

JAVIER CARDONA, *YOU DON'T LOOK LIKE*. FOTO: MIGUEL VILLAFÁÑE.

## Translocas: Migración, homosexualidad y travestismo en el performance puertorriqueño reciente

LAWRENCE LA FOUNTAIN-STOKES | UNIVERSITY OF MICHIGAN, ANN ARBOR

### Resumen:

“Translocas” es una reflexión, desde una perspectiva queer de color, sobre el teatro y performance contemporáneo puertorriqueño translocal, específicamente sobre artistas y performers gay que practican o han practicado el travestismo de hombre a mujer. Me enfoco en la obra de Freddie Mercado, Javier Cardona, Eduardo Alegría, Jorge Merced y Arthur Avilés como miembros de un grupo generacional cuyas vidas y producciones culturales están marcadas por la migración, el sexilio, el travestismo o drag y el performance. Propongo el término *transloca* como una intervención crítica vernácula útil para pensar la intersección de espacio, geografía y sexualidad en sus obras y experiencias de vida.

En este ensayo integro tres preocupaciones distintas pero interrelacionadas: una visión de la cultura puertorriqueña constituida como un fenómeno translocal marcado por la migración (como fenómeno social) y la diáspora (como serie de comunidades entrelazadas); un análisis queer de color de la cultura puertorriqueña y nuyoricana o diasporican, particularmente tal como se constituye en relación a clase, raza, género y sexualidad; y finalmente, el estudio de manifestaciones particulares del teatro y el performance puertorriqueño contemporáneo, específicamente de obras e individuos que participan del travestismo o drag de hombre a mujer. Discuto la obra de cinco artistas gay activos durante las décadas de 1990 y 2000 (Freddie Mercado, Javier Cardona, Eduardo Alegría, Jorge Merced y Arthur Avilés) como miembros de una generación cuyas vidas y producciones culturales están marcadas por migración, *sexilio* o exilio sexual y performance.<sup>1</sup> Propongo el término *transloca* como una intervención crítica útil para pensar la intersección de espacio, geografía y sexualidad en sus obras y experiencias de vida.<sup>2</sup>

Hoy en día se acepta más y más el hecho de que la nación o transnación puertorriqueña, en cuanto esfera sociopolítica y cultural, rebasa los confines geográficos del archipiélago caribeño 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. Como bien señalan Juan Flores (1993, 1997, 2000, 2009) y otros, los vínculos de continuidad entre estos espacios son múltiples, aunque también es importante reconocer las particularidades y diferencias de ambos entornos.<sup>3</sup> A la misma vez, Jorge Duany (2002) y Yolanda Martínez-San Miguel (2003) muestran cómo la migración a Puerto Rico de otros países (principalmente de Cuba y la República Dominicana pero también de Latinoamérica, Estados Unidos y el Caribe francófono y anglófono) y la migración de reverso o regreso (de puertorriqueños que residen en Estados Unidos a Puerto Rico) hacen que la isla albergue una sociedad multiétnica y hasta cierto punto, multilingüe. Por lo tanto, al hablar de cultura puertorriqueña—y en realidad, de gran parte de la cultura global—se necesita considerar esta translocalidad: la consciencia y experiencia de habitar diferentes espacios y estar en contacto íntimo con diversas comunidades en múltiples lugares.<sup>4</sup> En el caso específico de Puerto Rico, esta translocalidad es el resultado directo del

## PERFORMANCE ≠ LIFE

— Comentarios Editoriales —  
Jill Lane y Marcial Godoy-Anatívia

### ENSAYOS

LA INVASIÓN DE LA POLÍTICA  
*Graciela Montaldo*

ARTE ≠ VIDA: A HISTORY AND REFLECTION ON THE PROJECT  
*Deborah Cullen*

O RE-ENACTMENT COMO PRÁCTICA ARTÍSTICA E PEDAGÓGICA NO BRASIL  
*Tania Alice*

EL ARTE DE LOS RINCONES: NOTAS SOBRE LAS EXPERIENCIAS NO-OBJETUALES EN VENEZUELA  
*Gabriela Rangel*

TRANSLOCAS: MIGRACIÓN, HOMOSEXUALIDAD, Y TRAVESTISMO EN EL PERFORMANCE PUERTORRIQUEÑO RECIENTE  
*Lawrence La Fountain-Stokes*

PERFORMING RIO DE JANEIRO: ARTISTIC STRATEGIES IN TIMES OF BANDITOCRACY  
*Eleonora Fabião*

### DOSSIER: Art ≠ Política

CALL / CONVOCATORIA

REFLEXIONES SUICIDAS  
*Sandra Ceballos Obaya*

STEP AND REPEAT  
*Nao Bustamante*

EL ORO DE LAS AMÉRICAS  
*Regina José Galindo*

EXCERPT FROM *PHILOSOPHICAL TANTRUM*, 2005  
*Guillermo Gómez-Peña*

imperialismo norteamericano (la invasión de la isla en 1898, el establecimiento de un gobierno colonial, el reclutamiento de trabajadores migrantes y el desplazamiento masivo bajo los auspicios del gobierno muñocista) y del balance de poder político y económico mundial, el cual ha favorecido la continuación de la emigración a la vez que facilita la inmigración de otros grupos. No es de sorprender que esto haya afectado el teatro y el performance de manera profunda y que las artes performativas boricuas reflejen cabalmente este existir; Lowell Fiet inclusive se ha referido al teatro puertorriqueño como “puente aéreo entre ambas orillas”.<sup>5</sup> El desarrollo de las sexualidades queer puertorriqueñas (y del teatro y performance queer puertorriqueño) también ha sido marcado profundamente por este proceso, ya que los puertorriqueños han participado de estas migraciones y del fenómeno más amplio de las diásporas queer; a su vez, las formaciones sociales puertorriqueñas están insertadas en los procesos de globalización, incluyendo la liberación gay, el turismo homosexual y la reificación capitalista.<sup>6</sup>

En este artículo, integro una visión sobre performance, lugar, género y sexualidad: uno la sexualidad transgresora al análisis espacial migratorio para cuestionar y repensar el significado de estos conceptos. Ya de por sí, decir “gay” o “transgénero” asume posicionamientos y categorías inestables dentro del marco más amplio de lo masculino, lo femenino, lo indeterminado o entre medio; de las atracciones hétero, homo y bisexuales; de las perversiones y los lugares comunes más aceptados dentro de la esfera de lo sexual. Lo que es más importante, debemos considerar las particularidades de la sexualidad boricua o puertorriqueña y su amplio repertorio de conceptos y términos específicos en español e inglés (con valoraciones más y menos peyorativas), que incluyen pato (como metáfora de afeminado y homosexual), maricón, afeminado, ponca, loca, vestida, bugarrón, marimacho, marimacha, tortillera, pata, bucha, papi chulo y *on the down low* (bajo el radar, es decir, sin que se note).<sup>7</sup> Loca, en este caso, se define etimológicamente como mujer enloquecida, pero cobra otros matices en su acepción popular, donde se usa como sinónimo de maricón. Es una palabra común, usada a diario como insulto pero también (en algunos contextos muy específicos) como vocablo que indica cariño. También es una categoría folclórica, que no sólo alude a los hombres afeminados que hay en cada pueblo o barrio sino a un personaje muy concreto de una de las celebraciones religiosas populares más famosas de la isla, la Fiesta de Santiago Apóstol en Loíza Aldea, donde los machos presuntamente heterosexuales se visten de mujeres para representar a las locas y hostigan y cucan a los participantes de manera juguetona y agresiva.<sup>8</sup>

## ¿Qué son las translocas?

Las translocas son muchas cosas, algunas contradictorias, claro está: performereros, raros (*queers*), innovadores, marginales, exiliados, excéntricos, beldades, revoltosos, amantes, solitarios, amigos. Ser (o estar) transloca es desidentificarse en el sentido propuesto por José Esteban Muñoz (1999): atravesar un terreno peligroso, hacer y romper alianzas, y redefinir significados y sensibilidades. ¿Qué pensarán de tal apelativo los cinco performereros que aglutino bajo este vistoso término? No hay duda de que Mercado, Cardona, Alegría, Merced y Avilés no podrían ser más diferentes el uno del otro; que tal vez no les entusiasme dicha categoría nueva; que tal vez sea más una fantasía crítico-interpretativa de este autor (o una auto-proyección) que un neologismo o vocablo novedoso que realmente responda a las particularidades de los artistas. Sin embargo, me resulta fascinante compararlos en un tipo de sancocho (por no decir ajiaco) performativo de cuño fernando-orticeano travestido, precisamente por sus aproximaciones tan divergentes, como extensiones raras o queer del concepto históricamente importante (y cultural y geográficamente específico) de transculturación, del etnógrafo cubano Fernando Ortiz. Para Ortiz, las culturas que entran en contacto no se borran o sustituyen las unas a las otras, sino que encuentran un balance dinámico, en el cual elementos de todas persisten y aún más importante, se transforman y coexisten como formación nueva. Si bien Ortiz estaba más interesado en el caso de Cuba con sus elementos europeos, africanos y chinos, yo me enfocaré en un contexto puertorriqueño en el que predominan elementos angloamericanos, hispanos y africanos y donde nuevas nociones de sexualidad y espacio han transformado de manera radical la manera en que las personas se entienden a sí mismas. Y mientras Ortiz claramente favorecía la cultura europea (y claro está, heterosexual) y la veía como superior y dominante, tengo la sospecha que en el caso puertorriqueño todo vale.<sup>9</sup>

Quisiera sugerir que se entienda el prefijo “trans-” en relación a esta diferencia dentro del contexto de lo translocal y lo transgénero. Veo lo “trans” no necesariamente bajo la óptica de inestabilidad, o de estar en el medio, o entre medio de las cosas, sino como idea de *transformación*—de cambiar, poder moldear, reorganizar, reconstruir, construir—y de *longitud*: lo transcontinental, transatlántico, pero también transversal (oblicuo y no directo).<sup>10</sup> Esta transitoriedad transgenérica implica varios retos a la visión dominante de la puertorriqueñidad que no incorpora o acepta ni la migración (la comunidad diaspórica emigrante y/o a los inmigrantes en Puerto Rico), ni la homosexualidad u otras sexualidades marginadas. También se puede asociar a la transgresión de los medios (o géneros artísticos) que Francisco José Ramos ha identificado como parte de “la poética de la experimentación” en relación a la producción de un grupo de artistas plásticos recientes, entre los cuales se incluye a Freddie Mercado.<sup>11</sup> También tiene que ver con la inestabilidad que Meg Wesley (2002) sugiere cuando pregunta, en relación a las travestis cubanas que aparecen en el documental *Mariposas en el andamio*, si el “trans” de transsexual (y podríamos añadir *transvesti* y *transgénero*) es el mismo que el “trans” de transnacional (o translocal), y con la teorización etnográfica juguetona de la *loca*-lización como confluencia de la sexualidad queer, los espacios y los lugares de las travestis venezolanas en Caracas que ofrece Marcia Ochoa (2004).<sup>12</sup>

Loca, a su vez, también sugiere una forma de identidad histórica (patologizada a nivel clínico, escandalosa a nivel popular) constitutiva del individuo falto de cordura, de compostura, o de adscripción a la norma dominante: el homosexual afeminado, la mujer demente, el rebelde por cualquier causa; categorías marginadas que en un gesto irónico y juguetón quisiéramos resemantizar al estilo del término angloamericano “queer”: loca como le dice un amigo maricón a otro, como seña de complicidad y entendimiento, de ser entendidos, y no como insulto hostil o broma de menosprecio, aunque tal vez eso también, si vamos a reconocer la crueldad como arte y/o como estrategia de

THIS IS MYSTERY: LINDA MONTANO'S ROMAN CATHOLIC PERFORMANCE ART MANIFESTO  
Lydia Brawner

"DESPOKITIZAR" COMO ACCIÓN . . . EN LA CENTROAMÉRICA CONTEMPORÁNEA  
Anabelle Contreras Castro

A COMPLICATED AFFAIR: PERFORMING LIFE ON THE MARGIN BETWEEN ART AND POLITICS  
Nicolas Dumit Estevez

ERROR 404 A HEMIFESTA 2011  
Ricardo Dominguez

¿ARTE ≠ POLÍTICA?: IN DEFENSE OF PERFORMANCE PRACTICE  
Lissette Olivares

MY CONTRIBUTION  
William Pope.L

## MULTIMEDIOS

SELECCIONES DE VIDEO DE LA EXPOSICIÓN, ARTE ≠ VIDA: ACCIONES POR ARTISTAS DE LAS AMÉRICAS, 1960–2000

ARTE ≠ VIDA: UNA CRONOLOGÍA DE ACCIONES POR ARTISTAS DE LAS AMÉRICAS, 1960–2000

TUCUMÁN ARDE

## RESEÑAS DE LIBROS

MALE TROUBLE: MASCULINITY AND THE PERFORMANCE OF CRISIS BY FINTAN WALSH  
Daniel Lukes

40 AÑOS DE PERFORMANCES E INTERVENCIONES URBANAS DE CLEMENTE PADÍN  
Yael Zaliansnik Schilkrut

HISTORIA DE LA CLASE MEDIA ARGENTINA: APOGEO Y DECADENCIA DE UNA ILLUSION BY EZEQUIEL ADAMOVSKY  
Jennifer Adair

ANTOLOGÍA: UN SIGLO DE DRAMATURGIA CHILENA 1910-2010, COMPILADO Y EDITADO POR MARÍA DE LA LUZ HURTADO Y MAURICIO BARRÍA  
Isabel Baboun Garib

LIBERALISM AT ITS LIMITS: CRIME AND TERROR IN THE LATIN AMERICAN CULTURAL TEXT DE ILEANA RODRÍGUEZ  
Héctor Domínguez-Ruvalcaba

NOR-TEC RIFA! ELECTRONIC DANCE MUSIC FROM TIJUANA TO THE WORLD BY ALEJANDRO L. MADRID  
Nuria Net

O CORPO EM CRISE: NOVAS PISTAS E O CURTO-CIRCUITO DAS REPRESENTAÇÕES BY CHRISTINE GREINER  
Cristina Rosa

ORGULLO. CARLOS JÁUREGUI, UNA BIOGRAFÍA POLÍTICA DE MABEL BELLUCCI  
Mauro Orellana

DONATE

sobrevivencia, o simplemente como odio a sí mismo. También podemos ver loca como el junte afortunado del (*m/other*) *camp* de Susan Sontag y Esther Newton, con la bendición de Judith Butler y Marjorie Garber (y de Ben. Sifuentes-Jáuregui, por supuesto), como una extravagancia de *high camp* (alta locura), o como homenaje al sistema de familias “drag”, a las protagonistas del film *Paris Is Burning* y a las travestis de la literatura latinoamericana. O tal vez como alucinación de los filósofos radicales franceses Gilles Deleuze (explotando en rizomas nomádicos) y Guy Hocquenghem a través del filtro del antropólogo y poeta argentino Néstor Perlongher, es decir, como un término profundamente latinoamericano que dialoga con el postmodernismo y con la liberación queer. También puede ser una loca reminisciente de Deleuze y Luce Irigaray, tal como los interpreta Elizabeth Grosz, es decir, como término radical de desestabilización y descentramiento; o loca como sugiere Erasmo de Rotterdam en su *Elogio de la locura* (una defensa de la falta de cordura precisamente como estado de conocimiento), visto como texto latinoamericano fundacional (como invención europea) de manera semejante que el cervantino *Don Quijote* (el loco vidente renacentista por antonomasia) como lo ha visto el novelista mexicano Carlos Fuentes, el cual defiende la centralidad de ambos pensadores (Erasmo y Cervantes) en nuestras conceptualizaciones de las Américas. Por último, loca como la triste demente en el ático de Susan Gilbert y Sandra Gubar (la locura como símbolo de la subyugación de las mujeres) o de la novelista Jean Rhys en su *Ancho mar de los Sargazos* (la locura como liberación feminista y gesto anticolonial), o como la mezcla teórica y política de la experiencia de vida y de la inteligencia, como algo imaginado por las extraordinarias teóricas transgénero Susan Stryker y Sandy Stone.

El carácter performativo de esta loca condición se refleja en el juego travesti, que ocurre con mayor naturalidad en la esfera del intercambio social pero que también adquiere dimensiones teóricas, como muestra el escritor cubano Severo Sarduy en sus ensayos sobre la simulación. Por *performativo*, me refiero a la interpretación verbal y corporal que se maximiza a través de repeticiones públicas (en la vida real y en el escenario o el espacio de la representación artística); el *juego travesti* indica el conocimiento de la artificialidad, o mejor dicho, de la naturaleza arbitraria de la clasificación de los signos (raciales, étnicos, sexuales, genéricos, de clase, de movimiento, etc.) y la posibilidad de sus manipulaciones y reinventaciones o disputas. Los cinco performereros que discuto, de distintas maneras y en diferentes momentos, aluden a o encarnan tendencias, auras vinculadas con esta esfera, como cuerpos marcados por el género, el sexo y el deseo (poco ortodoxo), y localizados (voluntaria o involuntariamente) en diversos contextos geográficos. Decimos loca en voz alta, con tono chillón, y sin ánimo de ofender a nadie excepto a aquellos que no estén dispuestos a escuchar y aceptar; loca como la difunta travesti y veterana de Stonewall Sylvia Rivera pudiera haber pronunciado las palabras *queen* o *trannie* o *fag*, con su inigualable profundo vozarrón del Bronx. Loca, en el sentido de celebración de libertad, como afirma el crítico literario puertorriqueño queer Arnaldo Cruz Malavé en abierto reto a esos grandes “patriarcas” (queer), Antonio S. Pedreira y René Marqués:

Varios ingratos escritores contemporáneos de Puerto Rico han decidido, de manera ingrata, no hablar desde el espacio de una identidad estable, “viril” y “madura” y articularse desde el entorno “patológico” de castración, cruce de géneros, exceso y ambigüedad que tanto Pedreira como Marqués exhiben y condenan. Si en los textos de este último se imagina a Puerto Rico como un joven encerrado en el closet de manera tortuosa que constantemente se moviliza hacia la “normalidad” heterosexual y la recuperación del orden patriarcal, en la literatura puertorriqueña contemporánea este pato ambivalente decide escoger el camino de su “locura” y florece como una travesti reflexiva. (1995, 151)

Este mismo movimiento es el que me interesa en la obra performativa que voy a analizar: literalmente, la de un pato que opta por su locura; figuradamente, de un maricón en búsqueda de un reino queer o de goce homosexual.

### Loca-lizando a las translocas

¿Será que el sujeto puertorriqueño *queer* (pato, homosexual, transgénero, bisexual, loca, o maricón, por llamarlo de diversas maneras) puede desvincularse en algún momento de las nociones de diáspora y viaje? ¿Es que el género sexual puede ser una noción fija para aquellos performereros varones que cuestionan las nociones convencionales de la sexualidad? Hasta para los que se quedan en la isla y se dan bien allí, ¿no es la diáspora como un brazo o una pierna perdida, invisible? ¿Una opción siempre presente, tipo válvula de escape? ¿Qué es Puerto Rico para los nuyoricans gay y transgénero? ¿Nueva York para los boricuas isleños?

De los cinco performereros que analizo, sólo uno, Freddie Mercado, ha vivido exclusivamente en la isla, aunque es de la pequeña municipalidad rural de Las Piedras y se mudó de joven a San Juan; es el único que tiene un trasfondo y formación profesional en las artes plásticas. El resto viene de las tradiciones ya sea de danza o teatro o de las dos. Tres de ellos (Javier Cardona, Eduardo Alegría y Jorge Merced) han tenido vidas transatlánticas de diversas índoles. A pesar de que Cardona lleva menos tiempo viviendo en Nueva York—incluyendo importantes estadias en Brooklyn—las referencia a lo norteamericano ya formaba parte importante de su espectáculo *You don't look like* (No parecés, 1996). Alegría y Merced, los dos nacidos en la isla, han vivido en ambos lugares por periodos considerables; Alegría regresó a Puerto Rico tras una larga estancia fuera y forma parte del grupo de rock alternativo Superaquello, el cual fundó en 1997 y en el que canta,<sup>13</sup> mientras que Merced se ha instalado firmemente en el Bronx como parte del Teatro Pregones, compañía fundada por puertorriqueños diaspóricos en 1979. Arthur Avilés es el único que nació en Nueva York y nunca ha vivido en la isla, pero ha presentado su trabajo allí en varias ocasiones como parte del festival *Rompeforma* organizado por la bailarina y coreógrafa postmoderna Viveca Vázquez; de todos (junto a Merced), es el que más fuerte e insistentemente articula una posicionalidad nuyorquina que identifico como “Bronx-céntrica”, particularmente a través de su evocación de Nuyorico, una tierra mítica parecida al Aztlán chicano, pero esta vez localizada, como nos dicen en *Maéva de Oz*, en algún lugar “más allá del Expreso Bruckner del Bronx”, donde no existe ni la homofobia ni el prejuicio en contra de los puertorriqueños.

PERFORMING REMAINS: ART AND WAR IN TIMES OF THEATRICAL REENACTMENT BY REBECCA SCHNEIDER

Lara Nielsen

TROUBLING VISION: PERFORMANCE, AND BLACKNESS BY NICOLE R. FLEETWIG  
Joshua Javier Guzmán

DONATE

### RESEÑAS DE PERFORMANCE

JUAN DOWNEY: THE INVISIBLE ARCHITECT BY VALERIE SMITH  
Sarah Montross

GLORIA BY ALLORA & CALZADILLA, EPICENTER/EPICENTRO: RE TRACING THE PLAINS BY JOHN HITCHCOCK IN COLLABORATION WITH THE DIRTY PRINTMAKERS OF AMERICA

Jessica L. Horton

LA LABANDERA DE FELIPE RIVAS SAN MARTÍN  
Matías Marambio de la Fuente

LAS RUTAS DE JULIA DE BURGOS  
Vanessa Pérez Rosario

BECOMING TRANSREAL: A BIO-DIGITAL PERFORMANCE BY MICHA CÁRDENAS AND ELLE MEHRMARD  
Corbin Zara

### RESEÑAS DE PELÍCULAS

AVENTURAS FAMILIARES BY CHETO CASTELLANO, DANIEL BENAVIDES, AND LISSETTE OLIVARES  
Jian Chen

De los cinco, al menos tres acostumbran travestirse. De hecho, para uno de ellos (Mercado), el travestismo femenino (junto a la personificación de animales y de creaciones híbridas monstruosas) constituye la base fundamental de su propuesta artística. Por su parte, Merced hizo el papel de la travesti encarcelada “Loca la de la locura” en su pieza *El bolero fue mi ruina*, basada en un cuento de Manuel Ramos Otero, por muchos años. Avilés, cuando no sale al escenario desnudo, baila con gran frecuencia en ropas femeninas en un gesto que no alude necesariamente al travestismo como ilusión o parodia, sino como una posición no-andrógina que cuestiona el género sexual, ocupando el lugar de la femineidad a la vez que revela el cuerpo fuerte masculino del bailarín; una postura semejante a la que José Rosado identifica en el trabajo de Alegría, Cardona y Willie Rosario.

Muchos han argumentado que ya no es (o tal vez nunca fue) absolutamente necesario irse de la isla por causa de la orientación sexual transgresiva, si bien todos sabemos que un número nutrido de individuos sí sintieron esta necesidad debido a sus circunstancias personales y que miles de homosexuales viven en la diáspora. En su bien conocida composición “El gran varón,” Willie Colón, salsero ejemplar de la diáspora boricua, canta sobre Simón, quien se fue de su lugar de origen y se volvió travesti, contra los deseos de su padre. Por supuesto, algunos se vuelven mujeres (o “mujerts” al decir de algunas de mis amistades) y se quedan donde nacieron, y otros se van y son el epítome de la masculinidad. Para algunos, Puerto Rico es un referente geográfico distante, o tal vez, un barrio en el Bronx. Para algunos, el género y la sexualidad no son más que un estado mental.

### El barroco surreal de Freddie Mercado



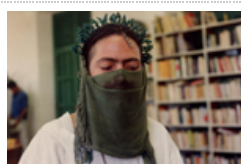
FREDDIE MERCADO VELÁZQUEZ, *VIRGENES CARIBEÑAS*, 1996.

FOTO: SANTIAGO FLORES CHARNECO

Freddie Mercado es una gran muñeca, la máxima transloca en alma y cuerpo, inaprensible e incontenible; a su decir, un “performance constante”: encerrado en su casa, en un espacio o museo de arte o deambulando por las calles del Viejo San Juan, vestido a su propia manera habitual con túnicas y el largo pelo rizo suelto, o convertido en divina aparición de Noches de Galería; obra de arte portátil, móvil, eternamente cambiante; proceso de transformación de cuatro horas en privado o detrás de la ventana iluminada de una galería cerrada al público.<sup>14</sup> O si no, adorno barroco postmoderno en la tarima de un concierto de rock del grupo ya fenecido El Manjar de los Dioses, o tal vez con el antiguo cantante de El Manjar y su siempre amigo José Luis Abreu (“Fofé”), quien pasó a dirigir la banda Circo (y ahora Fofé y los fetiches); en otro momento, aparición, espectro participante o vestuarista trasbastidores del grupo de danza moderna Andanza,<sup>15</sup> o de la polifacética Awilda Sterling.<sup>16</sup> Obra efímera, recuperable a través de las fotografías incidentales o de las escenas coreografiadas para el lente mágico del brasileño Fernando Paes y de otros, como nos señala Deborah Cullen en el catálogo de una exposición del Museo del Barrio de Nueva York en 2001.

Éstas son algunas de sus múltiples encarnaciones. También está el Freddie creador de muñecas monstruosas, pinturas e instalaciones que reflejan su semblante y documentan sus múltiples identidades, como obra transpictórica. Sus propios autorretratos se convierten a través de la costura en ropas que el artista se pone (De Jesús); en otras ocasiones, ata, recicla o le pide a su tío sastre que cosa rápidamente las vestimentas, mientras mezcla y junta vestuarios, usándolos de muchas maneras inesperadas.

Las transcreaciones de Mercado incluyen figuras monstruosas o surrealistas pero también personajes femeninos célebres, de grandes mujeres blancas de la memoria colectiva puertorriqueña tales como Felisa Rincón de Gautier, mejor conocida como “doña Fela”, la famosa ex alcaldesa de la ciudad capitalina recordada por haber traído nieve para los niños de Puerto Rico a principio de los años cincuenta; doña Fela, la de las pelucas y los abanicos que también fue representada en los años sesenta por una transloca pionera, Johnny Rodríguez, dueño del célebre cabaret El Cotorrito.<sup>17</sup> O si no, Freddie como Myrta Silva, la divina *gorda de oro*, la cantante mítica de los años sesenta, evocada tan sugerentemente también por Jorge Merced al cantar “la vida es un problema, yo sí lo sé” en *El bolero fue mi ruina*. Éste es el Freddie del trance colectivo, del arrebato espiritual, del “channeling” espiritista; el que lleva a la gente a confundirlo con dama histórica o tradición cultural cuando se presenta en el cabaret de Ivette Román o Mickey Negrón, por la calle o en un lugar inesperado.



FREDDIE MERCADO VELÁZQUEZ, *GULF WAR ACTION*, 1990S.

FOTO: CORTESÍA DEL ARTISTA

El otro Freddie que rescato es el de la cita o apropiación cultural: mujer árabe opuesta a la Guerra del Golfo Pérsico y engalanada de soldados plásticos; personaje histórico del barroco colonial de Indias; mujer italiana renacentista; figura bi-racial, multifacética, de dos rostros, uno adelante y otro atrás: mitad blanca, mitad negra, como un doble que rescata la experiencia de la esclavitud y sus huellas inscritas sobre la piel en un juego de frente y espalda.

Freddie Mercado ha presentado su trabajo al menos desde 1988, pero sólo adquirió mayor reconocimiento crítico hacia final de los noventa.<sup>18</sup> Su obra performativa toma dimensión internacional a través de su participación en importantes exposiciones y muestras en la República Dominicana (1995), España (1998, 2000) y

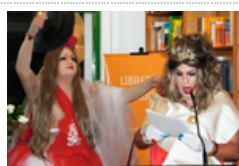
Estados Unidos (2001, 2002).<sup>19</sup> Sin embargo, el carácter “efímero”, performativo y esencialmente inasimilable de su obra dificulta que el artista viva de su obra y tiene como consecuencia su pobreza económica, resultando en momentos que inclusive no tenga donde vivir. El “extraño carácter” y la importancia de Mercado quedan constatados en varias citas del importante crítico de arte Manuel Álvarez Lezama, quien creó la categoría de “los novísimos” para describir al grupo de artistas jóvenes que aparecieron en los noventa en la isla. Álvarez Lezama describe a Mercado de la siguiente

DONATE

manera:

Mercado no puede pasar desapercibido porque, en el contexto de nuestra sociedad extremadamente conservadora, es una constante provocación, una obra de arte perturbadora, una celebración de lo absurdo, una amenaza a algunos de nuestros engañosos valores morales y nuestra sexualidad reprimida, y un tributo existencial al carnaval que desafortunadamente no tenemos en Puerto Rico. (1995c, 16)

Esta proliferación de frases descriptivas (Mercado como provocación, obra de arte, *happening*, celebración, amenaza y tributo) indica la cualidad incontenible e incommensurable de los performances de Mercado a nivel local. Álvarez Lezama también asevera que las variadas vestimentas de Mercado tienen una intencionalidad y propósito muy claro, y que no son meramente distracciones frívolas; insiste que su finalidad es “divertirnos, enseñarnos y hacernos pensar” (1995c, 16). El crítico también reconoce su recelo y desconfianza inicial, o el malestar y nerviosismo que le provocaba la figura transgresiva del artista: “Al principio, me sentí un poco incómodo ante la exhuberancia de Mercado, pero luego me acostumbré a su presencia, a sus parodias, a sus amenazas. Si ahora no se aparece en una actividad de importancia, siento que realmente falta algo”. (1995c, 16). Esta reacción corresponde a la de muchos críticos e inclusive a la del autor de estas líneas; recuerdo mi inicial fascinación con Freddie, siempre acompañada con un miedo de acercarme a su persona—miedo debido en parte a mi timidez y al aura del artista y su hibridez esperpéntica. De frente de miedo a componente esencial cuya presencia o ausencia basta para determinar el éxito de una velada: el artista como presencia constante, centro, fulcro y reverso espantoso.



FREDDIE MERCADO Y LAWRENCE STOKES, 13 ROSAS Y UNA LOLA PARA EL AMOR, 2011.

FOTO: ZULMA OLIVERAS VEGA

Gran parte del impacto de la obra de Mercado tiene que ver con la propia materialidad o corporalidad de su amplio cuerpo andrógino, que viola las normas de peso, de masculinidad y de orden dominantes. Se inserta dentro de una tradición cultural del travestismo pero resemantiza dicha práctica de manera radical, pues no se trata de recrear la típica belleza femenina sino de aludir a ella en un juego extraño y muy propio, uno que como la escritora Mayra Santos Febres ha afirmado, “borra la frontera entre los sexos” (2003). Como agente desestabilizador, Mercado transforma el mundo a su alrededor: transformista inveterado y revolucionario, amenaza y reta la geografía insularista y cita en cada movimiento un mundo mucho más amplio, transcontinental y transoceánico. Su presencia en Puerto Rico también representa un desafío para aquellos que preferirían que se fuera al extranjero: que migrara a Nueva York u otra parte, lejos del terruño; que

le dejara quietos por una vez y por todas.

### El exquisito performance del no verse puertorriqueño

El actor, bailarín, performer y coreógrafo Javier Cardona es, debo admitir, una transloca muy sutil, pero sus complejas colaboraciones travestis multimediáticas pueden expandir nuestro entendimiento del término. Cardona ha explorado cuestiones de raza, género y sexualidad en sus unipersonales al igual que en trabajos coreográficos tales como *Ah Men* (2004), una pieza con seis bailarines varones en la que él apareció. En su temprano y mejor conocido unipersonal *You Don't Look Like* (estrenado en 1996), Cardona explora las percepciones y estereotipos que existen sobre la raza negra en Puerto Rico y cómo este sistema sirve para excluir y marginalizar a los que supuestamente “no parecen puertorriqueños” por ser de descendencia africana.<sup>20</sup>

El performance incorpora diapositivas, narración hablada, interacción con el público, maquillaje paródico negro (*blackface*) y baile; el texto verbal, por lo tanto, representa sólo una parte de este rico espectáculo. La trama se enfoca en la confesión en primera persona de un actor negro que busca empleo y a quien sólo le ofrecen papeles estereotípicos que refuerzan las imágenes absurdas que predominan en el imaginario colectivo racista. La frustración del artista se manifiesta concretamente en el escenario a través de una serie de imágenes visuales (diapositivas) de Cardona vestido de diversas formas, incluyendo dos representaciones femeninas: de madama santera toda vestida de blanco con collares multicolores, aludiendo tal vez a Myrta Silva o a Carmen Miranda; y de sirvienta o empleada doméstica descalza, con la mirada atenta hacia el público. Las fotos del fotógrafo mexicano-puertorriqueño Miguel Villafañe también muestran al artista en una multiplicidad de poses masculinas: un africano tribal; un rumbero colorido y musical; un rapero urbano ataviado con los adelantos de comunicación tecnológica más recientes, imagen asociada al vendedor de drogas en el discurso racista; un campesino que trabaja en el cañaveral costero, espectro del supuesto jíbaro blanco de la montaña; un rey mago negro; un brujo o santero; un jamaquino adepto del reggae; un baloncelista o jugador de básquet; personajes que pueden ser vistos como performances de raza y género. En un momento posterior, Cardona trata literalmente de ennegrecerse aún más pintándose el rostro de negro y poniéndose una peluca afro, de esta manera satisfaciendo (o parodiando) las exigencias de más “autenticidad.”



JAVIER CARDONA *YOU DON'T LOOK LIKE*, 1996.



JAVIER CARDONA, *YOU DON'T LOOK LIKE*, 1996.



JAVIER CARDONA, *YOU DON'T LOOK LIKE*, 1996.

En su importante artículo sobre este performance, Jossianna Arroyo (2002) sugiere la idea de “*drag cultural*” como mecanismo para leerlo como una elaboración sobre raza, nacionalidad, género y sexualidad; esto difiere de otras lecturas tales como la

DONATE



FOTOS: MIGUEL VILLAFANE

de Vivian Martínez Tabares (1997, 2004), quien generalmente minimiza la cuestión de género y sexualidad en el trabajo de Cardona. Según Arroyo, la variedad en la representación de género sexual de la pieza ayuda a la identificación de la arbitrariedad de las construcciones raciales. En otras palabras, las dos imágenes

femeninas (travestis) quiebran de una manera más radical cualquier imagen o ilusión de verosimilitud que el o la espectadora pudiera mantener. La performatividad racial se vuelve más evidente a través del lente del género y de sus posibles implicaciones de sexualidad.

El título de la obra se refiere a una experiencia común enfrentada por todos los puertorriqueños cuyo fenotipo no corresponde a la visión homogeneizadora de la cultura norteamericana, es decir: “no parecer puertorriqueño”, experiencia que Alberto Sandoval Sánchez (1999, 91) ha identificado como racista. El casting para el anuncio publicitario de pasta de diente al que va el actor en Puerto Rico es un circo donde se les pide a todos los actores negros que digan las palabras “bunga, bunga, agua” con un acento exagerado que de alguna manera aluda a su supuesta esencia caribeña sensual, por no decir primitiva. Como señala Arroyo, el personaje inicialmente confunde este patrón del habla con el de los nuyoricans, a quienes estereotípicamente caracteriza como personas que tienen un acento al hablar en español. Si bien el protagonista rápidamente reconoce y se avergüenza por su propio prejuicio antinuyoricano, su reacción inicial revela un parecer sumamente común en la isla. Tanto Fiet (1999) como Martínez Tabares (1997, 2004) han señalado cómo se manifiesta una lucha lingüística en el performance, reflejando tensiones más amplias relacionadas al colonialismo y a la relación entre colonizado y colonizador; el propio título de la pieza, que está en inglés, es sintomático de esto, pues la obra en sí es principalmente en español. Poco se ha dicho, sin embargo, de que lo que provoca el clímax del performance es un viaje del protagonista a los Estados Unidos, donde se le dijo “You don’t look like” (No pareces ser...). Cito en extenso:

Y si estoy en Estados Unidos me preguntan la clásica: que qué soy yo. Yo les contesto a la rajatabla, casi a la defensiva: puertorriqueño. Rápido fruncen el seño y como si fuera un halago me dicen: *You don’t look like...* Entonces como que los ojos se me van pa’trás, los colmillos como que me empiezan a crecer, la cabeza con todo y cuello se gira discretamente hacia la izquierda, el pecho se me hincha y bien dentro de mí me pregunto: a qué centella se supone que yo *look like*. *I don’t look like Puerto Rican, I don’t look like black, I don’t look like this, I don’t look like that. What am I supposed to look like?* (No parezco puertorriqueño, no parezco negro, no parezco esto, no parezco aquello. ¿Qué se supone que parezca?) (Cardona 1997, 49)

En esta escena ocurre un desplazamiento de la rabia y frustración contra el prejuicio racial en Puerto Rico hacia una manifestación de la ignorancia y la racialización estadounidense, específicamente, la visión homogeneizadora que la segregación no-oficial le impone a los sujetos en los Estados Unidos. Este malentendido no es exclusivo de los negros puertorriqueños sino que ocurre para otras razas por igual. Es el viaje al “extranjero”, a la metrópoli colonial, que súbitamente activa (o consolida) la identidad etnonacional del sujeto, la cual se manifiesta en la pieza a través de una pequeña bandera puertorriqueña que el personaje lleva cosida a su mochila.

En esta pieza, a diferencia de los dúos de baile de Cardona y Eduardo Alegría,<sup>21</sup> no hay una referencia explícita a la homosexualidad; sin embargo, sí hay un subtexto de travestismo femenino, que va desde las diapositivas de la madama y la sirvienta hasta el propio principio de la obra, que comienza con una cita de la Cenicienta: “Espejito, espejito, necesito saber si yo también soy”. En los dúos de danza, además del travestismo, la contigüidad homosocial de los bailarines sirve para sugerir un contenido homoerótico que cuestiona la orientación sexual. Desafortunadamente, para muchas personas *You don’t look like* parece ser solamente sobre raza, racismo, nacionalidad y discriminación laboral. Cabe preguntarse si este título no sugiere otro tipo de ansiedad: el de no parecer homosexual. Como actor y bailarín (profesiones “estereotípicamente” asociadas a hombres afeminados en Puerto Rico, o al menos que cargan ese estigma) y como hombre negro (“estereotípicamente” viril en la imaginación popular), el protagonista/performero tiene que negociar múltiples preconcepciones en la misma formulación de quién es y de cómo se presenta—y la profunda inestabilidad de estas cuestiones en un medioambiente homofóbico, racista y clasista, uno que fácilmente puede llevar a la translocura. Es tal vez al final de la obra, cuando Cardona baila descontroladamente, que se produce el más pleno sentido de libertad y potencial, donde la seducción del cuerpo danzante lo dice todo. La lectura integradora de todos los elementos del performance (fotos, texto, movimiento corporal) también sugiere una visión más rica e inasimilable.

### Muñecos danzantes y conejitos felices



EDUARDO ALEGRÍA, LUCY.

FOTO: GISELA ROSARIO

El caso de Eduardo Alegría es muy especial: una translocas masmediática, ultra al día—tal vez una translocas cyborg, oscilando en el tiempo y el espacio, a través de la cultura electrónica y de experiencias muy reales, localizadas y transglobales. Alegría crea un universo muy particular, lleno de referencias culturales concretas e idiosincráticas que se entienden como manifiesto de “Generación X” criolla (híbridos musicales que van desde el rock, la salsa y el merengue hasta la música electrónica; cultura masmediatizada, popular y culta, sin jerarquías ni distinciones necesarias; fácil acceso a la cultura estadounidense y global) pero con un destello simultáneo de brillantez y demencia, como una *Alicia en el país de las maravillas* boricua, en el que se enfatiza la inocencia vinculada a la sexualidad y el desquicie.

El talentosísimo performero, quien empezó a bailar casi por casualidad, ha colaborado por más de veinte años con artistas como Viveca Vázquez y su Taller de Otra Cosa, el principal grupo de danza post-moderna en Puerto Rico, al igual que con el músico Francis Pérez, con quien formó el grupo de rock

DONATE

alternativo "post-pop" Superaquello en 1997. En varias de sus obras, presentadas en gran parte en P.S. 122 en Nueva York en los años noventa y en Puerto Rico en 2011, Alegría explora las variadas dimensiones de ser un puertorriqueño gay, especialmente de la diáspora.

En un importante ensayo titulado "Eduardo Alegría o las tribulaciones de ser un *Nice Puerto Rican*", el crítico puertorriqueño Gilberto Blasini señala la particularidad del trabajo de Alegría y de otros performers boricuas. Siguiendo la propuesta crítico-teórica de José Rosado y de Rosa Luisa Márquez, Blasini escribe:

Propongo que entendamos estos trabajos contemporáneos como el producto de una dramaturgia basada no necesariamente en textos escritos o literarios sino en una dramaturgia actoral donde el cuerpo figura como el eje central de las presentaciones. De esta forma, el cuerpo se convierte en el terreno textual donde se exploran conflictos personales, sexuales, políticos, nacionales y estéticos, entre otros. (2002)

Sobre la técnica de Alegría, Blasini señala:

Las estrechas colaboraciones con artistas tales como Awilda Sterling y Viveca Vázquez (especialmente con su grupo *Taller de Otra Cosa*), le permitieron a Alegría desarrollar un lenguaje de expresión escénica donde se crean personajes tanto corporal como conceptualmente por medio de representaciones que no sólo entretienen la actuación, la danza y el stand-up comedy sino que también deconstruyen las fronteras entre la esfera pública y la privada, la ficción y la autobiografía, lo mágico, lo trágico y lo irreverente. (2002)

Blasini también señala cómo Alegría captura la enajenación de cierta clase y generación joven puertorriqueña; un ejemplo de esto es su primer unipersonal, la obra *Absorbido Mismo* (1991). Comenta Blasini:

*Absorbido Mismo* no establece una dicotomía maniquea entre lo isleño y lo estadounidense. Al contrario, Alegría propone entender el inevitable diálogo que existe entre ambas culturas y cómo el mismo se convierte en un punto de referencia para entender la realidad diaria de jóvenes quienes, como él mismo, vivieron su adolescencia y juventud durante los últimos años de los setenta y la década de los ochenta. (2002)

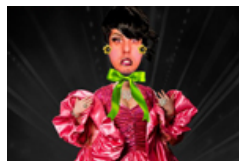
Si bien Alegría creció y empezó su carrera artística en la isla, su estancia en Nueva York y la participación en espacios de artes alternativos en esa ciudad fueron fundamentales en el desarrollo de su trabajo y en la conceptualización de su identidad como puertorriqueño gay. Se da el caso, entonces, de un individuo que experimenta la marginación y el discrimen que padecen los inmigrantes pero que se compenetra, no en el entorno latino más conocido, sino en una esfera alternativa y multicultural de las artes; se trata del mundo del East Village y del Lower East Side de Manhattan, donde también presentan su obra artistas tales como Carmelita Tropicana y Marga Gómez y donde tuvo sus comienzos John Leguizamo.

Un ejemplo de la elaboración migratoria de Alegría es *Nice Puerto Rican Nice* (1994). Blasini señala cómo esta pieza muestra los malentendidos culturales entre un puertorriqueño gay que vive en Nueva York y ama la comida frita, y su novio budista iraní, obsesionado con la salud, que tiene ideas preconcebidas sobre los boricuas. Otro ejemplo es *Bus Boy Love* (originalmente parte de *Spookiricans*, 1997),<sup>22</sup> en el que Alegría presenta el romance frustrado entre dos meseros, ambos inmigrantes latinoamericanos que trabajan en un restaurante en Nueva York: el boricua Junior (interpretado por el propio Alegría) y el mexicano Abelardo (interpretado por Jorge Merced). (En 2011 Alegría hizo una reposición de la obra como parte de *Esquina Periferia* en el Teatro Coribantes de Hato Rey, Puerto Rico, con Yamil Collazo interpretando el papel de Abelardo; ver Blasini, 2011; Collazo, 2011; Tort, 2011.)



DE ARRIBA ABAJO EN LA FOTO: YAMIL COLLAZO Y EDUARDO ALEGRÍA, *BUS BOY LOVE*, 2011.

FOTO: CLAUDIA CORNEJO AMAYA



EDUARDO ALEGRÍA COMO CHANCLETA CARVEL, 2010.

FOTO: CORTESÍA DEL ARTISTA

Junior y Abelardo luchan por sobreponerse a sus inhibiciones, las cuales les prohíben buscar el consuelo de su compañía mutua en este espacio hostil y desconocido; es una pieza caracterizada por la inmovilidad física de los personajes. Éstos se mantienen constantemente alejados mientras se miran el uno al otro, deseando, añorando que la gélida distancia entre los dos se derrita, lo cual ocurre hacia el final gracias a la ayuda de unos ángeles escapados del cielo y de conejos de tamaño de ser humano que vienen al rescate cantando boleros del ayer (al menos en la versión de 1997).

¿De qué manera aparece el travestismo en la obra nuyorquina de Alegría? Vienen dos ejemplos a la mente: uno, las faldas largas (más tarde popularizadas por el mujeriego merengero dominicano Toño Rosario) que usan todos los bailarines en *Tereke Tech*, la primera parte de *Spookiricans*; otro, la simulación animal de los conejos humanizados de *Bus Boy Love*, semejantes tal vez a las apariciones frecuentes de animales tales como perros, abejas, ratones y conejos en la obra de Arthur Avilés o a las transformaciones en gallo/gallina de Freddie Mercado. Se trata, en ambos casos, de procesos de extrañamiento que convierten la representación en algo "raro", fuera de lugar o queer (Blasini, 2011). El bailarín central de *Tereke Tech* imita el vaivén caribeño al moverse por el escenario al ritmo de un merengue con una falda que le llega a los pies; se entiende que está en Puerto Rico, a pesar de que la pieza se conceptualizó y presentó por primera vez en Nueva York. Los conejos surrealistas de *Bus Boy Love* acompañan a dos cantantes angelicales (Alejandra Martorell y Gisela Rosario en 1997) que tratan de servir como Cupido y lograr que Junior y

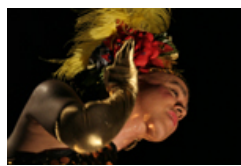
DONATE

Abelardo se enamoren, o mejor dicho, que accedan a sus pasiones latentes. Es en los dúos puertorriqueños con Javier Cardona que Alegría ha participado más ampliamente del travestismo hombre-a-mujer, pues en estas piezas ambos bailan en enaguas.

### La isla que se repite: Travestismo pregonero



JORGE MERCED, *THE BOLERO WAS MY DOWNFALL*, 2006.



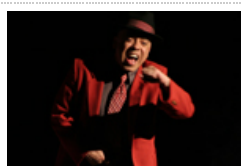
JORGE MERCED, *THE BOLERO WAS MY DOWNFALL*, 2006.

FOTOS: ERIKA ROJAS

El actor y director Jorge Merced es una transloca artista/activista sumamente seria, profundamente puertorriqueña de una manera isleña, con un español correcto y claro, casi didácticamente enunciado, y firmemente anclada en el Bronx como miembro central del Teatro Pregonos, al cual se unió en 1987.<sup>23</sup> También es un generoso colaborador que ha trabajado con Eduardo Alegría y Arthur Avilés. En un fascinante caso de afinidades e identificaciones translocales, Merced ofrece uno de los espectáculos que a primera vista es el más vinculado a la especificidad puertorriqueña insular: *El bolero fue mi ruina* (1997-2002, remontado en 2006 con escenografía y vestuarios nuevos).<sup>24</sup> Este espectáculo unipersonal basado en el cuento "Loca la de la locura" de Manuel Ramos Otero, fue dirigido por Rosalba Rolón, con guión musical de Desmar Guevara y escenografía de Regina García (y luego de Yanco Bakulic, basado en los diseños de García) y vestuarios por Harry Nadal (2006). La pieza cuenta con la colaboración de dos músicos en escena y ha sido presentada ampliamente en Estados Unidos, Europa y Latinoamérica. Presenta el monólogo interno y las reconstrucciones de las memorias de una travesti encarcelada en Puerto Rico, quien medita sobre las razones de por qué mató a su amante Nene Lindo. Nunca se hace referencia a la diáspora en la obra, aunque sí ocurre un fascinante uso lingüístico que señala la presencia norteamericana en la isla a través del léxico y las referencias a los productos y las tiendas extranjeras que

marcan la experiencia boricua.

Merced ha explicado que la obra surge tras recibir el manuscrito original de manos de José Olmo-Olmo, un amigo del fallecido autor, quien vivió la mayor parte de su vida adulta en un exilio (o *sexilio*) auto-impuesto debido a la intolerancia sexual que sentía en Puerto Rico. El rescate de un mundo travesti, de vestidas de cabaret y bugarrones (es decir, de hombres masculinos que tienen sexo con otros hombres pero no asumen una identidad gay) es una curiosa yuxtaposición a la común 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 (es decir, una historia localizada en Puerto Rico sobre personajes y prácticas sociales isleñas). Sin embargo, verla como producción diaspórica implica una relación alterna al país de origen, una relación donde se experimentan fenómenos y realidades sociales notablemente distintas, pero también una cultura que se transporta y mantiene en la diáspora. La obra atrae un público variado, tanto a aquellos 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. Parecería que la obra tiene más que ver con lo que teóricos como Juan Flores (1993, 1997) han señalado como etapas culturales tempranas de la migración, en las que se privilegia el país de origen; lo interesante del Teatro Pregonos es que en su repertorio se encuentran obras tanto de este tipo como de uno más afincado a la nueva experiencia estadounidense, localizada concretamente en Nueva York y el Bronx.<sup>25</sup>



JORGE MERCED, *THE BOLERO WAS MY DOWNFALL*, 2006.

FOTO: ERIKA ROJAS

En *El bolero fue mi ruina*, el cuerpo velludo y calvo del actor, ultramasculino de cierta manera, se convierte primero en presidiario envejeciente, luego en travesti boricua—ícono de la musicalidad sexualizada—y por último en un amante seductor masculino que pronto será asesinado. El actor, por lo tanto, se traviste hacia lo masculino y lo femenino, ambas presentaciones genéricas construidas a partir de un performance corporal que recuerda las teorizaciones de Judith Butler sobre la performatividad del género. También es notable que esta obra tan puertorriqueña se produzca fuera de la isla, en un momento en que la mayoría de las obras gay presentadas en tablas isleñas eran traducciones y adaptaciones de obras norteamericanas tales como *Los muchachos del combo* (una versión criolla de la terrible *Boys in the Band* de Mart Crowley, escrita a principios de los años setenta) y

la levemente mejor *La jaula de las locas* (una reinterpretación de *La cage aux folles*).

### El muñeco de Maéva juega en el Bronx



ARTHUR AVILÉS, *UNTITLED*, 1997.

Arthur Avilés es una transloca por defecto, o tal vez por lucha deliberada y persistente; una transloca New York-Rican sandunguera, aguzada, pobre, de clase trabajadora, queer, que habla inglés y es del Bronx. Su producción artística es un ejemplo clave de una consciencia estética gay nuyorican, la cual se ha desarrollado de múltiples maneras: desde el baile desnudo sin música de la pieza *A Puerto Rican Faggot from America* (Un maricón puertorriqueño de América, 1996) hasta las complejas alegorías de danza-teatro basadas en la cultura popular y de masa estadounidense: *Arturella* (1996), basado en *La cenicienta* de Walt Disney, y el díptico *Maéva de Oz* (1997) y *Dorothy's Journey* (El viaje de Dorothy, 1998), las cuales reelaboran el filme de MGM *El mago de Oz*.<sup>26</sup> En *Arturella*, Arthur se convierte en un pobre huérfano "New York-Rican" llamado Arturo, quien vive en el

DONATE





DE LA IZQUIERDA A LA DERECHA EN LA FOTO: RHINA VALENTÍN Y ARTHUR AVILÉS, *SUPER MAÉVA DE OZ*, 2000.



ARTHUR AVILÉS, *MORNING DANCE*, 2001.

FOTOS: RICHARD SHPUNTOFF

Bronx con su malvada madrastra Maéva (interpretada por Elizabeth Marrero) y con sus múltiples *childrens* (hijos), incluyendo a las hermanastras Anacleta y Chancleta; Arturo sólo sueña con ir al quinceañero del *princeso* (príncipe), interpretado por Jorge Merced. Su sueño se hace realidad cuando se aparece su hada madrina Maéva (interpretada por la misma actriz que hace de su madrastra), quien le da un hermoso vestido de mujer para que pueda ir al baile. En *Maéva de Oz*, una actriz (originalmente Elizabeth Marrero y luego Rhina Valentín) interpreta los papeles de Maéva y Maevacita como versiones esquizofrénicas de una Dorothy lesbiana nuyoricana, quien logra salir del clóset con la ayuda de su fiel perrito Arturo mientras caminan por el Expreso Bruckner en su búsqueda por Nuyorico. En la segunda pieza Arthur se convierte en Dorothur, incorporando elementos de los diferentes personajes principales de la historia (el espantapájaros, el hombre de hojalata y el león cobarde) a su propia vestimenta, todo acompañado por música disco de los años setenta y por una bola reflectora gigante disco.

Avilés usa el travestismo junto a la desnudez como afrontas abiertas a las convenciones dominantes de género y sexualidad, particularmente en el contexto de la comunidad nuyoricana del Bronx (La Fountain, 2007a, 2009c). Ambas estrategias o prácticas corporales se usan de manera muy consciente como una forma de retar las convenciones dominantes y abrir nuevos espacios. El

compromiso de Avilés y de su ex compañero Charles Rice-González con la comunidad de Hunts Point los motivó a crear una institución cultural llamada BAAD: The Bronx Academy of Arts and Dance, localizada en el edificio comercial American Banknote, que es una antigua fábrica con mucho espacio sin aprovechar. En el edificio hay (o hubo, a finales de los noventa) varios estudios de bajo costo para artistas; BAAD mantiene un teatro con piso profesional para representaciones teatrales y de danza, donde también hay frecuentes eventos de música, poesía y cine. A su vez, Avilés y Rice-González estuvieron en el centro de una controversia sobre censura, pues un cartel que anunciaba servicios de salud y de prevención de SIDA con la foto de la pareja fue retirado por la compañía que controla los puestos de autobús en el Bronx tras recibir quejas sobre el contenido del mismo. El compromiso de estos artistas con su comunidad de clase trabajadora de color se manifiesta de múltiples maneras, ya sea a través de las artes o del activismo político en sus calles.

## Conclusión

Como hemos visto, los performers puertorriqueños y nuyoricana han desarrollado diversas estrategias de representación que establecen continuidades y rupturas en cuanto a geografía, identidad de género, y prácticas sexuales; ser/estar una *transloca* o habitar el *estado transloca* es un asunto múltiple, contradictorio y polisémico. Otros artistas fundamentales que hacen trabajo parecido o relacionado son Antonio Pantojas, quien por muchos años fue el travesti más conocido del país (Laureano, 2007) e inclusive tuvo su propio programa de televisión—el cual influyó al joven Jorge Merced—; Marcus Kuiland-Nazario, también conocido como Carmen, un activista radical contra el sida que comparte el proyecto político y estético del Teatro Viva de Los Angeles;<sup>27</sup> travestis y transexuales fonómicas como Laritza DuMont y la fallecida Lady Catiria, quien se presentaba en la discoteca nuyorquina La Escuelita (La Fountain, 2009a); y artistas en Puerto Rico tales como Alex Soto y Barbra Herr quienes dominan (o dominaron, en su momento) el ambiente nocturno en San Juan en lugares como el Atlantic Beach Hotel del Condado y la discoteca Krash (antigua Eros) de Santurce. Más recientemente, un grupo nuevo y más joven de dragas puertorriqueñas como Nina Flowers, Jessica Wild, Yara Sofía y Alexis Mateo han recibido considerable exposición internacional a través de su participación en las primeras tres temporadas de *RuPaul's Drag Race* en el canal Logo TV. Las cinco translocas que he discutido comparten cierta visibilidad como miembros de una escena cultural alternativa, en algunos casos experimental, a veces plenamente integrados y otras veces opuestos a las corrientes dominantes de nuestros tiempos. Me ha interesado ver cómo articulan o resisten posicionalidades en cuanto a las prácticas e identidades queer, homosexuales y travestis, cómo su aproximación al tema puede ser tan diversa y cómo han colaborado (a veces muchísimo) los unos con los otros.

¿Son estos cinco artistas *translocas*? Ciertamente, si entendemos que su trabajo se mueve dentro de lo translocal, transgénero y transgresivo, podemos argumentar con convicción que todos ellos sí comparten algo distinto, radical, novedoso; algo muy propio de nuestro momento histórico-histórico. Evidentemente, cada uno también guarda sus propias características, sus intereses temáticos, sus técnicas y modos de representación. Siento que la cultura puertorriqueña gay y transgénero (por no decir toda la cultura puertorriqueña, latina de los Estados Unidos, latinoamericana o mundial) se enriquece de la convergencia y divergencia de estos talentosos artistas, que se mueven entre Puerto Rico y los Estados Unidos; que se identifican con uno o más puntos de esta nación o cultura translocal.

---

**Lawrence La Fountain-Stokes** (San Juan, 1968) es un escritor, performer y académico puertorriqueño. Recibió su AB de Harvard en 1991 y un doctorado de Columbia en 1999. Es catedrático asociado de cultura americana y lenguas y literaturas romances en la Universidad de Michigan, Ann Arbor. Entre sus libros se encuentran *Queer Ricans: Cultures and Sexualities in the Diaspora* (University of Minnesota Press, 2009) y *Uñas pintadas de azul/Blue Fingernails* (Bilingual Press/Editorial Bilingüe, 2009).

---

<sup>1</sup> Sobre el *sexilio* ver Guzmán 1997; La Fountain-Stokes 2004a y 2008a.

- <sup>2</sup> Para elaboraciones previas sobre translocas ver La Fountain-Stokes 2008b, 2009a, 2009b.
- <sup>3</sup> Lisa Sánchez González (2001) defiende la división o autonomía de las dos en su libro *Boricua Literature*.
- <sup>4</sup> Sobre la translocalidad puertorriqueña, ver Grosfoguel 2003, Laó 1997 y Santos Febres 1993. Sobre migraciones globales, exilio y translocalidad, ver Bhabha 1990 y Said 2002.
- <sup>5</sup> Ver Fiet 1997. En su artículo "Noventa y ochos", Dorian Lugo Bertrán ofrece un útil resumen sobre el uso de la imagen del puente como metáfora de la condición puertorriqueña. Sobre el teatro puertorriqueño en Estados Unidos ver Duncan 1999, Lazú 2002, Martínez Tabares 1997, Sandoval-Sánchez 1999 y 2005, y Stevens 2004.
- <sup>6</sup> Ver La Fountain-Stokes, "De sexilio(s)" (2004a) y *Queer Ricans* (2009); Negrón-Muntaner 2004.
- <sup>7</sup> Ver La Fountain-Stokes 2007; Martorell 1993; Ramírez 1993.
- <sup>8</sup> Ver Fiet 2006, Jiménez 2004: 252, y King 2005 sobre el personaje de la *Joca* en las Fiestas de Santiago Apóstol en Loíza Aldea.
- <sup>9</sup> Arroyo 2003 ofrece una visión abarcadora de la obra de Fernando Ortiz.
- <sup>10</sup> Ver los muy interesantes artículos sobre este tema en el número especial "Trans-" de *WSQ: Women's Studies Quarterly* 36, no. 3-4 (otoño/primavera 2008).
- <sup>11</sup> "Cabe también destacar, dentro de la poética de la experimentación, un pensamiento de la transgresión, en virtud del cual la demarcación de los medios desaparece: la fotografía se hace pintura, la pintura se hace signo, los motivos se tornan materiales de ingenio y construcción, las imágenes se transportan, literalmente, al acopio y conquista de los espacios, y el cuerpo propio o ajeno se vuelve motivo u ocasión de una experiencia artística. Las obras de Antonio Martorell, Charles Juhasz, Arnaldo Morales, Ana Rosa Rivera, Teo Freytes, Freddie Mercado, Víctor Vázquez y, más recientemente, la de Paloma Todd, apuntarían en esta dirección" (Ramos 1998, s.p.).
- <sup>12</sup> Wesling retoma estos temas en su artículo "Why Queer Diaspora?" (2008).
- <sup>13</sup> Sobre *Superaquello*, ver Blasini 2007 y 2011 y Noel 2001.
- <sup>14</sup> "Mi obra es un performance constante", afirma el artista en un artículo de Mercedes T. H. Ramírez (1999). Ver también Barragán 1998, Jiménez 2004: 247-265, La Fountain-Stokes 2009b y Venegas 1998.
- <sup>15</sup> Ver Juliá y Roche sobre las colaboraciones de Mercado con Andanza, en especial durante su viaje a España para el primer Festival de Performance de Casa de América en Madrid (2000).
- <sup>16</sup> Ver De Cuba (s.f.) y Aponte Ramos 1997 sobre las colaboraciones de Mercado con Awilda Sterling.
- <sup>17</sup> Johnny Rodríguez aparece vestido de doña Fela en la co-producción mexicana-puertorriqueña *Puerto Rico en Carnaval* (1965), protagonizada por el cómico mexicano Tin Tan. Sobre El Cotorrito ver Laureano 2007.
- <sup>18</sup> Una temprana mención aparece en 1991 en el *San Juan Star*, cuando la reportera Peggy Ann Bliss empezó su reseña sobre la apertura de la Novena Bienal de la Gráfica Caribeña y Latinoamericana de San Juan haciendo referencia a Mercado, quien estaba vestido de negro con un largo velo al estilo de una mujer renacentista.
- <sup>19</sup> Mercado presentó la pieza "Coco Barroco" en Santo Domingo, República Dominicana, en 1995 como parte de la muestra multidisciplinaria "Aproximación del Caribe" en el Colegio Dominicano de Artistas Plásticos. Presentó una variación de ésta en el Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC) de Badajoz, España, en 1998, como parte de la muestra "Caribe: Exclusión, fragmentación y paraíso". Volvió a España en 2000 con Andanza. En 2001, participó de la exposición "Aquí y Allá: Seis artistas de San Juan, PR" en el Museo del Barrio de Nueva York. Se ha presentado en otras ocasiones en Nueva York en los conciertos de El manjar de los dioses.
- <sup>20</sup> Ver Arroyo 2002, Martínez Tabares 1997 y 2004, Platón 1997 y Rivero 2006 sobre esta obra. Las imágenes de Villafaña aparecían en el website del Cuarto del Quenepón junto al artículo de Platón.
- <sup>21</sup> Ver Rosado 1997.
- <sup>22</sup> Ver Kourias 1997, La Fountain-Stokes ("*Spookiricans* de Eduardo Alegría", 1997), Méndez ("*¿Cómo se traduce 'performance'?*", 1997), y "*Spooky Doings*" (1997).
- <sup>23</sup> Sobre la historia del Teatro Pregones, ver Vázquez 2003 y su website, <www.pregones.org>. También consultar entrevista con Rosalba Rolón y Alvan Colón por Vivian Martínez Tabares (Rolón y Colón 1997).
- <sup>24</sup> Sobre esta obra del Teatro Pregones, ver Ferrer 1999, Glickman 1997, La Fountain-Stokes 1997, 2005, y 2008b y Méndez 1997. Reconozco la limitación de hablar de esta obra enfocándome en el papel de Jorge Merced, y no como

DONATE

trabajo colectivo del Teatro Pregones, la cual es. También vale reconocer el importante esfuerzo educativo de teatro-foro (inspirado en Augusto Boal) que Pregones hizo sobre el sida y su iniciativa del Asunción Playwrights Project, la cual promueve la escritura de obras teatrales que toquen el tema de la identidad y orientación sexual (La Fountain-Stokes, 2004b).

<sup>25</sup> Ver Flores 1997, particularmente los ensayos "Literatura puertorriqueña en los Estados Unidos: Etapas y perspectivas" (131-155) y "Qué assimilated brother, yo soy asimilao': la estructuración de la identidad puertorriqueña en los Estados Unidos" (157-184).

<sup>26</sup> Sobre Avilés, ver La Fountain-Stokes 2002, 2007a, y 2009 y Rivera Servera 2003 y 2007.

<sup>27</sup> Sobre Kuiland-Nazario, ver Martínez 1994. Sobre el Teatro Viva, ver Román 1998.

#### Obras Citadas

Álvarez Lezama, Manuel. 1995a. "Expansion in the Art World". *San Juan Star* 2 febrero: 44.

-----. 1995b. "Los novísimos: espacios de libertad en las artes visuales de Puerto Rico a fines del siglo XX". En *Polifonía salvaje: Ensayos de cultura y política en la postmodernidad*, compilado por Irma Rivera Nieves y Carlos Gil, 245-257. San Juan: Editorial Postdata.

-----. 1995c. "The Body in Masks and Metaphors". *San Juan Star* 8 octubre: 16-17.

Aponte Ramos, Lola. 1997. "Experimentación y canciones de amargue, o cuando una artista de cabaret se llama Awilda Sterling". *Claridad* 25 abril-1 mayo: 26-27.

Arroyo, Jossianna. 2002. "Espejito, espejito: Raza y formación de identidades puertorriqueñas en 'You don't look like' de Javier Cardona". En *Morada de la palabra: homenaje a Luce y Mercedes López-Baralt*, Vol 1., compilado por William Mejías López, 162-179. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.

-----. 2003. *Travestismos culturales: literatura y etnografía en Cuba y Brasil*. Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.

Barragán, Paco. 1998. "Caribe: exclusión, fragmentación y paraíso". *Noticias de arte* (verano): 16-17.

Bhabha, Homi K. 1990. "DissemiNation: Time, Narrative, and the Margins of the Modern Nation". En *Nation and Narration*, compilado por Homi K. Bhabha, 291-322. London: Routledge.

Blasini, Gilberto M. 2002. "Eduardo Alegría o las tribulaciones de ser un Nice Puerto Rican". En *Saqueos: Antología de Producción Cultural*, compilado por Dorian Lugo Beltrán, (s.p.). Puerto Rico: Editorial No Existe.

-----. 2007. "¡Bien Gorgeous!: The Cultural Work of Eduardo Alegría." *CENTRO: Journal of the Center for Puerto Rican Studies* 19, no. 1 (Spring): 250-273. <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/377/37719113.pdf>

-----. 2011. "Raro." *80 grados*. 6 mayo. Accedida 9 mayo 2011. <http://www.80grados.net/2011/05/raro/>

Bliss, Peggy Ann. 1991. "Intellectual Climate Permeates Biennial's Opening". *San Juan Star* 26 febrero: 29.

Butler, Judith. 1990. *Gender Trouble*. New York: Routledge.

Cardona, Javier. 1997. *You don't look like*. *Conjunto* 106 (mayo-agosto): 47-49.

-----. 2003. *You don't look like...* Video. Hemispheric Institute Digital Video Library. Accedida 10 mayo 2011. <http://hidvl.nyu.edu/video/000512616.html>

Collazo, Valeria. 2011. "Taller de Otra Cosa anuncia su nueva producción." *80 grados* 29 abril. Accedida 10 mayo 2011. <http://www.80grados.net/2011/04/taller-de-otra-cosa-anuncia-su-nueva-produccion/>

Cruz Malavé, Arnaldo. 1995. "Towards an Art of Transvestism: Colonialism and Homosexuality in Puerto Rican Literature". En *¿Entiendes? Queer Readings, Hispanic Writings*, compilado por Emilie Bergmann y Paul Julian Smith, 137-167. Durham: Duke University Press.

Cullen, Deborah. 2001. "El Caribe imaginario [Freddie Mercado]". En *Here and There/Aquí y Allá: Six Artists From San Juan, PR*, 52-63. New York: El Museo del Barrio.

De Cuba, Natalia. "Come to the Cabaret". *San Juan Star*. Fotocopia.

Del Castillo, Nelson. 2000. "Ivette Román al rescate del cabaret". *Primera Hora* 29 noviembre: 3B.

DONATE

De Jesús, Dyanis. "El arte que se pone". Fotos por Rosario Fernández. Fotocopia.

Duany, Jorge. 2002. *The Puerto Rican Nation on the Move: Identities on the Island and in the United States*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

Duncan, Martin Louis. 1999. "El sabor de Puerto Rico en el teatro estadounidense". En *A Gathering of Players and Poets/Un convite de poetas y teatreros: Proceedings of the Caribbean 2000 Symposium III (1998)*, compilado por Lowell Fiet y Janette Becerra, 178-197. San Juan: Caribe 2000/Universidad de Puerto Rico.

Ferrer, Melba. 1999. "Mapping Life Through a Bolero". *San Juan Star* 4 mayo.

Fiet, Lowell. 1997. "El teatro puertorriqueño: puente aéreo entre ambas orillas". *Conjunto* 106 (mayo-agosto): 55-59.

----- 1999. "Hablar, nombrar, pertenecer: el juego entre el idioma y la identidad en la(s) cultura(s) caribeña(s)". En *A Gathering of Players and Poets/Un convite de poetas y teatreros: Proceedings of the Caribbean 2000 Symposium III (1998)*, compilado por Lowell Fiet y Janette Becerra, 5-11. San Juan: Caribe 2000/Universidad de Puerto Rico.

----- 2004. *El teatro puertorriqueño reimaginado: notas críticas sobre la creación dramática y el performance*. San Juan: Ediciones Callejón.

----- 2006. "Las Fiestas (imparables) de Santiago Apóstol". *Claridad* 17-24 agosto: 16, 29.

Flores, Juan. 1993. *Divided Borders: Essays on Puerto Rican Identity*. Houston: Arte Público Press.

----- 1997. *La venganza de Cortijo y otros ensayos*. Río Piedras: Ediciones Huracán.

----- 2000. *From Bomba to Hip-Hop: Puerto Rican Culture and Latino Identity*. New York: Columbia University Press.

----- 2009. *The Diaspora Strikes Back: Caribeño Tales of Learning and Turning*. New York: Routledge.

Gelpí, Juan. 1993. *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.

Glickman, Nora. 1997. "Manuel Ramos Otero: *El bolero fue mi ruina*". *Latin American Theatre Review* 31, no. 1 (otoño): 170-173.

Grosfoguel, Ramón. 2003. *Colonial Subjects: Puerto Ricans in a Global Perspective*. Berkeley: University of California Press.

Guzmán, Manuel. 1997. "Pa la Escuelita con mucho cuidao y por la orillita: A Journey Through the Contested Terrains of the Nation and Sexual Orientation". In *Puerto Rican Jam: Essays on Culture and Politics*, compilado por Frances Negrón-Muntaner y Ramón Grosfoguel, 209-228. Minneapolis: University of Minnesota Press.

----- 2006. *Gay Hegemonies/Latino Homosexualities*. New York: Routledge.

Jiménez, Félix. 2004. *Las prácticas de la carne: construcción y representación de las masculinidades puertorriqueñas*. San Juan: Ediciones Vértigo.

Julía, Luis Enrique. 2000. "Andanza en la península ibérica". *El Nuevo Día* 19 julio: 116.

King, Rosamond. 2004-2005. "Dressing Down: Male Transvestism in Two Caribbean Carnivals". *Sargasso* Número especial: 25-36.

Kourias, Gia. 1997. "Emotional Rescue". *Time Out New York* 8-15 mayo. Fotocopia.

La Fountain-Stokes, Lawrence. 1997. "Bolero, memoria y violencia". *Conjunto* 106 (mayo-agosto): 68-69.

----- 1997. "Spookiricans de Eduardo Alegría". *Claridad* 6-12 junio: 29.

----- 1999. "1898 and the History of a Queer Puerto Rican Century: Gay Lives, Island Debates, and Diasporic Experience". *CENTRO: Journal of the Center for Puerto Rican Studies* 11, no. 1 (otoño): 91-109.

----- 2004a. "De sexilio(s) y diáspora(s) homosexual(es) latina(s): El caso de la cultura puertorriqueña y nuyorican 'queer.'" *Debate feminista* 15, no. 29 (abril): 138-57.

----- 2004b. "Pregones Theater's 2003 Asunción Playwrights Project." *Latin American Theatre Review* 37, no. 2 (primavera): 141-146.

----- 2005. "Entre boleros, travestismos y migraciones translocales: Manuel Ramos Otero, Jorge Merced y *El bolero fue mi ruina* del Teatro Pregones del Bronx". *Revista Iberoamericana* 71, no. 212 (julio-septiembre): 887-907.

DONATE

- 2007a. "A Naked Puerto Rican Faggot from America: An Interview with Arthur Avilés". *CENTRO: Journal of the Center for Puerto Rican Studies* 19, no. 1 (primavera): 314-329. <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/377/37719115.pdf>
- 2007b. "Queer Ducks, Puerto Rican Patos, and Jewish American *Feygelekh*: Birds and the Cultural Representation of Homosexuality". *CENTRO: Journal of the Center for Puerto Rican Studies* 19, no.1 (otoño): 192-229. <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/377/37719111.pdf>
- 2008a. "Queer Diasporas, Boricua Lives: A Meditation on Sexile". *Review: Literature and Arts of the Americas* 41, no. 2 (otoño): 294-301.
- 2008b. "Trans/Bolero/Drag/Migration: Music, Cultural Translation, and Diasporic Puerto Rican Theatricalities." *WSQ: Women's Studies Quarterly* 36, no. 3-4 (Fall/Winter): 190-209.
- 2009a. "Adoración de Lady Catiria: consumo, gasto y performance transpuertorriqueño en Nueva York". *Revista Red: arte, cultura visual y género* [México] 0 (2009). [http://revista-red.pueg.unam.mx/360/lafountain\\_larry.html](http://revista-red.pueg.unam.mx/360/lafountain_larry.html)
- 2009b. "Freddie Mercado y el travestismo radical: entre Doña Fela, Myrta Silva, gallo/gallina y muñeca esperpéntica". En *Representación y fronteras: el performance en los límites del género*, compilado por Stephany Slaughter y Hortensia Moreno, 113-132. México: Programa Universitario de Estudios de Género (PUEG), Universidad Autónoma Nacional de México (UNAM).
- 2009c. *Queer Ricans: Cultures and Sexualities in the Diaspora*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Laó, Agustín. 1997. "Islands at the Crossroads: Puerto Ricanness Traveling between the Translocal Nation and the Global City". En *Puerto Rican Jam: Essays on Culture and Politics*, compilado por Frances Negrón-Muntaner y Ramón Grosfoguel, 169-188. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Laureano, Javier E. 2007. "Antonio Pantojas se abre el traje para que escuchemos el mar: una historia de vida transformista". *CENTRO: Journal of the Center for Puerto Rican Studies* 19, no.1 (primavera): 330-349. <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/377/37719116.pdf>
- Lazú, Jacqueline. 2002. "Nuyorican Theatre: Prophecies and Monstrosities." Ph.D. diss., Stanford Univ.
- Lugo Bertrán, Dorian. "Crónicas de la vida nocturna gay y lésbica de Puerto Rico." Manuscrito.
- 1998. "Noventa y ochos." En *100 años después... Cien artistas contemporáneos*. Catálogo de exhibición. Arsenal de la Puntilla, San Juan, Puerto Rico. 25 noviembre.
- Martínez, Rubén. 1994. "Carmen, a.k.a. Marcus Kuiland-Nazario". *High Performance* 17: 36-37.
- Martínez-San Miguel, Yolanda. 2003. *Caribe Two Ways: Cultura de la migración en el Caribe insular hispánico*. San Juan: Ediciones Callejón.
- Martínez Tabares, Vivian. 1997. "La escena puertorriqueña vista desde fuera/dentro". *Conjunto* 106 (mayo-agosto): 3-12.
- 2004. "Caribbean Bodies, Migrations, and Spaces of Resistance". *TDR* 48 (Summer): 24-32.
- Martorell, Antonio. 1993. "Nominación, dominación y desafío". *Piso 13* [San Juan, PR] 2, no. 3: 10.
- Méndez, Juan M. 1997. "¿Cómo se traduce 'performance'?" *El Diario/La Prensa* 8 mayo: 21.
- 1997. "Dressed for the Bolero". *El Diario/La Prensa* 13 febrero.
- Muñoz, José Esteban. 1999. *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Negrón-Muntaner, Frances. 2004. *Boricua Pop: Puerto Ricans and the Latinization of American Culture*. New York: New York University Press.
- Noel, Urayaón. 2001. "Los grises felices: el evangelio pop según Súperaquello y El manjar de los dioses." *El cuarto del quenepón*. Biblioteca virtual: música. 1 febrero. <http://cuarto.quenepón.org/> (accedida 2006, ya no se encuentra disponible).
- Ochoa, Marcia. 2004. "Ciudadanía perversa: divas, marginación y participación en la 'loca-lización'". En *Políticas de la ciudadanía y sociedad civil en tiempos de globalización*, compilado por Daniel Mato, 239-56. Caracas: FACES, Universidad Central de Venezuela.

DONATE



Platón, Lydia. 1997. "Otras experiencias de identidad: el lenguaje corporal en el teatro y la danza contemporánea en el Puerto Rico de los 90". Ponencia presentada en la Conferencia de la Asociación de Estudios Caribeños. Barranquilla, Colombia. 27-30 mayo. *El cuarto del quenepón*. Biblioteca virtual: movimiento corporal. 1 agosto.

<http://cuarto.quenepon.org/> (accedida 2006, ya no se encuentra disponible).

Ramírez, Mercedes T. H. 1999. "España mira a nuestros artistas". *El Nuevo Día* 10 enero: 12-17.

Ramírez, Rafael L. 1993. *Dime capitán: reflexiones sobre la masculinidad*. Río Piedras: Ediciones Huracán.

Ramos, Francisco José. 1998. "La insumisión de la experiencia artística (Una conflagración de pensamientos)". En *100 años después... Cien artistas contemporáneos*. Catálogo de exhibición. Arsenal de la Puntilla, San Juan, Puerto Rico. 25 noviembre. <http://www.dmz-pr.com/cien/paco.html> (accedido en 2006, ya no se encuentra disponible).

Ramos Otero, Manuel. 1992. "Loca la de la locura". En *Cuentos de buena tinta*, 233-240. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña.

Ríos Ávila, Rubén. 1995. "Gaiety Burlesque: Homosexual Desire in Puerto Rican Literature". En *Polifonía salvaje: Ensayos de cultura y política en la postmodernidad*, compilado por Irma Rivera Nieves y Carlos Gil, 138-146. San Juan: Editorial Postdata.

----- 2002. "Dislocaciones Caribeñas". En *La raza cómica. Del sujeto en Puerto Rico*, 223-235. San Juan: Ediciones Callejón.

Rivera Servera, Ramón. 2003. "Grassroots Globalization, Queer Sexualities, and the Performance of Latinidad". Ph.D. diss., University of Texas, Austin.

----- 2007. "Latina/o Queer Futurities: Arthur Aviles Takes on the Bronx". *Ollantay Theater Magazine* 15, no. 29-30: 127-146.

Rivero, Yeidy M. 2006. "Channeling Blackness, Challenging Racism: A Theatrical Response". *Global Media and Communication* 2, no. 3: 335-354.

Roche, Mario Edgardo. 2000. "Pisa firme en España". *Primera Hora* 22 mayo. Fotocopia.

Rolón, Rosalba y Alvan Colón. 1997. "Pregonos: grupo, organización, empresa". Entrevista por Vivian Martínez Tabares. *Conjunto* 106 (mayo-agosto): 60-67.

Román, David. 1998. *Acts of Intervention: Performance, Gay Culture, & AIDS*. Bloomington: Indiana University Press.

Rosado, José O. 1997. "Seis piezas 'liminales' de la 'nueva' nueva dramaturgia puertorriqueña". *Conjunto* 106 (mayo-agosto): 50-54.

Said, Edward W. 2002. "Reflections on Exile". En *Reflections on Exile and Other Essays*, 173-186. Cambridge: Harvard University Press.

Sánchez González, Lisa. 2001. *Boricua Literature: A Literary History of the Puerto Rican Diaspora*. New York: New York University Press.

Sandoval Sánchez, Alberto. 1997. "Puerto Rican Identity Up in the Air: Air Migration, Its Cultural Representations, and Me 'Cruzando el Charco'". En *Puerto Rican Jam: Essays on Culture and Politics*, compilado por Frances Negrón-Muntaner y Ramón Grosfoguel, 189-208. Minneapolis: University of Minnesota Press.

----- 1999. *José Can You See? Latinos On and Off Broadway*. Madison: University of Wisconsin Press.

----- 2005. "Politicizing Abjection: Towards the Articulation of a Latino AIDS Queer Identity". En *Passing Lines*, compilado por Brad Epps, Keja Valens y Bill Johnson González, 311-19. Cambridge, Mass.: David Rockefeller Center for Latin American Studies y Harvard University Press.

Santos Febres, Mayra. 1993. "The Translocal Papers: Gender and Nation in Contemporary Puerto Rican Literature". Ph.D. diss., Cornell University.

----- 2003. "La identidad es una ficción". *Orificio* no. 3: 38-40.

Sarduy, Severo. 1982. *La simulación*. Caracas: Monte Ávila Editores.

"Spooky Doings". 1997. *HX* 9 mayo: 21.

Stevens, Camilla. 2004. *Family and Identity in Contemporary Cuban and Puerto Rican Drama*. Gainesville: University Press of Florida.

DONATE

Tort, Bernat. 2011. "La vergüenza de lo humano: notas sobre 'Esquina Periferia' de Eduardo Alegria". *80 grados* 20 de mayo. Accedida 24 mayo 2011. <http://www.80grados.net/2011/05/la-verguenza-de-lo-humano-notas-sobre-esquina-periferia-de-eduardo-alegria/>

Vásquez, Eva C. 2003. *Pregones Theatre: A Theatre for Social Change in the South Bronx*. New York: Routledge.

Venegas, Haydee. 1998. "Arte puertorriqueño de cara al milenio: identidad, alteridad, y travestismo". En *Arte del Caribe*. Catálogo de exhibición. Badajoz, España: Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo. También disponible en línea en *Arteamérica*. <http://www.arteamerica.cu/2/dossier/haydee.htm>

Verguilla Torres, Lynnette. 1999. "La no sexualidad de Freddie Mercado". Fotos por Fernando Paes y Jova Camacho. *Reacción* marzo: 6.

Wesling, Meg. 2002. "Is the 'Trans' in Transsexual the 'Trans' in Transnational?" Ponencia presentada en la Conferencia de ACLA, San Juan, Puerto Rico, abril.

----- 2008. "Why Queer Diaspora?" *Feminist Review* 90: 30-47.

Copyright © 2009–2013 Instituto Hemisférico de Performance y Política | [Sobre el sitio web](#) | [Contáctenos](#) | [Subscribe](#)

DONATE