



**Más allá de la consumación y el incendio de la casa nacional puertorriqueña:
La Tongo de Abniel Marat.**

**Carlos Manuel Rivera
(Davidson College, Estados Unidos)**

Inés
¡Purificación, Hortensia, purificación!
Emilia
Inesita, el fuego te ha hecho
hermosa. Hemos vencido el tiempo
Inés, Inés lo hemos vencido!"
(*Los soles truncos*, René Marqués¹)

Uno de los casos más relevantes en el estudio del teatro puertorriqueño contemporáneo es la obra del dramaturgo Abniel Marat. Su trabajo inicia un cambio de paradigma a partir de la década de los ochenta por varias razones que discutiremos más adelante, pero dentro de ellas, la más que nos llama la atención es la intertextualidad del monólogo *La Tongo* (1983) con el final trágico de la obra *Los soles truncos* de René Marqués (1958), en el cual a partir de esto, el drama puertorriqueño contemporáneo deviene en una concepción teatralizante más allá de la metáfora que representa la consumación y el incendio de la Casa Paternal Nacional.

De acuerdo con Roberto Ramos-Perea, "[René Marqués es] nuestro más importante dramaturgo de este siglo [y] elaboró con su teatro un proyecto de resistencia política muy claro y preciso que dejó como modelo a los dramaturgos posteriores"². Así en la década de los ochenta, el dramaturgo Abniel Marat mediante la subversión y transgresión al modelo marquesiano y al canon de las letras puertorriqueñas representa en la pieza *La Tongo* (1983) el carácter de ambigüedad, dispersión, mudanza e insubordinación al discurso nacionalista homogeneizante de la literatura que fue edificado desde la década de treinta por Antonio S. Pedreira, siguiendo los modelos del nacionalismo modernizante latinoamericano. Es decir, con Antonio S. Pedreira se inicia en Puerto Rico un discurso nacionalista en su "fase de

¹ René Marqués, *Los soles truncos*. Ottawa, Canada, Girol Books, 1983.

² Roberto Ramos Perea, "Escritura dramática en Puerto Rico: hacia la reafirmación del contexto". *De la colonia a la posmodernidad: teoría teatral y crítica sobre el teatro latinoamericano*. Peter Roster y Mario Rojas. (ed.), Buenos Aires, Galerna, 1992. 379-83. La cita es de p. 379.



arranque” con sus diferencias y conflictos³ que se articuló [del] discurso racista, [de la] sociología de las élites, la filosofía aristocrático-conservadora de Ortega y Gasset, el modelo histórico de la cultura de Spengler y el arielismo [de Rodó]⁴. De ahí que un grupo de intelectuales, liderado por Pedreira continúan trabajando en *La ciudad letrada* o esa ciudad ideal cultural, ya formada desde la época colonial, que ordena sus signos mediante “la concentración, el elitismo y la jerarquización de una estricta minoría”⁵. Es decir, Pedreira visualizaba que los miembros de la “alta cultura letrada” eran los más indicados para dirigir y organizar al pueblo para lograr la modernización y el estado soberano de la Isla⁶.

Durante la década del cincuenta el género del teatro como parte de las ideas estéticas y literarias de *La ciudad letrada* fue escogido por el canon para difundir a una amplia audiencia las ideologías de Antonio S. Pedreira, *Insularismo* (1934); Tomás S. Blanco, *Prontuario histórico de Puerto Rico* (1935); Vicente Géigel Polanco, *El despertar de un pueblo* (1942); Francisco Manrique Cabrera, *Historia de la literatura puertorriqueña* (1956); y más tarde, el insigne dramaturgo René Marqués con *El puertorriqueño dócil* (1960). Los ensayos e historiografías de estos escritores exponían sobre la construcción de una nación cultural a través de la literatura, manteniendo a la clase privilegiada de la burguesía criolla, aunque ya en decadencia, alerta sobre las “carencias y, a la misma vez, para reafirmar su espacio intelectual “frente a la norteamericanización de la Isla”⁷. Por esta razón, encontramos que en la obra *Los soles truncos* de René Marqués se resalta a través del tema “[del] desmembramiento de la casa nacional” y las metáforas de la Gran Familia Puertorriqueña—la enfermedad, el trauma y la infantilización, por mencionar algunas—de cómo la clase hacendada o burguesía criolla se enfrentaba a los procesos modernizadores que la consumían en un momento de dispersión, descontrol y desestabilización⁸. O sea, esa metáfora pedreriana de una “nave al garete”⁹ que nos alude a la interrupción del metarrelato decimonónico de lo nacional en Puerto Rico. De esta forma, se imponía mediante un

³ Partha Chatterjee, *Nationalist Thought and the Colonial World. A Derivative Discourse* London, Zed Book, 1986; p.30-43

⁴ José Juan Rodríguez Vásquez, *El sueño que no cesa. La nación deseada en el debate intelectual y político puertorriqueño 1920-1949*. San Juan, Puerto Rico, Callejón, 2004; p. 75.

⁵ Angel Rama. *La ciudad letrada*. Hanover, NH, Ediciones del Norte, 1984; p. 41.

⁶ José Juan Rodríguez Vásquez, ob. cit.; p. 67-69.

⁷ Juan Gelpi, *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*. Río Piedras, Editorial UPR, 1994; p. 121.

⁸ Juan Gelpi, ob. cit. ;p. 1-16.

⁹ Antonio Pedreira, *Insularismo*. Río Piedras: Editorial Edil, 1985; p. 75-86.



Padre Protector un discurso clasista, hispanófilo, logocéntrico, misógino y homofóbico a través de los ensayos *Insularismo* (1934) de Antonio S. Pedreira y luego, *El puertorriqueño dócil* (1960) de René Marqués para mantener el orden y la utopía de una nación soberana y homogénea como se iba imaginando desde el s. XIX, “[pero] asumiendo el marco de una dominación norteamericana”¹⁰

No obstante, a través de la literatura y del teatro se buscaba representar “una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana”¹¹ donde sus miembros vivan de “una imagen de comunión con compatriota” sin conocerse a todos los miembros de la comunidad propiamente¹²; limitada por las fronteras territoriales que se crean entre nación y nación; soberana, porque patentiza al estado nacional como garantía de libertad para sus miembros; e imaginada porque construye una homogeneización de sus miembros independientemente de sus contradicciones, guiados por “un compañerismo profundo y horizontal”¹³. De esta manera, la representación escrituraria de este grupo de intelectuales, en la cual se articulaba la comunidad imaginada homogénea, privilegiaba a un sujeto masculino (El Padre Protector), sustentado por discursos éticos, médicos y jurídicos para la construcción de una normalización de ciudadanos nacionales que sirvan como buenos modelos de lo puertorriqueño. Por consiguiente, no es de extrañarnos que Abniel Marat, nos revele a través del monólogo de *La Tongo* el carácter de transgresión, disidencia, desenmascaramiento, subversión, parodia y desmantelamiento al discurso totalizante del Padre Nacional y su representación esencialista y homogeneizante de la puertorriqueñidad que utilizó como modelo la obra *Los soles truncos* de René Marqués (1958) para construir un nacionalismo cultural idealizado que se resistiera al colonaje norteamericano en la Isla.

Con la obra *Dios en el Playgirl de noviembre* de Abniel Marat (1983) se introduce en el drama puertorriqueño una política *queer* que desarticula el discurso monológico del Padre y la casa nacional¹⁴. A través de esta política, se desafía, se

¹⁰ René Marqués, “El puertorriqueño dócil”. *Ensayos (1953-1971)*. Río Piedras, Editorial Antillana, 1972. 153-215. Arcadio Díaz Quiñones. *El arte de bregar*. San Juan, Puerto Rico, Editorial Callejón, 2000; p. 101.

¹¹ Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México D F: Fondo de Cultura Económica, 1993; p. 23.

¹² Carlos Pabón, *Nación postmortem. Ensayos sobre los tiempos de insoportable ambigüedad*. San Juan, Editorial Callejón, 2002; p. 303.

¹³ Benedict Anderson, ob. cit. ; p. 24-25.

¹⁴ Carlos Manuel Rivera, “Hacia un discurso político Queer en *Dios en el Playgirl de noviembre* de Abniel Marat”. *Confluencia* 19-2, 2004; 109-24.



subvierte y se transgrede el discurso homofóbico y constructor de la abyección o “the monstrously mangled body of a nation-child that cannot accede to man/nationhood”¹⁵ como ha sido expuesta a través de la literatura puertorriqueña. También representa la disidencia al “modelo totalizante de la identidad (nacional) [donde] se sugiere un tipo de identidad marginal—la homosexual—que ha sido desterrada de manera sistemática de los discursos nacionalistas”¹⁶. De esta manera, se abre a discusión un cuestionamiento sobre el sistema jerárquico que distribuye el canon y a los paradigmas y taxonomías que regularizan mediante discursos médicos, éticos y jurídicos la condición y la sexualidad humana. Por otro lado, la obra problematiza el privilegio que le ha dado el teatro puertorriqueño a la escritura dramática sobre el texto espectacular dentro de un canon literario. Por consiguiente, no es de extrañarnos que la obra responda más a un análisis de su representación que a uno meramente literario por sus posturas contracanónicas ante un audiencia directa o indirectamente sumergida dentro del gran significante que ha devenido El Padre y su casa nacional.

La Tongo de Abniel Marat, pieza de *Dios en el Playgirl de noviembre*, trata de la vida de un travestí que vive en el Viejo San Juan y en la parte baja de su casa tiene un bar donde presentaba espectáculos nocturnos¹⁷. En el comienzo de la obra el personaje nos testimonia sobre su vida, sobre el desprecio de su madre por ser homosexual. Sin embargo, según transcurre la acción, se revela que el padre del muchacho, un fanático protestante, pensando que su hijo tenía relaciones íntimas con un pervertido moral y sexual quema la casa y el negocio de La Tongo cuando éste/ésta estaba durmiendo. Por lo tanto, no es sino hasta el final de la obra que nos damos cuenta que es una retrospectiva, en la que el personaje aparece en escena después de su muerte para narrarnos su historia. De ahí que la pieza represente por tanto un cuestionamiento sociopolítico y cultural que está más allá de la consumación y el incendio de la casa nacional, ya que como fénix que sale de sus cenizas viene a cuestionar a través de su testimonio la figura del patriarca en búsqueda de esa identidad y ese placer que han tratado de borrarle y reprimirle. Por otra parte, la obra es también un concepto

¹⁵Arnaldo Cruz Malavé, "Toward an Art of Transvestism: Colonialism and Homosexuality in Puerto Rican Literature". *Queer Representations. Reading Lives, Reading Cultures. A Center for Lesbian and Gay Studies Book*. Ed. By Martin Duberman. New York/London, New University P, 1997. 226-44. La cita es de p. 229.

¹⁶ Juan Gelpí, ob. cit.; p. 147.

¹⁷ Véase de Carlos Manuel Rivera, Repres. "La Tongo". *Dios en el playgirl de noviembre* de Abniel Marat. Quinto Congreso de Teatro Latinoamericano. University of Kansas, Lawrence, Kansas. April 2-5, 2003 y "La



alegórico que nos aproxima a la crisis de la identidad nacional puertorriqueña en la que aparecen identidades incategorizables genéricamente o “nuevas subjetividades” que el canon de la literatura no había tomado en cuenta¹⁸

La Tongo viene a ser “una alegoría alternativa” del teatro nacional: El Hijo Travestí de la Gran Familia Puertorriqueña¹⁹, ya que como sujeto abyecto al discurso hegemónico de lo nacional (Pedreira y Marqués) nos revela el carácter excluyente del discurso nacional por condenar una conducta moralmente y biológicamente desviada por lo patológico de su lenguaje y sus acciones. De acuerdo a lo que nos plantea Juan Gelpí, entendemos que la supresión del erotismo en la literatura puertorriqueña “manifiesta varias de las jerarquías que [el canon] impuso al constituirse”²⁰ Es decir, la representación escrituraria y performática como forma de resistencia e instrumento de salvación nacional. De esta manera, vemos en la obra de Marat la fragmentación de los “imperativos ideológicos e históricos”²¹ que ocultan la erotización como parte intrínseca de estos sujetos nómades fuera de la norma represiva y paranoica al desenmascarar su “perversidad polimorfa”²² a través de la escritura y la representación teatral.

Según Judith Butler, el género es “una identidad construida en el tiempo, instituida en el espacio exterior a través de una repetición estilizada de actos”²³. De ahí, como una ilustración al concepto de Butler, podríamos decir que el personaje de *La Tongo* aparece en la escena como un travestí que imita a la vedette puertorriqueña, Iris Chacón para transgredir y subvertir esa construcción masculina que es una performatividad de carácter patriarcal en la cultura homofóbica puertorriqueña. Así su representación carnavaliza (en términos bajtinianos) la regulación de los discursos médicos sobre el comportamiento genérico que está fundamentalmente basado en los órganos genitales y su función reproductora²⁴: “Ay, estoy fatigada!, me cago en

Tongo”. *Dios en el playgirl de noviembre* de Abniel Marat Café Concierto Artistikas, Greensboro, Carolina del Norte, 6 de abril de 2002.

¹⁸ Arnaldo Cruz Malavé, ob. cit.; p. 237.

¹⁹ Arnaldo Cruz Malavé, ob. cit.; p. 238.

²⁰ Juan Gelpí, ob. cit.; p. 134.

²¹ Rubén Ríos Avila, “The Gay Burlesque: Homosexual Desire in Puerto Rican Literature”. *Polifonía salvaje. Ensayos de cultura y política en la Postmodernidad*. Río Piedras, Postdata, 1995; 138-46. La cita es de p. 143.

²² Michel Foucault. “Dispositivo de la sexualidad”. *Historia de la sexualidad I. La voluntad del saber*. México, Siglo XXI, 1977; p. 93-159.

²³ Judith Butler. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York, Routledge, 1990. p. 140.

²⁴ Judith Butler, ob. cit.; p. 313.



Puruca, aquellos tiempos que no volverán, me llaman La Tongo, de Tongolele usted sabe”²⁵.

Según dice David William Foster:

[la teoría de *lo queer*] se fundamenta en una epistemología abierta que repudia las definiciones fijas sobre las que se tensa el patriarcado [...] en la urgencia de formular un contramodelo [...] en aras de dejar abierto y en suspenso consideraciones sobre identidades fijas, motivaciones enteramente consecuentes, antecedentes y procedentes estrictamente unidireccionales y transitivos y formulaciones entrelazadas²⁶.

Visualizamos que el personaje plantea su política *queer* para dismantelar y desenmascarar a la “heterosexualidad compulsiva” de la que habla Butler²⁷ y a los discursos psiquiátricos que reprimen la vida de estos sujetos diagnosticados como enfermos o perversos por disentir la normativa de la sexualidad: “Aquella mujer si que era. Cuando aquella mujer decía mover el nalgatorio todos los cueros de San Juan se quedaban chiquititas. Aquella mujer era el despelote de todos los hombres. Con aquel lunar en la frente parecía un pedazo de luna caído del cielo”²⁸.

De este modo, la didascalía introductoria de la obra nos remite a un encierro, en el cual un travestí tiene un bar donde da “shows nocturnos”²⁹, único lugar para ese abyecto porque “perturba una identidad, un sistema, un orden”³⁰ y se convierte en ese sujeto “innombrable e impensable”³¹ para la sociedad conservadora, que como escoria de la casa nacional disciplinaria ha de custodiarse, para así, con esta represión ignominiosa, poder testimoniarnos su oprobio frente al discurso dominante de la homofobia: “La vida es una puta que te roba la felicidad, la vida es un bugarrón que te abandona”³². Aquí, la palabra bugarrón o dominante activo nos connota la hipocresía

²⁵ Abniel Marat, “La Tongo” *Dios en el Playgirl de noviembre*. Río Piedras, Edil, 1986; 26-32. La cita es de p. 26.

²⁶ David William Foster, *Producción cultural e identidades homoeróticas: teoría y aplicaciones*. San José, Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1997; p. 6.

²⁷ Judith Butler, ob. cit.; p. 6.

²⁸ Abniel Marat, ob. cit., p. 26.

²⁹ Abniel Marat, ob. cit., p. 26.

³⁰ Julia Kristeva. *Poderes de la perversión. Ensayos sobre Louis F. Céline*. Trad. Nicolás Rosa y Viviana Ackerman. Buenos Aires, Siglo XXI, 1988; p. 11.

³¹ Juan Gelpí, “Historia y literatura en *Página en blanco y staccato* de Manuel Ramos Otero”. *Globalización, nación y postmodernidad*. Luis Felipe Díaz y Marc Zimmerman (ed.). San Juan, Puerto Rico, Ediciones La Casa, 2001; p. 281-89. La cita es de p. 286.

³² Abniel Marat, ob. cit., p. 26.



social y la no problematización del sujeto heterosexual al mantener relaciones amorosas con un travestí. Según David William Foster,

[...] es un hecho inevitable en la cultura de América Latina que la figura del penetrado, haciendo a un lado cualquier caracterización moral, emocional y de desventaja psicológica, sea representada como la víctima de la explotación machista, ya sea en términos de la cólera masculina, fuerza política, venganza personal y social o una calentura del momento [...] ³³.

De esta parte y siguiendo lo que nos plantea Foster, entendemos la crítica de la pieza al discurso homosocial del patriarca, donde no hay cuestionamiento a las oposiciones binarias dominador/dominado o penetrador/penetrado, siempre que la jerarquía esté a favor del dominador/penetrador, quien resulta como sujeto privilegiado en esta regulación taxonómica en *Nombre del Padre*.

Por otro lado, estos cuestionamientos a las jerarquías heterosexistas se representan mediante la utilización de la estética del camp ³⁴ la cual es "una forma representativa teatral sobrecargada de gestualización o como cuestionamiento genérico" para hacer visibles las categorías construidas socialmente ³⁵. Es bien sabido que al utilizarse la susodicha estética,

como parodia de normas culturales y como bricolage de múltiples orígenes culturales, [...] se propaga una mirada no circunscripta, desenfrenada, una mirada sin propósito fijo, una mirada como radar, no la del conformismo sino la de ruptura con él. Buscando siempre aporías en el sistema homológico del heterosexismo [...] ³⁶

Asimismo lo vemos en la parodia del monólogo a la sensiblería cursi que se ha convertido en una práctica simbólica a través de las telenovelas locales o de la miniseries televisivas, donde se constituye "[...] otro espacio explícito de entrecruzamiento de la lógica industrial y [de] los requerimientos del mercado con

³³ David William Foster, ob. cit, p. 36.

³⁴ Susan Sontag, "Notas sobre lo "camp". *Contra la interpretación*. Trad. Horacio Vásquez Rial. Madrid, Alfaguara, 1996; 355-76.

³⁵ Moe Meyer (comp.) *The Politics and Poetics of Camp*. London/New York, Routledge, 1994, citado por José Amicola *Camp y vanguardia: manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Buenos Aires, Paidós, 2000; p. 50.

³⁶ David William Foster, ob. cit, p. 10-45.



matrices culturales que vienen del mundo de lo popular³⁷. Por lo tanto, en esta ridiculización³⁸ hacia la estética del melodrama refleja el mundo cruel e injusto que le ha tocado vivir a La Tongo, demostrando así su soledad y desilusión. De ahí que se disienta al contrato social del matrimonio y al discurso nacional patriarcal con su metáfora de la gran familia puertorriqueña, sostenida por un aparato ideológico estatal con su mecanismo de control natal para el buen funcionamiento social: “Yo tenía un amante, Fred, el se llamaba Federico pero yo le decía Fred, por eso del cache, usted sabe”³⁹.

Otro punto sobresaliente en este monólogo, es la figura maternal que en este caso toma la posición del padre para vigilar la casa y castigar al que subvierte la regla: “murió recriminándome como si yo tuviera la culpa de ser como soy”⁴⁰. De acuerdo a esto, el personaje ausente de la madre se nos muestra como ese sujeto castrante y policial, cuyo superobjetivo en el drama⁴¹ es “mantener el orden y la compulsividad de la norma que impone una reacción contra los infractores”⁴².

Así también debemos puntualizar cómo La Tongo disiente sobre al discurso moral judeocristiano de la tradición pedreriana, en la que se necesitaban jóvenes letrados, sanos, optimistas y entusiasmados para lograr el proyecto de la modernidad racional y su constitución de la nación⁴³; sin embargo, en el monólogo esta visión se cuestiona a través de la misma transgresión genérica: “Ay Virgen Santa, la gente se cree que porque uno es maricón y se viste, una va a violar a todos los nenes que pasan por la calle. Una también tiene su moral sus principios”⁴⁴. De esta forma, el discurso patriarcal queda desmantelado de esas categorías elitistas y homofóbicas, ya que el *sujeto queer* reclama su incursión como ese otro marginal que ha sido desplazado de la casa nacional: “Dios quiera que cuando en este país se forje la patria, quepamos todos, incluyendo a los maricones y a las vestidas que damos shows

³⁷Jesús Martín Barbero, “Identidad, comunicación y modernidad en América Latina”. *Posmodernidad en la periferia. Enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*. Herman Herlinghaus y Monika Walter (ed.). Berlin, Verlag, 1994; 83-110. La cita es de p. 98.

³⁸ Charles Ludman. *Ridiculous Theater: Scourge of Human Folly: The Essays and Opinions Charles Ludman*. Steven Samuels (ed.). New York Theatre Communications Group, 1992.

³⁹ Abniel Marat, ob. cit., p. 29.

⁴⁰ Abniel Marat, ob. cit., p. 29.

⁴¹ Constantin Stanislavski, *El trabajo del actor sobre su papel*. Trad. Salomón Merener. Buenos Aires, Editorial Quetzal, 1977.

⁴² Judith Butler, citado por José Amíclola, ob. cit.; p. 29.

⁴³ Antonio Pedreira, ob. cit.; p. 171.

⁴⁴ Abniel Marat, ob. cit., p. 30.



nocturnos. Al fin y al cabo yo soy tan puertorriqueña como los demás “porque ser puertorriqueña no es cuestión de idioma. Ni de preferencia sexual”⁴⁵. Por este motivo, el personaje ha desacralizado y subvertido la casa nacional y sus instituciones iglesia y gobierno a través de la transgresión a la metáfora de la Gran Familia Puertorriqueña, donde ésta se ha desvanecido y sus perversos hijos no son ya parte constituyente del represivo discurso ético, jurídico que la erige, sino existe de su parte un enfrentamiento hacia esas metáforas homogeneizantes que definen un carácter unidimensional de lo puertorriqueño—la enfermedad, la infantilización, el trauma y la docilidad. Según Foucault, esta exterminación solapada del discurso dominante viene de estos:

sueños de casas de corrección perfectas [y de] el constreñimiento físico [que] es substituido por una libertad que encuentra a cada instante los límites de la soledad, el diálogo de la ofensa y el delirio [que] es reemplazado por el monólogo de un lenguaje que se agota en el silencio de los otros; y toda la ostentación de la presunción y el ultraje se ha cambiado en la indiferencia [...] los otros no son ya para él sino un límite que retrocede sin cesar en la medida que avanza⁴⁶.

Si en la obra *Los soles truncos* los personajes toman la alternativa del encierro y el suicidio, o la entropía frente a la imposibilidad del metarrelato teleológico (la nación), aquí en *La Tongo* se representa en un cuestionamiento al silenciamiento y a la negación de la pertenencia del *sujeto queer* a ese espacio nacional:

Qué raro, no me oye nadie, nadie me escucha, nadie percibe mi presencia. En esta casa vieja y ¿quemada? Nadie me escucha. (Empieza a languidecer la luz sobre el actor.) Me quemaron el bar con la casa y conmigo dentro. Yo estaba más borracho que un perro. ¡Qué calor, Dios mío, qué calor! ¡Qué fuego, está San Juan que arde! Nadie me escucha, nadie... (Sigue languideciendo la luz.) Me llamaban La Tongo, de Tongolele, usted sabe... (El actor se paraliza. La luz se extingue completamente. El sonido del viento, del mar y del fuego quemando la casa se escuchan. Telón.)⁴⁷

⁴⁵ Abniel Marat, ob. cit., p. 30.

⁴⁶ Michel Foucault, *Histoire de la Folie du Classique Age*. Paris, Gallimard, 1972; p. 448-516.

⁴⁷ Abniel Marat, ob. cit., p. 32.



Según el final de la obra, el asesinato de la casa nacional no resulta porque este *sujeto queer* resucita para confrontar al discurso que ha constituido su abyección y su otredad. En otras palabras, mediante la trasgresión y la disidencia a la construcción homogeneizante de subjetividades en búsqueda de un metarrelato teleológico sobre lo nacional, se resalta su heterogeneidad, sus diferencias, sus múltiples sujetos. De ahí que esta representación nos aluda a sujetos nómades⁴⁸ e incategorizables que están fuera de la norma, de la monolitización y homogeneización de la nación cultural que sus mismos constructores han quemado y consumado por su carácter cerrado. Así *La Tongo* nos presenta la búsqueda de una superación de tránsitos y traumas en los entornos sociopolíticos y culturales del pasado. Es una representación que nos invita a abrazar el aquí y el ahora sin exclusiones que impidan a la multiplicidad de sujetos subalternos al discurso hegemónico de lo nacional a constituirse como parte integrante de lo puertorriqueño.

En conclusión, *La Tongo* de Abniel Marat nos revela que ha habido un proceso más allá de un desmantelamiento y una consumación del Padre, la Gran Familia Puertorriqueña y la casa nacional con sus metáforas de trauma, infantilización, enfermedad y docilidad, en una búsqueda de un metarrelato teleológico totalizante que supere el tránsito y el trauma para poder construir una nación soberana. Ese algo más allá es la transición que representa la política *queer* de *La Tongo* para desenmascarar al discurso homofóbico que excluye a los homosexuales dentro del discurso nacional canónico. Los enfrentamientos y las acciones del personaje de *La Tongo* para presentar un proceso posterior al fuego y a la consumación de la casa nacional nos conduce como lectores/espectadores por una transición entre una fase moderna que anhelaba la redención y la emancipación frente a la norteamericanización, a una fase tardomoderna que descrea del modelo pedreriano y marquesiano para construir un metarrelato teleológico sobre la nación puertorriqueña. El mismo fuego que quemó la vieja casa como purificación y sacrificio para impedir la contaminación de lo norteamericano la ha consumado, mediante los mismos dispositivos que fueron utilizados para excluir a la otredad: los discursos clasistas, racistas, hispanófilos, misóginos y homofóbicos.

⁴⁸ Rosi Braidotti, *Sujetos nómades*. Buenos Aires, Paidós, 2000. Gilles Deleuze y Félix Guattari. *Nomadology: The War Machine*. Nueva York, Semiotexte, 1986.



Si para Pedreira y sus seguidores la identidad puertorriqueña era la metáfora de “una nave al garete”⁴⁹, para Marat la identidad puertorriqueña continúa al garete y sin límites, ya que la constitución de esta identidad homogénea excluye desde su propia construcción la diferencia. Ahora la multiplicidad de sujetos, según queda demostrado en *La Tongo*, toma una voz y un lugar para construir su propia casa nacional individual, nomádica e incategorizable a través de una desconstrucción estética e ideológica de las viejas propuestas totalizantes, homogeneizantes y recalcitrantes. El discurso de Abniel Marat apela a que se reivindique la diferencia, la heterogeneidad, la polifonía, la heteroglosia de lo puertorriqueño.

⁴⁹Antonio Pedreira, *ob. cit.*; p.75-86.