabat, mantiene un trato íntimo con personas del sexo opuesto. En este sentido, Colombo parecería representar un ejemplo tradicional del género masculino. A pesar de intentar conformarse a los patrones establecidos por el imperativo heterosexual, este soldado acaba saliéndose de los marcos establecidos por el sistema al enamorarse de alguien de su mismo sexo. Por lo tanto, acaba convirtiéndose en una víctima del mismo sistema que al principio defendía. Colombo exhibe atributos masculinos asociados con los estereotipos de colonizador europeo y del viril soldado español; sin embargo, en la pieza dramática, se ve cómo éstos son de *quita y pon*, es decir, no son naturales, sino contruidos mediante acciones ensayadas, lo que Judith Butler denomina *performatividad* del género. Colombo actúa según los patrones establecidos, desempeñando el rol que le ha sido asignado por el sistema dominante mientras está bajo la vigilancia del poder y la sociedad. Aparentemente cumple con aquello que se espera de él hasta que se encuentra a solas con Francisco Sabat. En estos momentos se observa cómo el comportamiento de Colombo cambia de forma radical. Por ejemplo, en la octava escena, Colombo exclama ante Sabat: “¿Qué tienes tú que cuando me miras se me olvidan las formas, los cuerpos, las voces? ¿Qué tienes tú admirado amigo...?” (Ramos Perea, 2016: 41). Más adelante, en la escena decimotercera, se observa que Colombo muestra delicadeza y ternura hacia su amante: “No fui yo quien te besó. Fue mi alma” (Ramos Perea, 2016: 53).

Tal y como demuestran estos fragmentos, las características tradicionalmente atribuidas al género masculino que Colombo ostenta mientras está en público cambian según su situación. En el ámbito privado, muestra una sensibilidad y una humildad que contrastan con las características típicas de sargento. Aquí, las teorías de Butler sobre la construcción de la identidad sexual y la performatividad del género arrojan luz sobre la complejidad que encierra este personaje y, por extensión, todo sujeto, señalando la dificultad de que cada uno encaje en un molde preestablecido. Ésta es una de las cuestiones que problematiza el drama de Roberto Ramos Perea, pues las categorías tienden a deshumanizar a las personas e impiden la comprensión mutua, la empatía y la posibilidad de realizar una valoración objetiva de los demás. A su vez, dichas categorías

niegan la realidad de que la identidad de cada uno incluya contradicciones o múltiples dimensiones. La obra de Ramos Perea retrata a los seres del pasado como personas humanas con sus complejidades personales, y representa la historia silenciada de Francisco Sabat y José Colombo como una historia de amor aun cuando estas figuras fueran demonizadas e incomprendidas por sus coetáneos. A pesar de los avances sociales, particularmente de los derechos de la comunidad LGTBI, el informe más reciente de Amnistía Internacional de 2017/2018 registra numerosos casos de discriminación, persecución, violencia y acusaciones de homosexualidad y sodomía voluntaria en países tales como Senegal, Ghana, Malawi, Nigeria y Liberia (Amnistía Internacional 2017/2018:27). Asimismo, la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) muestra preocupación “por los altos índices de violencia que se registran contra personas lesbianas, gay, bisexuales, trans e intersex (LGBTI), o aquellas personas percibidas como tales en el continente americano, y la ausencia de una respuesta estatal eficiente frente a dicha problemática” (CIDH, 2015:12). La CIDH declara que, entre enero de 2013 y marzo de 2014, “se cometieron al menos 770 actos de violencia contra personas LGBT, incluyendo 594 asesinatos ... la CIDH observa que los bajos índices de denuncia hacen invisible la violencia por prejuicio en los países en la región” (CIDH, 2015:24). En otras palabras, la discriminación o la injusticia social y legal con las cuales se enfrentan Sabat y Colombo en la obra no representan exclusivamente unos problemas del pasado colonial, sino que son igualmente problemas del mundo actual.

CONCLUSIONES

A modo de recapitulación, *Por maricón* es la plasmación creativa de unos documentos históricos que permiten explorar las representaciones de temas tabúes como la sexualidad, la raza y el género en el Puerto Rico del siglo XIX, así como cuestionar si siguen o no vigentes en la actualidad. Hemos visto que la sexualidad es un tema complejo que no se puede considerar sin tomar en cuenta su relación con otras construcciones socioculturales tales como el género, la raza, la clase social o incluso la nacionalidad. Aquellos que no se conforman a las normas establecidas o caen en categorías *despreciables* y, de algún modo, se atreven a retar los mecanismos del poder, acaban siendo rechazados por la sociedad y destinados a habitar las esferas periféricas de la abyección. La obra teatral apunta a que las categorías fijas no solo reprimen y simplifican a las personas, sino que además las deshumanizan.

En esta misma línea, Butler afirma: “We see ... most clearly in the examples of those abjected beings who do not appear properly gendered; it is their very humanness that comes into question” (Butler, 1993: 8). Esta idea se escenifica al final del drama. Tras recibir su condena, Sabat exclama: “¡Soy un ser humano! Tengo un nombre, tengo una cultura y una inteligencia que la debo a mis caros esfuerzos... y solo por haber amado a un hombre igual a mí, el trueno de la infausta justicia, de la ultrajante y acomodada justicia de ricos y blancos, ha convertido mi ser entero en un guiñapo” (Ramos Perea, 2016:108).

A pesar de sus valiosas características como persona, al no conformarse a las normas imperantes, la sociedad puertorriqueña del siglo XIX no reconoce a Sabat como “ser humano”, convirtiéndolo, por lo tanto, en un ser abyecto. Revisar la historia nos brinda la oportunidad de medir nuestra evolución como especie humana. También nos ayuda a comprendernos. Adaptar el caso judicial de Francisco Sabat al teatro permite crear un cuadro en vivo que nos lleva a cuestionar la realidad sobre una gran variedad de temas, tales como la justicia y el funcionamiento de los sistemas judiciales, la igualdad de derechos para la comunidad LGBTI, la identidad de género, la igualdad entre el hombre y la mujer, el racismo, así como las secuelas del colonialismo y el neocolonialismo en Puerto Rico. Al final, el drama histórico *Por maricón* no solo nos deja con una serie de preguntas relativas al pasado, sino también nos invita a reflexionar sobre el presente.

Precisamente debido a la variedad y la naturaleza de los temas que esta obra dramática encierra, sería indicado estudiarla en una clase universitaria de pregrado o posgrado centrada en considerar temas tales como el Caribe y las sociedades hispanoamericanas postcoloniales, los roles de género, las identidades LGTBI, los derechos humanos, el racismo, las clases sociales y la discriminación. Ya que la obra está escrita en español, sería apta para estudiantes hispanohablantes o estudiantes de español como lengua extranjera de nivel avanzado. Con el fin de estudiar la pieza dramática desde múltiples perspectivas, proponemos que los estudiantes escenifiquen unas lecturas dramatizadas en grupos. Los estudiantes tendrían la libertad de elegir las escenas que quisieran representar delante de sus compañeros. A continuación, se discutirían en clase las varias escenas representadas para fomentar un acercamiento crítico al texto, así como un análisis colaborativo de los diversos temas. Para finalizar, los estudiantes podrían preparar una breve reflexión escrita de lo que se ha aprendido al

estudiar y representar esta obra teatral. Como estudiante y maestra, he realizado actividades similares tanto en las clases de teatro que he tomado como en las clases de lengua española que imparto. Puedo afirmar que todos hemos disfrutado y aprendido de la experiencia. Por un lado, estas actividades se inspiran en los métodos de la enseñanza comunicativa, los cuales se centran en la colaboración y la interacción como medio principal de aprendizaje.

Como fundamento teórico para la incorporación de elementos teatrales a las clases de español, tomamos ciertas nociones elaboradas por la teatróloga puertorriqueña Rosa Luisa Márquez, las cuales son afines a las de Augusto Boal de quien fue aprendiz. En la primera parte de su libro *Brincos y Saltos: el juego como disciplina teatral*, Márquez relata el proceso de diseñar un método didáctico en el cual el teatro pudiera servir como actividad creativa y liberadora que estimulara las potencialidades artísticas de estudiantes de diversas formaciones académicas. Asegura que dichos ejercicios son producto de los “proyectos de pedagogía popular en el Caribe y seminarios con Augusto Boal...” así como de procesos de creación con Peter Schumann, Antonio Martorell, Gilda Navarra, junto con su “propio aderezo” (Márquez, 1992: 162). Dichos ejercicios buscan fomentar las destrezas intelectuales y sociales de los participantes. En la segunda parte, la autora resume una numerosa serie de variados ejercicios que se pueden realizar en clase, mediante los cuales se busca *re-conocer* y *re-estimular* los cinco sentidos, agudizar la memoria, establecer la confianza con los compañeros, mejorar la comunicación, vencer los nervios, superar los miedos y trabajar colectivamente. Márquez declara:

Partimos de la premisa de que todos somos artistas en potencia y que sólo hay que ofrecer el espacio y entrenamiento para que florezca ese potencial. No nos interesa desarrollar artistas profesionales, sino la afición al arte, el gusto por la creación compartida, la satisfacción de explorar alternativas para describir y transformar la realidad mientras nos divertimos (Márquez, 1992: 161).

La cita precedente manifiesta que las prácticas teatrales se pueden emplear como una herramienta pedagógica en las aulas y que –junto con el texto dramático— promueven mucho más que una reflexión sobre temas tales como la historia, el colonialismo, la identidad de género y la discriminación racial, ya que también ofrecen a los estudiantes la oportunidad de desarrollar varias destrezas sociales, personales y creativas.

Antes de que los estudiantes formen grupos y preparen la dramatización de algunas escenas del texto, en este caso, del de Ramos Perea (aunque estas actividades podrían resultar beneficiosas para analizar colectivamente cualquier obra dramática e incluso obras pertenecientes a otros géneros literarios), recomendamos que se realicen algunos ejercicios lúdicos a modo de calentamiento, tal y como sugiere Rosa Luisa Márquez en *Brincos y saltos*. Márquez explica: “[l]os primeros ejercicios de creación están dirigidos a recuperar la confianza perdida y a sostenerla en los compañeros. Se permite jugar mal, mientras se aprende, **pero hay que jugar en serio**” (Márquez, 1992: 164). Márquez también sugiere que estos ejercicios pueden y deben modificarse en función de las necesidades de los participantes.

El primer ejercicio titulado *Presentarse: pre-sentirse* consiste en entrevistar a un compañero de clase y luego presentarlo al colectivo, de modo que, se reduce “la incomodidad que resulta de *autobiografiar* públicamente” (Márquez, 1992:165). Se puede preparar una serie de preguntas para que se averigüen las aficiones y talentos de los compañeros o se puede pedir que cada uno prepare su propia lista de preguntas. A continuación, Márquez recomienda que los estudiantes formen un círculo con el objetivo de memorizar “los nombres lanzándole un objeto a la persona que recuerdan, ésta a su vez nombra mientras le lanza a otra y así sucesivamente...” de modo que se vayan relajando y conociendo mientras también tienen “la oportunidad de re-encontrar al niño que dejaron atrás” (Márquez, 1992:166). Si los alumnos ya se conocen, esta actividad se puede modificar de modo que se formule una palabra o una pregunta que será repetida, contestada o cambiada por el receptor del objeto. Por último, se puede finalizar la fase de calentamiento con el ejercicio *Un ciego y un guía*. Este ejercicio se hace en parejas, en las que un alumno hace de ciego mientras que el otro hace de su guía:

El ciego es el automóvil y el guía el chofer. El chofer se coloca detrás del auto. Para moverlo hacia el frente, el chofer presiona con el dedo índice, la espina dorsal de su auto. Para hacerlo girar hacia la derecha o izquierda el chofer presiona el hombro derecho o izquierdo. Para hacerlo dar reversa, el chofer hace círculos pequeños en la espalda de su auto. Cuando el chofer no toca el auto, *el auto no se mueve...* Antes de lanzarse a la carretera, todos los choferes deberán haber practicado las señales con sus respectivos autos (Márquez, 1992: 172).

Tal y como se puede observar, los tres ejercicios que aquí recomendamos cumplen los objetivos de mejorar la confianza y la comunicación entre compañeros a la vez que se divierten. Una vez que se sienten cómodos los unos con los otros, el siguiente paso es formar grupos y elegir las escenas que desean representar.

Esta actividad se puede realizar en clase o bien se les puede pedir a los alumnos que se reúnan en otro momento para organizarse y preparar las lecturas dramatizadas. Asimismo, recomendamos que los alumnos tengan la libertad de adaptar las escenas y el texto según sea necesario. Además, lo ideal sería que los alumnos tuvieran la libertad de manipular o modificar el espacio escénico en el cual se van a representar las escenas, en este caso, un salón de clases. De este modo, los alumnos tendrían la libertad de decorarlo y organizarlo según su criterio. Asimismo, los alumnos deberían tener la posibilidad de idear y utilizar el vestuario escénico que mejor les parezca. Cuanto más tiempo de preparación se tenga, más elaborada será la puesta en escena. El propósito de representar cada grupo una escena según su propio criterio es promover las capacidades creativas, creadoras y colaborativas de los alumnos, así como permitir un análisis colectivo del texto dramático donde cada uno aporte su propia lectura de la obra dramática.

En la siguiente sesión, todos los grupos presentarían sus lecturas escenificadas. Dependiendo de la duración de la clase y el número de grupos, se podría especificar un tiempo máximo para cada lectura. Rosa Luisa Márquez dedica el final de cada sesión de ejercicios a la reflexión colectiva, una actividad que también consideramos muy valiosa. Por ello, luego de terminar las representaciones sugerimos que los alumnos reflexionen sobre las representaciones, compartiendo sus reacciones y preguntas con los demás. Éste es el momento previsto para la reflexión y la discusión de los temas de la obra dramática. En este caso, al igual que en las actividades previas, el docente desempeña el papel de facilitar la discusión. Puede proporcionar información, hacer preguntas orientadoras y dar su opinión o hacer comentarios que promuevan la reflexión sobre un tema. Sin embargo, los alumnos tienen el papel protagónico en su proceso de aprendizaje mientras que el profesor tiene un rol secundario que consiste en guiar, estimular el interés y alentar las capacidades intelectuales de sus alumnos. Para concluir –y a modo de profundizar de manera individual tanto en los temas de la obra dramática como en la

experiencia de escenificarla— sugerimos que cada estudiante prepare una breve reflexión escrita. En el escrito, los alumnos deberían incluir un breve análisis crítico de la obra estudiada además de sus reacciones sobre sus experiencias al realizar estas actividades.

Realizar los ejercicios de Rosa Luisa Márquez –tales como *Presentarse: presentarse, Un ciego y un guía*— así como la pantomima y la dramatización de los textos y temas estudiados, siempre ha funcionado muy bien en mis clases universitarias de español como segunda lengua. *Brincos y saltos* ofrece una variedad de actividades lúdicas que se pueden llevar a cabo en el aula, las cuales pretenden promover el desarrollo de las capacidades sociales, psicomotrices, imaginativas, expresivas y comunicativas de los alumnos. Según las teorías y prácticas elaboradas por Márquez, los juegos teatrales son idóneos para alumnos de todas las edades y niveles, sirviendo así para aprender sobre diversos temas, tales como los idiomas, la historia, la literatura, las ciencias y las artes. Mis alumnos siempre han respondido positivamente a este tipo de actividades. Además, me han agradecido la oportunidad de colaborar con sus compañeros en la creación y la representación de diálogos en clase. Casi siempre piden repetir la experiencia y solo lamentan no haber tenido más tiempo para preparar las representaciones.

Aún no he tenido la oportunidad de realizar estas actividades con el fin de estudiar la obra de Roberto Ramos Perea que analizo en este artículo. Sin embargo, espero poner la presente propuesta en práctica durante el próximo curso académico. La colaboración de los estudiantes mediante la representación de algunas escenas seleccionadas del texto les permitirá transportarse a otra época y sociedad, explorar, discutir y desmentir diversos estereotipos asociados con las categorías sociales y la construcción de los mismos. A través de la interpretación de los personajes de esta pieza teatral, los alumnos podrán desarrollar una mayor sensibilización hacia los problemas sociales traídos a colación por el dramaturgo puertorriqueño e idear soluciones para combatirlos.

OBRAS CITADAS

Amnistía Internacional. 2017/2018. *Informe 2017/2018.* [en línea]. Disponible en <https://www.amnesty.org/download/Documents/POL1067002018SPANISH.PDF> [Consulta 05/04/2019].

- Butler, Judith.** 1993. *Bodies That Matter: On the discursive Limits of Sex*. New York: Routledge.
- CEPAL.** 2018. *Mujeres afrodescendientes en América Latina y el Caribe: Deudas de igualdad*. [en línea]. Disponible en https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/43746/4/S1800190_es.pdf [Consulta el 05/04/2019].
- CIDH.** 2015. *Violencia contra personas lesbianas, gay, bisexuales, trans e Intersex en América*. [en línea]. Disponible en <http://www.oas.org/es/cidh/informes/pdfs/violenciapersonaslgbti.pdf> [Consulta el 04/04/2019]
- Crenshaw, Kimberlé.** 1989. "Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics." *University of Chicago Legal Forum*. Vol. 1989, núm. 1, artículo 8: 138-167.
- Fanon, Frantz.** 1952. *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid, España: Ediciones Akal.
- Garber, Marjorie B.** 1997. *Vested interests: Cross-dressing and cultural anxiety*. New York: Psychology Press.
- Instituto de Estadísticas de Puerto Rico.** 2016. *Informe sobre desarrollo humano: Puerto Rico 2016*. [En línea] Disponible en https://estadisticas.pr/files/Publicaciones/INFORME_DESARROLLO_HUMANO_PUERTO_RICO_1.pdf [Consulta 05/04/2019]
- Lindenberger, Herbert.** 1975. *Historical drama: The Relation of Literature and Reality*. Chicago: University of Chicago Press.
- Martínez, María Elena.** 2008. *Genealogical fictions: Limpieza de Sangre, Religion, and Gender in Colonial Mexico*. Stanford, California: Stanford University Press.
- Márquez, Rosa Luisa.** 1992. *Brincos y saltos: El juego como disciplina teatral*. Cayey, Puerto Rico: Ediciones Cuicaloca.
- Ramos Perea, Roberto.** 2016. "Por Maricón" *El Proceso por Sodomía contra Francisco Sabat y José Colombo. San Juan de Puerto Rico. 1842*. San Juan, Puerto Rico: Publicaciones Gaviota.
- 1989. *Perspectiva de la Nueva Dramaturgia Puertorriqueña: Ensayos sobre el nuevo teatro nacional*. San Juan, Puerto Rico: Librería Editorial Ateneo.
- Reynolds, Bonnie H.** 2004. *Rumbo a las tablas: Ensayos sobre el teatro puertorriqueño contemporáneo*. San Juan, Puerto Rico: Librería Editorial Ateneo.
- Rollo correspondiente a la causa criminal en la capital contra Sargento 2º de Iberia José Colombo y Francisco Sabat por Sodomía.** Año 1843 N° 5. Publicado en "Por Maricón" *El Proceso por Sodomía contra Francisco Sabat y José. San Juan de Puerto Rico. 1842*. 2016. pp. 150-155. San Juan, Puerto Rico: Publicaciones Gaviota.
- Salcedo Chirinos, César.** 2011. "Amor de hombres: La representación de la sodomía en el Puerto Rico del Siglo XIX". *Archivos e investigación: la importancia de la investigación en los archivos y centros de información por la Red de Archivos de Puerto Rico*. [en línea]. Disponible en https://www.researchgate.net/profile/Maria_FloresCollazo/publication/227295628_Archivos_archivistas_e_historiadores_trilogia_retadora_para_pensar_y_hacer_la_Historia/links/0912f4fe00a84c3566000000/Archivos-archivistas-e-historiadores-trilogia-retadora-para-pensar-y-hacer-la-Historia.pdf#page=42 :31-47. [Consulta el 11/05/2018]

- , 2013. “Un voyeurista’ en el archivo: propuesta teórica-metodológica para una historia de la sexualidad (Puerto Rico, siglo XIX).” *Op. Cit. (Etapa III)* 22: 31-55. [en línea] Disponible en <http://revistas.upr.edu/index.php/opcit/article/view/7881/6474>. [Consulta el 15/11/2018]
- Sanders, Julie.** 2006. *Adaptation and Appropriation*. New York and London: Routledge.
- Santos Febres, Mayra.** 2018. “Caribe contradictorio.” *El País*. [en línea]. Disponible en https://elpais.com/cultura/2018/01/12/babelia/1515773203_954043.html [Consulta 06/04/2019]
- Scott, Joan.** Diciembre, 1986. “Gender: A Useful Category of Historical Analysis.” *The American Historical Review*, Vol. 91, No. 5: 1053-1075.
- Seda, Laurietz.** 2018. *La Nueva Dramaturgia Puertorriqueña: Trans/Acciones de la identidad*. San Juan, Puerto Rico: Librería Editorial Ateneo.