

City University of New York (CUNY)

CUNY Academic Works

Dissertations, Theses, and Capstone Projects

CUNY Graduate Center

5-2019

Desde el margen: Teatro alterno y comunidades hispanas de Nueva York, 1997–2017

Pablo D. García Gámez
CUNY Graduate Center

[How does access to this work benefit you? Let us know!](#)

More information about this work at: https://academicworks.cuny.edu/gc_etds/3148

Discover additional works at: <https://academicworks.cuny.edu>

This work is made publicly available by the City University of New York (CUNY).
Contact: AcademicWorks@cuny.edu

DESDE EL MARGEN: TEATRO ALTERNO Y COMUNIDADES HISPANAS
DE NUEVA YORK 1997-2017

by

PABLO GARCÍA GÁMEZ

A dissertation submitted to the Graduate Faculty in the Program in Latin American, Iberian and
Latino Cultures in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy,

The City University of New York

2019

© 2019

PABLO GARCÍA GÁMEZ

All Rights Reserved

Desde el margen: Teatro alterno y comunidades hispanas
de Nueva York, 1997-2017

by

Pablo García Gámez

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in the
Program in Latin American, Iberian, and Latino Cultures in satisfaction of the
dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

April 26, 2019

Carlos Riobó

Chair of Examining Committee

April 26, 2019

Fernando Degiovanni

Executive Officer

Supervisory Committee:

Carlos Riobó

FranciscoSoto

Jean Graham-Jones

THE CITY UNIVERSITY OF NEW YORK

ABSTRACT

Desde el margen: Teatro alternativo y comunidades hispanas de Nueva York, 1997-2017

By

Pablo García Gámez

Advisor: Carlos Riobó

This dissertation analyzes eight texts by playwrights Tere Martínez, Jorge Merced, Marco Antonio Rodríguez, and Eva Cristina Vásquez. It explores the relationships between the mentioned authors and the Hispanic communities of New York City, principally the process of how history and memories of these communities are reflected in a theatrical repertoire. On the other hand, *Desde el margen* explores four cultural and social performances performed on streets by neighbors or social activists reviewing the organization of these performances developed by Hispanic groups.

The hypothesis of this research is that in the alternative Hispanic theater there are works that reflect Hispanic peripheral groups and that performing arts and theater are social tools. The dissertation's theoretical framework are Performance Studies and Latinx Studies.

The plays to analyze are: *El bolero fue mi ruina* (1997) and *Aloha Boricua!* (2009) by Jorge Merced; *Mi última noche con Rubén Blades* (2000) and *Borinquen vive en El Barrio* (2004) by Tere Martínez; *Lágrimas negras: tribulaciones de una negrita acompletejé* (2008) and *Carmen Loisaida* (2011) by Eva Cristina Vásquez, and *La luz de un cigarrillo* (2008) and *Barceló con hielo* (2013) by Marco Antonio Rodríguez. The street performances are: *Don Quijote en Nueva York* (2005), *La Pasión de Cristo*, *La Marcha Trans Latina* and *La Marcha de las novias* (2017).

"Chapter 1, History, memories" present an outline of the history of Hispanic theater from the mid-nineteenth century to the second decade of the twenty-first century. "Chapter 2, spaces of representation and represented spaces. Public and displacements", concentrates on the space-theater relationship, also analyzing the public space. "Chapter 3, Languages and Hybridity" argues the coexistence between Spanish, Niuyorican and English languages in Hispanic communities.

In "Chapter 4, Beyond the margin: monologues", each piece is the presentation of characters traditionally marginalized characters within the communities. "Chapter 5, Dramaturgy, appearances and street performance" explores the collective memory as a source to represent stories of otherness, and closes with three performances in open spaces. "Chapter 6, "As a way of closure" presents the current situation of the Hispanic theater; offers an overview at the end of the second decade of the 21st century and ends with the possible contributions of the Hispanic theater in New York to performing arts.

Keywords: Theater, performance, language, New York City, Hispanics, memory, history.

ABSTRACT:

Desde el margen: Teatro alternativo y comunidades hispanas de Nueva York, 1997-2017

By

Pablo García Gámez

Advisor: Carlos Riobó

Esta disertación analiza ocho textos de los autores Tere Martínez, Jorge Merced, Marco Antonio Rodríguez, Eva Cristina Vásquez y cuatro performances en la calle; indaga el proceso de cómo la memoria de estas comunidades se refleja en un repertorio teatral. La misma explora las relaciones entre los dramaturgos mencionados y las comunidades hispanas de Nueva York. Por otra parte, *Desde el margen* explora cuatro performances culturales y sociales realizados en la calle por los vecinos o activistas sociales y revisa la organización y representación de estos performances realizados por comunidades hispanas.

La hipótesis de esta investigación es que en el teatro hispano alternativo hay obras que son reflejo y reflexión sobre los grupos periféricos y que el performance es una herramienta social. El marco teórico son los Performance Studies y Latinx Studies.

Los textos seleccionados son: *El bolero fue mi ruina* (1997) y *Aloha Boricua!* (2009) de Jorge Merced; *Mi última noche con Rubén Blades* (2000) y *Borinquen vive en el Barrio* (2004) de Tere Martínez; *Lágrimas negras: tribulaciones de una negrita acomplejá* (2008) y *Carmen Loaisida* (2011) de Eva Cristina Vásquez, y *La luz de un cigarrillo* (2008) y *Barceló con hielo* (2013) de Marco Antonio Rodríguez. Los performances de calle son: *Don Quijote en Nueva York* (2005), *La Pasión de Cristo*, *La Marcha Trans Latina* y *La Marcha de las Novias* (2007).

Un bosquejo de la historia del teatro hispano desde mediados del siglo XIX hasta la segunda década del siglo XXI se presenta en el “Capítulo 1, Historia, memorias”. El “Capítulo 2, Espacios representados y de representación. Públicos y desplazamientos”, aborda la relación espacio-teatro y analiza el espacio público. El “Capítulo 3, Lenguas e hibridez” arguye sobre la convivencia entre el español, el nuyoricano y el inglés en las comunidades hispanas.

En el “Capítulo 4, Más allá del margen: monólogos”, se presentan personajes tradicionalmente marginados dentro de las comunidades. El “Capítulo 5, Dramaturgia, apariciones y performance de calle” explora la memoria colectiva como fuente para representar historias de la alteridad y cierra con tres performances al aire libre. El “Capítulo 6, A modo de cierre” presenta la actual situación del teatro hispano; ofrece un panorama de finales de la segunda década del siglo XXI y termina con la reflexión sobre los aportes del teatro hispano de Nueva York.

Keywords: Teatro, performance, lengua, Nueva York, hispanos, memoria, historia.

AGRADECIMIENTOS

Quiero expresar mi más profundo reconocimiento al profesor Carlos Riobó, director del comité de tesis, por los valiosos consejos y acertadas críticas que contribuyeron a moldear esta investigación.

Gracias a los miembros del comité, la profesora Jean Graham-Jones por puntualizar diversos aspectos sobre las artes escénicas, así como por tender el puente entre la escena alterna y otras visiones del teatro. Al profesor Francisco Soto, mi gratitud por sus acertados y precisos comentarios.

Mi reconocimiento a Antonio César Morón quien compartió sus saberes a través de largas y fructíferas discusiones y a través de sus investigaciones sobre el teatro hispano de Nueva York.

Mi gratitud a The Graduate Center Dissertation Fellowship y IUPLR/Mellon Fellowship por el apoyo dado, esencial para realizar esta investigación.

Finalmente, gracias a Santiago Ortiz por el estímulo que me alentó a recorrer este camino.

A la memoria de mis padres, Pablo y Graciela.

Índice

Índice de ilustraciones	ix
Introducción	1
Cultura, conflictos, aspiraciones	12
Capítulo 1. Historia, memorias	19
1.1-La escena entre siglos	26
1.2.1-Inicios	30
1.2.2-Revelaciones	38
1.2.3-Moderno, popular, Neorrican	44
Capítulo 2. Espacios representados y de representación: Públicos y desplazamientos	57
2.1-Fronteras y heterotopías	59
2.2-Los públicos	61
2.3-Choques de públicos	61
2.4-Las comunidades hispanas y el realismo	66
2.5-Espacios de representación: la sala de teatro	67
2.6-La periferia	69
2.7-Espacios, ahora	71
2.8-Teatros y gentrificación	73
2.9-La casita: tradición y escena	74
2.10-Espacios representados	75
2.10.1-El melodrama del cabello civilizado	76
2.10.2-Reflejos distorsionados	80
2.10.3-Apartamento abarrotado	84

2.11-La calle como escena	88
2.11.1-Drama en <i>Roosevelt Avenue</i>	88
2.11.2- <i>Cuchifrito mentality</i> en el Parque St. Mary's, El Bronx	94
Capítulo 3. Lenguas e hibridez	101
3.1-Hispanos e Hispanismo	104
3.2-El acento en el teatro hispano	111
3.3-Sin neutralidad y en Spanglish	113
3.4-La lengua en escena	119
3.4.1-Carmen en Manhattan	121
3.4.2-Boricuas bilingües	123
3.5-Spanglish y Dominican-York en escena	125
3.5.1-Lenguas e ideas en el Barrio	125
3.5.2-Dos generaciones: lenguas y prejuicios	130
Capítulo 4. Más allá del margen: monólogos	139
4.1-El monólogo hispano	139
4.2-Escribir palabras, inscribir en el cuerpo	142
4.3-El monólogo desafía audición	143
4.3.1-Resistencia unipersonal	145
4.4-Visiones particulares	146
4.5-El monólogo, herramienta social	147
4.6-La emoción, lo hipervisible y lo invisible	149
4.7-Los monólogos	150
4.7.1-Loca y las marcas de identidad	150

4.7.2-Yanira: entre la novela y el cuento de hadas	164
4.7.3-La mulata que está y no es	172
Capítulo 5. Dramaturgia, apariciones y performance de calle	183
5.1-Dramaturgia	186
5.2-Préstamos, historia	189
5.3-Apariciones y memoria	190
5.3.1-Creencias y apariciones en <i>Borinquen</i>	192
5.3.2-Los bailes de la memoria	196
5.3.3-La ciudad se transforma	202
5.3.4-El fantasma de Balaguer	207
5.4-Performance de calle	211
5.4.1- <i>La Pasión</i> en Harlem	212
5.5-Reclamando visibilidad	214
5.5.1-Taconeando por Jackson Heights	215
5.5.2- <i>La Marcha de las Novias</i>	220
Capítulo 6. A modo de cierre	225
6.1-A modo de balance	228
6.1.1-Las unidades de dramaturgia y actuación del PRTT	231
6.1.2-El taller de dramaturgia de María Irene Fornés	232
6.1.3-Formación y talleres en la actualidad	233
6.1.4-Otros modos de taller: teatro y performances comunales	235
6.2-Tiempos actuales	236
6.2.1-El archivo	237

6.2.2-Los medios de comunicación	238
6.3-Aportes hispanos	239
6.4-El ritual de los premios	243
Apéndice	249
Obras consultadas	257
Índice de ilustraciones	
<i>Don Quijote en Nueva York</i>	91
<i>La Luz de un Cigarrillo</i>	134
<i>El bolero fue mi ruina</i>	162
<i>Mi última noche con Rubén Blades</i>	170
<i>Lágrimas Negras: Tribulaciones de una negrita acomplejá</i>	179
<i>Borinquen vive en el Barrio</i>	193
<i>Aloha Boricua!</i>	199
<i>Carmen Loisaida</i>	205
<i>Barceló con hielo</i>	208
<i>La Pasión de Cristo</i>	213
Instalación y <i>Marcha Trans Latina</i> , Queens 2017	218
<i>Marcha de las Novias / Bride's March</i> , 2017	223
Loisaida. Fuente: Randy McNally, New York City Street Map	251
El Barrio / Spanish Harlem. Fuente: Randy McNally, New York City Street Map	252
Alto Manhattan / Quisqueya Heights. Randy McNally, New York City Street Map	253
South Bronx. Fuente: Randy McNally, New York City Street Map	254
Roosevelt Avenue, Queens. Fuente: Randy McNally, New York City Street Map	255

Introducción

Este trabajo es sobre un grupo de ocho textos y cuatro performances creados alrededor del teatro hispano de Nueva York. El mismo se caracteriza por una aproximación teórico-testimonial a un tema que desde hace tres décadas es motivo de reflexión. En la que se considera la capital global del teatro, en el espacio donde se reúnen figuras de la escena, conocidas en todo el mundo para participar en espectáculos que refuerzan ideas, conceptos, estéticas conjugando la creatividad con extraordinarios recursos como industria al fin, también existen, poco visibles, grupos e individuos que hacen teatro para comunidades con recursos económicos tan limitados que no les permiten asistir a un espectáculo de Broadway o que sencillamente no tienen como prioridad asistir a una obra de teatro. En el mismo espacio urbano de Broadway y con una tradición de casi dos siglos, estos teatros -en los que la tendencia es que sus integrantes encuentren el sustento diario en otros oficios- son muestra de empecinamiento. Empecinamiento en continuar con la tradición de hacer teatro en español en un contexto poco favorable por diferentes circunstancias como la lengua, que no es la mayoritaria o porque lo hispano neoyorquino, comparado con otras manifestaciones artísticas, es considerado expresión de comunidades marginales.

Cuando llegué a Nueva York en 1992 no sabía de la existencia del teatro hispano. Ese desconocimiento se fundamentaba en la desinformación.¹ El primer contacto con este teatro fue a través de *El último rosario de Medea*, de José Manuel Torres Santiago, producido por Teatro Pregones; el encuentro fue en el auditorio de la Iglesia Saint Ann, en el sur de El Bronx. Era la primera vez que veía una obra en español en esta ciudad; primera vez que veía una obra de teatro en una iglesia. El montaje proyectaba algo particular que posteriormente supe qué era: el elenco

¹ Desconocimiento a pesar del esfuerzo de instituciones como el Centro de Estudios Latinoamericanos de Creación e Investigación Teatral (CELCIT) que desde su fundación en 1975 está "...al servicio de la comunicación entre los teatristas de América Latina, España y Portugal" (CELCIT "Historia. Acerca del Celcit").

estaba integrado por actores de Teatro Pregones y por vecinos de El Bronx que habían realizado talleres con el grupo para formar parte del reparto. Pregones mostraba que el teatro puede incorporar en sus producciones a los vecinos de su barrio y seguir siendo teatro, que el teatro va más allá de la representación. A partir de *El último rosario de Medea* se inicia un proceso en el que se modifica mi percepción de las artes escénicas: además del canon tradicional, del performance realizado en el edificio teatral, de la obra clásica o vanguardista, hay un teatro que se reinventa y procura reinventar su contexto, construyendo comunidades "...a través de la legitimación simbólica de sus productos culturales" (López Silva "El teatro"). En Nueva York asisto a trabajos en plazas, parques, mueblerías, cementerios, espacios acondicionados y no acondicionados para la representación escénica. Presencio una lectura dramatizada de *Arráncame la vida*, de Elio Palencia -cuyos personajes son una madre y su hijo seropositivo- en las oficinas del Hispanic AIDS Forum –HAF- organización que presta servicios a la población hispana VIH, en ese entonces ubicado entre la Calle 74 y la Avenida 37, en Jackson Heights, Queens. El espacio más grande, compuesto por la recepción y una oficina de dos escritorios, es acondicionado para la lectura dramatizada, mientras que una pequeña oficina es el lugar en el que juegan los niños que llevan algunos espectadores y que quedan bajo el cuidado de una voluntaria de HAF. Terminada la lectura, escucho la opinión del público, en su mayoría hombres seropositivos y sus familiares: uno de ellos, de origen guatemalteco, manifiesta haber querido tener una madre tan comprensiva como la de la obra: el teatro va más allá. Este teatro es ambicioso a pesar de su pobreza: es espacio de diálogo, articula reflexiones y esperanzas.

De valorar la obra en un contexto en que la corrección lingüística aprecia la dudosa pronunciación en escena de la letra uve [v], me familiaricé con los diferentes dialectos del español en Nueva York, con los anglicismos, con los diálogos en Spanglish. Dicho de otro

modo: el teatro hispano contaminó con su inestabilidad mis concepciones sobre el horizonte de las artes escénicas. Las nuevas concepciones que había desarrollado en otro espacio se unen a las del Nueva York hispano y, como dice el personaje Borinquen, “Doble historia: la que empezamos al llegar aquí y la que trajimos enredá en la isla” (Martínez *Borinquen* 33). Así que en Nueva York empecé con otra historia de teatro, marcada por la hibridez, descubriendo aristas sociales y políticas. Ahora son grupos con o sin espacio, grupos con inquietudes culturales cuya técnica se va conformando en cada nuevo montaje. Tácitamente expresa que la práctica cultural no es atributo exclusivo de determinados segmentos sociales, sino que además están los saberes colectivos. Es un teatro cuya inestabilidad se escucha en el uso de la lengua con la que mayormente se expresa, permitiendo y aupando variantes locales, que se realiza para inmigrantes de primera y segunda generación. Es un teatro consciente de su mutabilidad y por eso, la mayor parte de las piezas, desafiando el olvido, escarban o visualizan un pasado para arraigar el presente en él.

Insisto: la disertación es sobre teatro, sobre un segmento específico del teatro hispano que se hace en Nueva York. Es sobre un teatro alterno que se representa para las comunidades. El trabajo surge de mi práctica como autor y espectador y cubre un segmento de veinte años: de 1997 a 2017. A propósito de las obras seleccionadas, uno de los índices en esta disertación es el texto. Como autor de teatro, trabajo con el archivo, me relaciono con textos de otros autores lo que ha sido un ejercicio de retroalimentación. Encuentro, como dato curioso, que los archivos de la Asociación de Cronistas del Espectáculo (ACE) y la Hispanic Organization of Latin Actors (HOLA), instituciones encargadas de reconocer los trabajos más relevantes de cada temporada, hasta el año 2006 no tenían una terna para el texto teatral: hasta ese año reconocían distintas áreas de la producción quedando el texto fuera de discusión. Esa ausencia puede tomarse como

una de las varias causas por las que la dramaturgia local ha sido poco difundida. Como dramaturgo fui “activista informal” a favor del reconocimiento de la dramaturgia hispana señalando ese vacío en distintos foros como lecturas dramatizadas, reuniones con autores y directivos de las asociaciones mencionadas, así como en coloquios y tertulias de escritores como los del Latin American Round Table (LART) y en diversas Conferencias Anuales de Estudiantes Graduados, The Graduate Center, CUNY.

En cuanto a la investigación, fueron valiosos los servicios del archivo el Centro de Estudios Puertorriqueños, Hunter College, CUNY. Otro recurso a disposición fue el Performing Arts Research Collection, New York Public Library. Casa de las Américas, su editorial y la revista de teatro *Conjunto* con diversos artículos y ensayos sobre el teatro hispano en Estados Unidos aportó material valioso en términos de sociología, teatro y etnografía sobre hispanos/latinxs en Estados Unidos, además de ser el primer foro donde presenté parte de las investigaciones iniciales. La publicación del *Boletín del archivo nacional de teatro y cine puertorriqueño: Teatro Nuyorican, Teatro Puertorriqueño* No. 5 del Ateneo Puertorriqueño fue de gran utilidad para esa disertación. Otros archivos para investigar sobre el teatro hispano en Nueva York son las sedes de la Sociedad Educativa de las Artes (SEA), especialmente para los interesados en el teatro para niños en Nueva York; Teatro Pregones, Teatro Círculo, Thalia Theater, Hispanic Organization of Latin Actors (HOLA) o la Asociación de Cronistas del Espectáculo (ACE).

La primera parte de este proyecto se inicia con piezas escritas entre 2002 y 2011 ambientadas en distintos años -comienzos y mediados del siglo XX y comienzos del siglo XXI- en las que la inmigración, la familia y el desarraigo son constantes.² Las tres piezas arman una

² El arraigo es la necesidad del ser humano de: “...participación real, activa y natural en la vida de una comunidad la cual presenta de manera viva ciertos tesoros del pasado y ciertas expectativas del presente” (Weil citada por

continuidad narrativa de historias de las migraciones hispanas, principalmente puertorriqueñas, a la ciudad. Una de mis líneas de trabajo como autor es la revisión de la historia oficial, la que se cuenta en textos y se enseña en salones de clase; la que se conjura en los discursos políticos o en las imágenes de la televisión. En diversas piezas propongo la historia desde abajo, desde grupos periféricos, así como hacen los textos seleccionados.³ Me interesaron las estrategias de trabajo de estos autores que brindan diferentes lecturas a los hechos que abordan con el objetivo de insertar a grupos cuya presencia tradicionalmente ha sido marginada. En 2007 soy parte de la audiencia de *Borinquen vive en el Barrio*, de Tere Martínez en Hostos Community College pieza en la que se reúne una familia de mujeres cuya matrona partió de Puerto Rico en los años cincuenta del siglo XX y en la que cada miembro hace su intento de definir qué es Puerto Rico y qué es Nueva York. Posteriormente, en 2009, Teatro Pregones celebra su trigésimo aniversario con *Aloha Boricua!* de Jorge Merced, basada en textos de Manuel Ramos Otero donde se recrean las vicisitudes de uno de los primeros grupos de puertorriqueños emigrantes a Hawaii en la que, entre los personajes principales, están Flor María y su hijo Monserrate, sometidos al racismo y la explotación laboral. Por último, en 2011 Teatro Círculo estrena *Carmen Loisaida*; una Carmen puertorriqueña negra se instala a comienzos del siglo XXI en la parte sur de Manhattan rodeada de vecinos de diversas nacionalidades latinoamericanas que mantienen lazos afectivos, de solidaridad y metas comunes: “la familia escogida” a la que se refiere el dramaturgo Isaac Chocrón. Las tres piezas conforman un tríptico sobre la historia de la migración hispana. En ellas los personajes están unidos por lazos consanguíneos o de afecto, pertenecen a diversas generaciones y articulan su visión de mundo. La historia fluye en estos textos. No es la historia

Castillo *El desarraigo* 49). De ahí que: “... el desarraigo o la alienación es la falta o pérdida, en el hombre, de algo suyo” (Castillo *El desarraigo* 50).

³ Referencia a esta temática es *La historia que no nos contaron* (1985), pieza para niños de Carlos Pérez Ariza en la que un grupo de estudiantes están por perder la escuela donde estudian. La relectura de la historia de Venezuela les brinda el empuje para salvar la escuela: la historia se hace todos los días y todos hacemos historia.

de fechas y héroes. Es una historia que se escapa de las narraciones tradicionales, la que nace del punto de vista de personajes comunes, anónimos que se demarcan de los tipos hispano/latinx para consumo masivo.

Organizado este material, en la segunda fase de la investigación encuentro otros rasgos comunes en los autores: Martínez, Merced y Vásquez han desarrollado monólogos para interpretarlos ellos mismos: *El bolero fue mi ruina* (1997), de Merced; *Mi última noche con Rubén Blades* (2000), de Martínez; *Amor perdido* (2002) y *Lágrimas negras: tribulaciones de una negrita acooplejé* (2007), de Vásquez. El otro rasgo es que cada uno trabaja una temática centrada en un personaje tradicionalmente marginado en el contexto hispano por no ajustarse a la normativa o por estar en situación de desigualdad. En consecuencia, los autores proponen dos vías temáticas: la historia y la marginalidad bien sea queer, racial o motivada por los roles de género en el patriarcado. Estas visiones problematizan el discurso sobre la hegemonía, así como en las actitudes discriminatorias que asumen las comunidades hispanas hacia algunos grupos que las integran.

Posteriormente, incorporo dos obras del dramaturgo Marco Antonio Rodríguez que enriquecen la línea de trabajo sobre la historia: *La luz de un cigarrillo* (2008) y *Barceló con hielo* (2014). La primera marca el afecto y los grados de separación entre una madre y su hijo; en la segunda, una familia es afectada por fantasmas del pasado. Las piezas para más de dos actores de Merced, Martínez, Vásquez y Rodríguez proponen la construcción de la historia desde la recreación de experiencias de personajes comunes: trabajadores agrarios y del sector servicio. Las historias desarrollan partes de una identidad colectiva y estimulan un sentido de arraigo. Ellas interpretan el presente conectándolo con el pasado desde la voz de los personajes en búsqueda de la apropiación de un bien intangible: la memoria. La parte de los monólogos

reflexiona sobre cómo comunidades que son periféricas presentan dinámicas que excluyen a sujetos que no siguen la normativa.

Los espectadores brindan diversas reacciones en la relación público-obra. Las más inmediatas se dan en el performance propiamente dicho y van desde el espectador, entendido el término en su acepción más convencional, hasta aquellos que realizan distintos modos de participación. Por otra parte, están las imágenes y concepciones que tienen las comunidades sobre las artes escénicas: no es extraño ver grupos vecinales, religiosos o grupos que buscan la reivindicación de sus derechos visibilizando estos reclamos a través del performance. La realidad hispana de Nueva York es una veta de imágenes; en el caso de estos grupos vecinales, religiosos o de activistas sociales, se percibe una relación con la teatralidad al representar imágenes culturales o reivindicativas a través del performance. Por eso, la parte final de la selección recoge la realización de trabajos de grupos y comunidades que se representan en la calle entre 2005 y 2017.

La disertación es sobre teatro en español o más preciso, sobre teatro hispano. El criterio que empleo para el término hispano se refiere al trabajo de autores que escriben en español y/o que en sus obras incorporan el español como lengua principal, a diferencia de lxs latinxs cuya producción se identifica con el uso del inglés. El tema no es sencillo; de hecho, es uno de los aspectos más complejos: hispano y latinx son términos permeables con variantes como la práctica de autores que escriben en español y los representan en inglés o viceversa. Caso relevante es el musical *In the Heights* con música y letra de Lin-Manuel Miranda, y libreto de Quiara Alegría Huds que marca un hito en cuanto a la participación de hispanos/latinxs en escena. La pieza presenta personajes en la cotidianidad de un vecindario de Washington Heights. El aporte que me interesa resaltar de *In the Heights* es que en los circuitos Off-

Broadway y Broadway se visualiza un vecindario y rasgos idiosincráticos de esa comunidad lo que le lleva a ganar cinco premios Tony en 2008. El teatro del *mainstream* incorpora latinidad/hispanidad para los visitantes multi-étnicos de Broadway. La diferencia entre *In the Heights* con las obras que analizo es que estas son diseñadas para ser representadas, con presupuesto limitado, dentro de comunidades hispanas con problemáticas específicas como el desarraigo, las diversas concepciones de mundo entre generaciones, el uso de la lengua. La selección tiene un marcado elemento político.

La polaridad español-inglés cede décadas atrás para incorporar otras formas del habla como el Spanglish o, más recientemente, el Spanglish Dominican York. Estos modos del habla han ganado espacio. En 2008, año que Marco Antonio Rodríguez estrena *La Luz de un Cigarrillo*, Junot Díaz recibe el premio Pulitzer por *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* (*La breve y maravillosa vida de Óscar Wao*): el Spanglish en su modalidad del Dominican-York recibe un espaldarazo a nivel global.

En este contexto es necesario dar una definición de lo que entiendo por hispano; para ello me baso en la que propone Alfredo Sandoval-Sánchez: “‘Hispano’ in Spanish, means to claim a Hispanic heritage and the Spanish language as vernacular; whereas in English, ‘Hispanic’ means to be a member of a racial and ethnic minority which, by definition, has been relegated to a lower class” (*José* 12). A la definición agrego que el enunciado del concepto en inglés ha permeado el español donde está la apropiación de una herencia hispana y a la vez la pertenencia a una clase en proceso de integración más distante del centro que los latinxs por el uso del español; además del reclamo de tal herencia, en el proceso de adquisición de una segunda lengua se presentan factores coyunturales que limitan y obstaculizan su aprendizaje. El índice de ese proceso de integración es la lengua. Como posteriormente se verá, por lo general la tercera generación de

hispanos habla inglés como primera lengua. De tal manera, las piezas quedan para futuras generaciones que las encontrarán en el archivo.

Los estudios, la publicación de textos dramáticos, la crítica, las posibilidades de representación son mayores en la dramaturgia escrita en inglés que en la dramaturgia escrita en español en Nueva York. Entre las posibles razones están la mayor cantidad de grupos y académicos interesados en textos de autores latinxs, el hecho de que las agrupaciones tienen diversos niveles de organización y que tienden a usar el inglés, la lengua hegemónica. En la teoría, así como en la práctica la dramaturgia hispana es “literatura menor”. A ello se agrega el carácter heterogéneo de estos grupos: el teatro hispano de Nueva York incluye un considerable número de colectivos teatrales con diversos conceptos sobre artes escénicas que pasan por la necesidad de reforzar el sentido de pertenencia a una nación, de la práctica teatral como distinción cultural o del diálogo con las comunidades.

Desarraigo, pertenencia, identidad, comunidades, empoderamiento son términos que con regularidad aparecen en esta tesis. Las obras, además de los méritos estéticos que poseen, son herramienta para el cambio social en una época en que las políticas neoliberales tienden a ser más agresivas impactando a las comunidades más desasistidas. Los textos proponen la discusión, cuestionan y denuncian prácticas, pertenecen a un teatro cuya posición que exploran las dinámicas sociales que afectan a esta minoría. Por ello, varias de las voces a las que recurro para analizar estas temáticas son conocidos por su visión crítica.

En la heterogeneidad que caracteriza el movimiento teatral hispano, espectro de diversas concepciones que incluso llegan a antagonizar, en los últimos años se han dado iniciativas en la ciudad que procuran estabilizarlo. La investigación plantea, a través de un grupo de obras, que se desarrollan vínculos entre las artes escénicas y las comunidades hispanas a partir de la

articulación de la memoria en el intento de crear un pasado colectivo para comprender el presente de esas comunidades. Además, en un grupo de piezas se expone un carácter reflexivo a partir de la representación de conflictos dentro de las comunidades. Para terminar de articular la idea de vinculación, revisa las relaciones entre teatro y comunidades desde estas últimas y la escenificación de performances culturales y sociales, concebidos y desarrollados por colectivos. Esta disertación es posible a la ayuda de The Graduate Center Dissertation Fellowship y a la IUPLR/Mellon Fellowship

En esta narrativa destaco el carácter panhispanico que ofrecen los textos: me refiero, por ejemplo, a que los empresarios de *Aloha Boricua!* pueden interpretarse como los coyotes que explotan y trafican con seres humanos en los viajes a través del desierto. Las familias de *Borinquen vive en el Barrio* y de *La Luz de un Cigarrillo* representan grupos que emigran por la falta de recursos económicos y/o de mercado laboral, lo que ocurre en cualquier país latinoamericano; mientras que, para el padre de *Barceló con hielo* recordar es un acto doloroso, tan doloroso como las vivencias pasadas de asilados políticos o los perseguidos por discriminación. Los inquilinos de *Carmen Loaisida* conforman un grupo en el que sus integrantes son de diferentes orígenes y oficios que huyen de la violencia, de la miseria y de la falta de oportunidades. Recojo manifestaciones de la teatralidad de calle, no únicamente de teatreros sino también de estudiantes de secundaria, vecinos y grupos de activistas que participan en la vida política y social de la ciudad. Esa teatralidad de barrio representa ideas que tienen las comunidades sobre lo que es teatro, lo que interpretan como artes escénicas, aparte de mostrar a los teatreros un modo alterno de hacer performance sea para celebrar, protestar o conmemorar. En esa selección está *Don Quijote en Nueva York*, trabajo de una escuela secundaria. La *Marcha Trans Latina* es una manifestación por la identidad que marca la visibilidad de mujeres trans en

un contexto en el que han sido tradicionalmente invisibilizadas. *La Pasión* conmemora la muerte y resurrección de Jesús. *La Marcha de las Novias* es el recordatorio anual sobre la presencia de la violencia doméstica en la sociedad.

A través del trabajo alterno los vocablos “teatro” y “performance” como representación teatral. Teatro y performance tienen en común que se refieren a la acción. Una actriz acciona en escena. Sin embargo, la capacidad de accionar no se limita al espacio escénico. El espectador realiza performances; espectador y expectativa están relacionados etimológicamente. En el teatro y en el espectador se potencian posibilidades de acción a partir de las expectativas y comportamientos que van desde el estado contemplativo hasta intervenir por medio de la palabra y/o del movimiento.

Los cruces teóricos de este trabajo son los Performance Studies con su carácter interdisciplinario que, “...trasciende fronteras disciplinarias para estudiar fenómenos más complejos con lentes metodológicos más flexibles que provienen de las artes, humanidades y ciencias sociales” (Taylor *Estudios* 11); en este caso, los Performance Studies permiten analizar desde diversos ángulos la relación entre comunidades y teatro. A propósito de teatro, debería escribir teatros por la pluralidad conceptual de los grupos que trabajan en Nueva York; sin embargo, por las múltiples acepciones de la palabra –la disciplina, el edificio de la representación, el grupo que se dedica a la disciplina en sí-, opto por la palabra en singular junto al adjetivo “hispano” para delimitar las distintas propuestas en el contexto urbano de Nueva York. El otro marco lo conforman los Latinx Studies para construir diversos perfiles de las comunidades hispanas principalmente en cuanto a historia, espacio, lengua para comprender los elementos comunes y la pluralidad de estos colectivos. Las vivencias personales referidas a las artes escénicas permiten relacionar la experiencia con conceptos sociales y culturales desde una

visión autoetnográfica; esas experiencias cubren mi actividad como dramaturgo, como espectador, como testigo en diferentes situaciones, algunas expuestas aquí.

Para este trabajo me han sido útiles haber desempeñado actividades como la de colaborador en las páginas culturales del diario *El Universal* de Caracas (1982-1992) en donde escribí reseñas semanales sobre artes escénicas. En Nueva York colaboré con el semanario *Hora Hispana*, *The Daily News* (2007-2011) donde tuve la oportunidad de comentar sobre producciones y entrevistar actores, actrices, directores, diseñadores, técnicos, autores. Mientras tanto, en el teatro hispano tuve el apoyo de agrupaciones como Teatro Pregones, Teatro Círculo, FuerzaFest, Sociedad Educativa para las Artes –SEA-, el Centro Cultural Ollantay, LaTea que abrieron sus puertas para transmitir aspectos puntuales sobre diversos tópicos de las artes escénicas a través de talleres a cargo de personajes en sus distintos oficios. Esta disertación es posible gracias a The Graduate Center Dissertation Fellowship y a la IUPLR/Mellon Fellowship. Cultura, conflictos, aspiraciones.

El trabajo aborda seis aspectos determinantes para las artes escénicas hispanas y las comunidades hispanas neoyorkinas. Los temas se reúnen en dos grupos. El primer grupo va del capítulo 1 al capítulo 3 y se refieren a la historia, el espacio y la lengua. El segundo grupo, de los capítulos 4 al 6, abordan el monólogo, textos y montajes para elementos mayores de tres y más actores, el performance cultural y el social, además de esbozar los intentos por estabilizar el teatro hispano de la segunda década del siglo XXI.

El “Capítulo 1, Historia, memorias”, es un bosquejo de la historia del teatro hispano desde mediados del siglo XIX hasta la segunda década del siglo XXI. Dicha historia ha tenido poca difusión al punto de, hasta recientemente, no ser reconocida con sus relatos de la alteridad. A través de ella se ven las diferentes tendencias e inclinaciones durante estos años: desde el

teatro a favor de la independencia de la Cuba colonial, el estreno de *La Carreta* (1953), de Marqués; las décadas de los sesenta y setenta con el trabajo de calle, el tono comprometido, la reflexión social, mientras que en otro ámbito se procuraba estar a tono con los movimientos artísticos del momento. Durante esos años aparecen agrupaciones teatrales que en la actualidad siguen sentando pauta y que influyen el teatro hispano actual. Este capítulo, cuyo objetivo es trazar una línea genealógica al llamado teatro hispano, se basa en las investigaciones de Nicholas Kanellos, *A History of Hispanic Theatre in the United States: Origins to 1940*; de Eva Cristina Vásquez *Pregones Theatre: A Theatre for Social Change in the South Bronx* y el catálogo de El Museo del Barrio *Teatro: Hispanic Theatre in New York City/1926-1976*. Contar la historia articula una accidentada y nebulosa tradición que está por cumplir dos siglos.

El “Capítulo 2, Espacios representados y de representación. Públicos y desplazamientos”, aborda la relación espacio-teatro: cómo el espacio modifica la obra y esta, a su vez, transforma el espacio. En Nueva York los hispanos han encontrado diversos lugares para sus representaciones. Hay espacios considerados tradicionales; empleo el adjetivo “considerados” porque fueron contruidos con finalidades distintas —a excepción de Repertorio Español— a la representación escénica. Ellos son de relevancia para los hispanos porque allí se realizan representaciones convencionales. En los espacios convencionales, se reúnen dos posiciones de los espectadores que se gestan a partir de la instrucción como acceso a los productos culturales: aquellos espectadores que principalmente van a ver la obra y los que la desacralizan al intentar participar en ella, lo que origina tensiones. Este capítulo también tiene como objeto el espacio público en el que la representación adquiere otros tonos. La avenida Roosevelt, con la presentación de *Don Quijote en Nueva York*, a la altura de Jackson Heights, Queens, deja de ser tal para convertirse en escenario al aire libre en el que se cruzan una lectura

del siglo XVII peninsular y la versión en cuanto a desplazamiento de una procesión religiosa como se podría realizar en diversas partes de América Latina y El Caribe en un vecindario periférico de una metrópoli neoliberal; el tránsito vehicular se detiene mientras Don Quijote vence a los gigantes de los molinos de viento. El público en la calle se apropia del evento y del espacio al punto de intervenirlos y modificarlos. En el parque, la audiencia responde al resentimiento de uno de los personajes de *Borinquen vive en el Barrio*. Esta sección tiene como marcos la heterotopía planteada por Foucault en “Of Other Spaces” y el carnaval bajtiniano.

Otro tópico relevante en el estudio del teatro hispano es la lengua, tema del “Capítulo 3, Lenguas e hibridez”. La presencia de comunidades hispanas proveniente de lugares tan diversos y momentos migratorios diferentes propician la reflexión sobre las lenguas y las variaciones dialectales. La dialéctica entre la fuerza centrípeta y la fuerza centrífuga en la lengua, planteada por Bajtin, es herramienta funcional para comprender el español en la esfera privada y en las esferas públicas hispana y anglo; para comprender la lengua desde el país de origen y desde Nueva York; entre el hispanohablante, el niuyorican y el anglohablante. De importancia en esta discusión es *Borderlands / La Frontera: The New Mestiza* de Gloria Anzaldúa y sus reflexiones sobre la opresión a través de la lengua y el género. También es relevante el aporte de Deleuze y Guattari en el ensayo “Literatura menor” en *Toward a Minor Literature*. El texto, referido a la obra de Kafka ayuda a la comprensión de la dramaturgia hispana en torno a su carácter político y colectivo. Con ello se problematiza el español de Nueva York frente al inglés y, además, frente a los diferentes dialectos del español en Iberoamérica. Respecto al uso de la lengua, se analizan *Carmen Loïsaida* y su español de pocos anglicismos y variados dialectos del español, *Aloha Boricua!* y su carácter bilingüe; *Borinquen vive en el Barrio* y *La Luz de un Cigarrillo*, son dos propuestas en Spanglish y en Dominican-York.

El “Capítulo 4, Más allá del margen: monólogos”, está dedicado al unipersonal. Luego de un recuento de representaciones recientes de piezas con el formato del monólogo en Nueva York, se analizan las condiciones y consecuencias de este tipo de trabajo en la ciudad. Como comenté anteriormente, una de las líneas de investigación se origina en un hecho práctico: Jorge Merced, Tere Martínez y Eva Cristina Vásquez se inician en la dramaturgia creando monólogos que ellos mismos interpretaron por primera vez para luego escribir piezas para varios personajes. Los monólogos emergen como respuesta al sistema de trabajo de la industria que se inicia con la audición, proceso en el que en unos minutos, el actor o la actriz muestran sus capacidades histriónicas. El planteamiento es que productores y directores buscan en las audiciones, más que la capacidad interpretativa los rasgos físicos y dialectos que aproximen el candidato a un imaginario colectivo. En la clasificación realizada, los monólogos responden a temáticas de grupos desplazados del discurso dramático hispano. Schechner y su análisis sobre las expectativas del público norteamericano es un instrumento efectivo para contextualizar y entender la dinámica de la audición. Para *El bolero fue mi ruina* incorporaron aspectos de la *Desidentificación* de José Esteban Muñoz; el discurso feminista de la socióloga y sexóloga venezolana Blanca Elisa Cabral es empleado en el análisis de *Mi última noche con Rubén Blades*; el discurso racial problematiza *Lágrimas negras: tribulaciones de una negrita acomplejá* donde el personaje *quiere ser*; en otras palabras, *no es*.

El “Capítulo 5, Dramaturgia, apariciones y performance de calle”, aborda tres piezas para varios autores de Merced, Vásquez y Martínez; además se incorpora *Barceló con hielo* del dominicano Marco Antonio Rodríguez. Esta parte del ensayo explora la memoria colectiva como fuente para representar una historia, la historia que sucede en la alteridad; las piezas se desarrollan a comienzos, mediados y final del siglo XX. Se incorpora la imagen de *ghost*,

término de Avery F. Gordon, que libremente traduzco como *aparición* o aquellos personajes de tiempos pasados, célebres o anónimos, como propuesta para entender la realidad. En común, estas piezas buscan anclar el pasado para articular identidades. El capítulo cierra con performances callejeros. Por un lado, el performance cultural de *La Pasión*, realizado por una colectividad en el Alto Manhattan para reafirmar sus creencias religiosas. El performance social está representado por la *Marcha Trans Latina de Queens* y la *Marcha de las Novias* llamando a la colectividad a la toma de conciencia sobre la violencia de género y la transfobia.

La última parte de la disertación, “Capítulo 6, A modo de cierre”, retoma los principales conceptos vistos en los cinco capítulos. Formula imágenes sobre la actual situación del teatro. Comienza ofreciendo un panorama de finales de la segunda década del siglo XXI entre los que se abordan puntos que inciden en el desarrollo del teatro hispano. Uno de ellos son las relaciones con los medios de comunicación de masas. Otro aspecto que aborda se refiere a las limitaciones en la educación teatral hispana e incorpora la imagen del taller de actuación y el de dramaturgia teniendo como referencia los talleres del Teatro Rodante Puertorriqueño y los talleres de dramaturgia de María Irene Fornés en INTAR. De allí describo un ritual en el que intervienen los trabajadores de la escena: el rito de la noche de premios en el que los teatreros interpretan el performance de sí mismos en traje de gala. El ritual del premio, así como la ausencia de una pedagogía consecuente y sistemática sugieren el establecimiento de relaciones entre personas mediadas por imágenes que plantea Guy Debord (12); sin embargo, el ritual del premio apunta hacia un proceso de socialización para estabilizar al teatro hispano de Nueva York. Esta sección cierra planteando la reflexión de si es posible hablar de aportes del teatro hispano de Nueva York utilizando el cuerpo teórico de Pavis y Schechner este último refiriéndose al actual concepto

policéntrico de las vanguardias. Los aportes del teatro hispano se centran en el uso de la lengua y en la temática de las obras.

A través de esta investigación se localizan grupos e individualidades que conforman un mosaico particular. En él confluyen los más disímiles conceptos de teatro. De todos modos, se pueden encontrar rasgos comunes en un grupo de dramaturgos. Entre los autores estudiados aquí se articula la historia y las relaciones de marginación dentro de las comunidades hispanas.

Capítulo 1

Historia, memorias

La concepción generalizada sobre el teatro hispanohablante de Nueva York entre profesionales de las artes escénicas, tanto en Iberoamérica como en Estados Unidos, es que se trata de una disciplina de reciente creación. Tal aseveración se sostiene, entre otras razones, en que no es un producto cultural de valor como para ser promocionado por los organismos oficiales de la ciudad y ser consumido por turistas, así como se promueve, por ejemplo, el teatro musical o los conciertos en los parques en las temporadas de verano. Incluso, algunos medios locales hispanos, a diferencia de otros momentos, brindan cobertura limitada a la cartelera hispana local. Los integrantes de las artes escénicas hispanas al visitar otros contextos deben explicar qué hacen, cómo trabajan, de qué manera aspiran a incorporarse al teatro de Broadway, porque se parte de otra premisa: todos los hacedores de teatro hispano tienen como objetivo último salir del espacio liminal para trabajar en obras musicales. La frase de que el teatro es el espejo de la realidad es particularmente acertada en la relación teatro-sociedades hispanas. La negación de la historia de uno y otra es la negación de memorias, luchas, aportes, fracasos, logros y coarta el proceso de definición de identidades. Es una historia en la que, respecto a las comunidades, el teatro ha interpretado varios personajes: pedagogo, guardián de la memoria, incitador a la acción y la reflexión. Es la historia de una expresión cultural abierta a diversos movimientos y expresiones de los que algunos momentos puntuales reviso en este capítulo.

A Nueva York constantemente llegan aspirantes a teatreros o teatreros profesionales procedentes de Iberoamérica. Unos emigran con el propósito de realizar estudios en artes escénicas y obtener experiencia en la ciudad; otros estudiaron y/o trabajaron en su país de origen y llegan a la metrópolis con la intención de continuar su profesión en la actuación, dirección

teatral, diseño, dramaturgia, producción escénica. Algunos, aspiran a que el teatro hispano les permita realizar el crossover al teatro en inglés. Los más informados llegan con la idea de encauzar y renovar las artes escénicas hispanas de la ciudad que, para ellos, son débiles e informes asimilando ideas generadas en la hegemonía acerca del movimiento hispano y sus logros, movimiento que involucra además del elemento estético, marcados componentes sociales y políticos. Los menos informados llegan con la intención de crear el movimiento teatral hispano y seducir al público anglo con el *Latin Flavor*.

Las anteriores impresiones sobre el teatro hispano nacen en el desconocimiento de la actividad escénica en español en la ciudad, entre otras causas, por la limitada proyección de la cartelera teatral hispana a nivel local, nacional e internacional; por el consumo de productos culturales hegemónicos en América Latina que generalmente relegan lo latinx/hispano a subproductos del margen por el modo en que estos grupos son representados. Un caso que ilustra lo anterior se da en 2014 cuando *El Diario* publica una entrevista bajo el título “Actores llegarán a NYC para rescatar teatro en español” realizada al productor Manuel Mendoza radicado en Miami. Mendoza quien llama “La Conquista” a esta serie de presentaciones, declara: “Esperamos que se pueda gestar un movimiento latino mucho más importante del que ya existía” (Mendoza).

Ilustraciones de lo anteriormente expuesto también se encuentran en el tratamiento a la comunidad. Series de televisión anglosajonas han dado una lectura a lo boricua/hispano. El desfile puertorriqueño es recreado en la serie *Seinfeld*, episodio “The Puerto Rican Day” (1998); en él, el personaje Kramer es perseguido por una turba luego de quemar accidentalmente una bandera puertorriqueña; al final del capítulo, el tumulto se abalanza sobre el carro de su amigo Seinfeld para destrozarlo; Kramer ve la horda desde la ventana de un apartamento y comenta:

“You know, it’s like this every day in Puerto Rico”. Según *The New York Times*, Manuel Mirabal, presidente de National Puerto Rican Coalition, y Fernando Ferrer, presidente del condado de El Bronx describieron este capítulo como “unconsciousable insult” que sugiere que destrozarse un carro es parte de la cotidianidad puertorriqueña (“NBC”). En el episodio “Sunday in the Park with Jorge” de la serie *Law & Order*, (2001) una joven muere víctima de la violencia de pandilleros que asisten al desfile anual puertorriqueño de Nueva York. La referencia para este episodio se basa en el desfile puertorriqueño realizado el 11 de junio, 2000; el portal *Observer* publica el 19 de junio de ese año el editorial “Puerto Rican Day Parade: Filth and Garbage” donde se protesta por las montañas de basura en las aceras del Upper East Side dejadas luego del desfile, el apuñalamiento de tres hombres y el asalto sexual perpetrado a siete mujeres en el Central Park por supuestos asistentes al desfile. El medio resume la actividad: “In one afternoon, the city’s streets were physically trashed, its citizens were violently attacked and its worldwide reputation as a safe place to visit was damaged” (*Observer*). Las imágenes tradicionalmente asociadas a lo puertorriqueño, a lo latinx e hispano advierten sobre la violencia potencial a la que se exponen ciudadanos y visitantes de Nueva York, originada por estos grupos. El otro desequilibra el orden.

Lo hispano y lo latinx se presentan desplazados de los centros y forma parte de una doble alteridad, aseveración que se refleja en el escenario hispano y su carácter periférico. Por una parte, sectores de la sociedad norteamericana ven estos trabajos culturales para grupos marginales, producidos en una lengua diferente al inglés, con prestigio relativo y logros limitados. Por otro lado, desde Iberoamérica se perciben estos trabajos -cuando se perciben- como alejados de los centros de la cultura hispanohablante, se consideran trabajos híbridos lo que, por ejemplo, se ‘comprueba’ en la contaminación de la lengua y su falta de

representatividad de una identidad y cultura nacionales. Si bien es cierto que en la estructura del teatro hispano hay aspectos que mejorar, también lo es que este teatro acumula una historia por demás interesante en la que sus protagonistas han realizado esfuerzos por establecer el artefacto cultural que hoy en día se conoce como teatro hispano de Nueva York cuyos textos comienzan a ser representados en otros mercados.

En este teatro entre fronteras negocian, se enfrentan, colisionan la tradición y la vanguardia; lo popular y lo elitesco; la marcha política con la procesión religiosa; el inglés, el Spanglish y el español; la nostalgia y la militancia; lo suntuoso y lo paupérrimo y diferentes generaciones con usos diacrónicos de la lengua de origen. Una aproximación a la historia del teatro hispano neoyorquino ofrece dos aportes básicos. Por un lado, permite aislar diversos momentos, estéticas e ideologías llevadas a escena; por el otro, permite tener un perfil sobre características de las comunidades latinas/hispanas de Nueva York desde el siglo XIX.

En este capítulo ofrezco un resumen de la historia del teatro hispano en Nueva York. Analizo el proceso de inserción del teatro en la historia comunal, periférica, semi-oculta, olvidada, entendida como historia endógena de barrios, contada por vecinos, relatos orales, testigos, periódicos, investigaciones o documentos que llegan a escena a través de la memoria y otras fuentes. Señalo la complejidad del archivo que recoge al teatro neoyorquino en español, así como los logros de sus autores a través de la documentación de producciones, talleres, publicaciones especializadas, festivales y otras actividades relacionadas con las artes escénicas. La dispersión del archivo en diferentes ciudades incide en el conocimiento parcial del pasado por lo que el teatro hispano cada día se reinventa en el intento por atrapar su historicidad. Carlos Riobó en su lectura sobre Derrida y el archivo afirma: “Political power is ultimately dependent on controlling the archive, if not memory itself” (48). Con un archivo articulado en múltiples

puntos, la teatralidad hispana se conforma en ausencias, en historias por escribir, en historias repartidas por el mundo.

Analizo una serie de hechos que con el tiempo van definiendo lo que denomino teatro hispano de Nueva York, análisis que deja claro que es una selección de una compleja totalidad que amerita ser investigada a fondo. Esta lectura destaca la idea de la relación entre las artes escénicas y las audiencias hispanas por sobre la idea de progreso artístico, esta última representada en la conceptualización de la vanguardia-o progreso- planteada por investigadores como John Miller quien en *Nuestro New York* (1994) divide la historia del teatro hispano en Nueva York en tres periodos: “Youth”, 1917-1965; “Adolescence”, 1965-1977 y “Maturity”, de 1977 al presente (25).⁴ El teatro ancla un imaginario nacional, con los sentidos de pertenencia y solidaridad dentro de un contexto más amplio conformando una doble pertenencia.⁵ Los grupos migratorios han llegado con diversas concepciones sobre el teatro. Es actividad para distraer, añorar, educar, concientizar, dialogar, criterios que se suman a otras concepciones propias de generaciones de teatreros ya asentados en la ciudad. También hay agrupaciones que llevan a cabo estos actos o performances artísticos, o que se dedican a la producción teatral con experiencia en el performance cultural, término: “...acuñado por el etnólogo norteamericano Milton Singer.... en los años 50. Lo utilizó para describir ‘casos particulares de organización cultural, por ejemplo, bodas, festivales de templos, recitaciones, bailes, conciertos musicales, etc.’. Según Singer, una cultura formula en los *cultural performances* la comprensión y la

⁴ Schechner en *Performed Imaginaries* señala: “...the brand avant-garde is not ‘avant’ but a tradition replete with identifiable styles, themes, and lineages” (22). Sobre el tema ahondo en el Capítulo 6.

⁵ Los elementos nacionales de los diversos países articulan un perfil panhispánico.

imagen de sí misma que exhibe y representa de esa manera ante sus miembros y ante los extraños” (Fischer-Lichte 155).⁶

Planteo que un grupo de hacedores de teatro recrea determinados aspectos históricos con la finalidad de brindar alternativas a imágenes y discursos hegemónicos creados sobre la hispanidad. Aplicando definiciones de Batjin a este concepto étnico, encuentro que hispano es un término de tensiones: por un lado, está la fuerza centrípeta que centraliza diversos grupos en lo hispano y la fuerza centrífuga que descentra los sujetos hacia el origen nacional. Se agrega que el discurso hegemónico articula las visiones que esencializan lo hispano:

The category of “Hispanic” is one that scholars and activists have contested and challenged. Grouping both Latin American and U.S.-born populations as well as Europeans into a single category veils the variable social statuses of the constituent groups, some of whom –like Puerto Rican and Chicanos- are historical and colonial minorities in this country. Critics have thus rightfully argued that the homogenization of all Latino subgroups into a common category, be it Hispanic or Latina, involves the depoliticization of the history of conquest and colonization that has affected particular Latina nationalities. (Dávila 40)

Determinadas imágenes tradicionalmente han reafirmado preconcepciones de lo que es *ser hispano*, que con el tiempo se han modificado. Suzanne Oboler afirma, sobre la clase alta de ascendencia mexicana radicada al sur de la Unión Americana: “As their wealth decreased toward the end of the century [19th], sectors of the elites of New Mexico increasingly began to refer to themselves as Hispanos –perhaps the earliest period in which the term was widely used in the United States, specifically as a response to the American social and racial context” (25). En este

⁶ Se integra el performance social: en el drama social, entre los grupos en pugna, emerge el activismo para mostrar el conflicto en la esfera pública para que el drama se resuelva a su favor.

recorrido, el ser hispano pasa de ser un término con el que se definen las últimas oligarquías de ascendencia mexicana hasta definir grupos de origen iberoamericano de bajo estrato social.

Proponer narrativas alternas a la historia oficial no significa necesariamente proponer un testimonio objetivo de los hechos sino una articulación del pasado desde el presente para conformar una identidad colectiva. Planteo que los textos son parte de una contra-narrativa que desafía los relatos tradicionales, que replantea los términos y consecuencias de los encuentros entre culturas brindando una dimensión más acorde a la experiencia de los grupos inmigrantes. En estas historias destaca un tejido comunitario en el que los miembros de los respectivos grupos se adaptan al nuevo espacio urbano –o rural, en el caso de *Aloha Boricua!*– para luego implementar tácticas de resistencia. Tales sitios se transforman en tercer espacio, en fronteras dentro del mismo espacio geopolítico: “...the Borderlands are physically present wherever two or more cultures edge each other, where people of different races occupy the same territory, where under, lower, middle and upper classes touch, where the space between two individuals shrinks with intimacy” (Anzaldúa 19).

Para Michel Foucault, característica esencial de la “nueva historia” es el desplazamiento de lo discontinuo, su integración al discurso historiográfico (Foucault *Archaeology* 9). Por ello, propongo que el objeto de estudio, el teatro hispano de Nueva York, es una discontinuidad en términos históricos que ha sido analizada por autores que iniciaron un proceso de inserción de perfiles de grupos y textos dramáticos. Este grupo de investigadores ha realizado esfuerzos para incorporar la discontinuidad o aquellas manifestaciones cuyo carácter, considerado durante un tiempo irrelevante, las ha mantenido en la periferia para incorporarlas a la historiografía del teatro estadounidense.

Al representarse en escena personajes latinos, creados por miembros de la comunidad, los primeros pueden adquirir dimensiones que cuestionan las representaciones tradicionales. Este análisis se complementa con el carácter reflexivo del teatro hispano sobre el elemento histórico; la práctica se ha dado en otros momentos sobre todo hacia la segunda mitad del siglo XX. Por la escena hispana han desfilado caracteres involucrados en gestas nacionales hasta personajes que han pasado a ser aceptados por las comunidades y convertirse en “apariciones” que se analizan en el Capítulo 5 y entre las que se contemplan figuras panhispánicas.

1.1-La escena entre siglos.

Desde mediados del siglo XIX se registran actividades teatrales hispanas en Nueva York (Kanellos 104). Desde ese entonces se producen eventos relacionados con la escena tales como la publicación de textos dramáticos, así como representaciones. Entre esos primeros momentos y los actuales, los lazos entre performance y las comunidades hispanas se han transformado. Las transformaciones han sido influenciadas, entre otros, por las inquietudes e intereses de los flujos migratorios, el perfil sociocultural de los grupos migrantes y los cambios de percepción de la sociedad receptora que sugieren constantes tensiones y ajustes. De ese proceso de más de siglo y medio, a riesgo de la arbitrariedad que implica, establezco tres momentos generales. En “Inicios”, finales del siglo XIX y mediados del XX, el teatro tiende a representar piezas que llevan a escena las luchas independentistas de los países caribeños de los que los autores son originarios, así como las costumbres o la nostalgia del desarraigo. “Revelaciones”, se refiere a la segunda parte del siglo XX hasta comienzos de los años setenta, cuando las artes escénicas pasan por un proceso en el que las luchas nacionales dejan de ser tema principal para interpretar la realidad de la diáspora como material escénico: la familia pasa a ser elemento recurrente para entender los procesos migratorios y de arraigo. En esta etapa se manifiestan dos tendencias en

los discursos dramáticos alternos: el tono pedagógico y la representación de carácter político y socialmente activo dentro de las comunidades. A partir de los años sesenta, época de las luchas por los derechos civiles y en la que grupos marginados como los afroamericanos y los latinos toman conciencia y responden a la opresión de manera frontal, comienzan a representarse en la dramaturgia hispana personajes que forman parte del imaginario cultural hispano local, concepto inclusivo sobre un grupo de comunidades que moldean sus identidades, fenómeno que el teatro registra en escena. Entre otros, aparecen personajes panhispánicos como Julia de Burgos.⁷ Más recientemente, a finales del siglo XX y comienzos del siglo XXI época que denomino “La modernidad, lo popular y lo Neorrican” se plantea una relación con la audiencia en la que la escena observa el medio para dar una interpretación de él: público y teatro dialogan.

En este último momento -el momento de la investigación propiamente dicha (1997-2017) que está presente en los diferentes capítulos de la presente disertación- el elemento pedagógico participativo y bidireccional se manifiesta para ilustrar momentos históricos o conflictos de las minorías a ser interpretados y analizados por los espectadores; llevar la historia a escena es recurrente en autores como Carmen Rivera, Rosalba Rolón, José de la Rosa, Álex Vázquez, entre otros. Otro rasgo consiste en los intentos de los grupos de teatro hispano en ganar espacios; la estrategia relevante consiste en incorporar imágenes de la hegemonía como en el caso de las cuatro galas anuales de premiación a las artes escénicas hispanas y sobre la que ahondo en el Capítulo 6.

Por el contexto, las temáticas y las prácticas con las que se producen las obras, esta dramaturgia presenta rasgos de la literatura menor. Para Deleuze y Guattari, en la literatura menor la lengua sufre un acto de deterritorialización en el que se convierte en elemento de

⁷ Sobre la vida y obra de Julia de Burgos se han realizado al menos cuatro producciones teatrales: *Dadme mi número* (1977) de Víctor Fragoso; *Criatura del agua* (1999) de Carmen Rivera; *Las rutas de Julia de Burgos* (2001) de Oscar Montero; *El canto de Julia de Burgos* (2001) producida por NY Artists Unlimited, esta última bilingüe.

tensión. Tomemos como ejemplo una carta sin fecha de Víctor Fragoso, localizada en los archivos del Centro de Estudios Puertorriqueños, Hunter College, City University of New York. En la correspondencia, Fragoso responde un cuestionario sin fecha realizado por la periodista Elizabeth Pérez Luna de *El Nacional* de Caracas. Ésta pregunta al poeta, dramaturgo y director puertorriqueño, quien en las décadas de los sesenta y setenta está activo en el teatro de Nueva York, qué hace para no “perder” el español, a lo que Fragoso responde: “Mi interés como escritor no es tratar de ‘conservar’ el español para no ‘perderlo’. Me interesa más dar evidencia de esa pérdida, basar mi poesía precisamente en esa limitación, y convertir esa supuesta limitación en materia literaria” (2). Otro rasgo de la literatura menor es que los textos presentan un carácter político, así como un carácter social y colectivo: varias de las piezas aspiran a representar fragmentos de lo hispano; otras son más audaces: textos como *La era latina*, de Dolores Prida y Víctor Fragoso, cuestionan la identidad y la definición de lo hispano. La aseveración más coherente en cuanto a la representación de la hispanidad es que no hay un modelo único y estable sino diferentes manifestaciones que se registran y expresan en los usos y adaptaciones de las lenguas.

En una considerable cantidad de textos hispanos se plantean relaciones hegemonía-margen, aunque es preferible hablar de hegemonías-márgenes. El sujeto migrante ocupa posiciones de alteridad tanto en el lugar de origen como en el lugar de destino. Para ilustrar lo anteriormente dicho, tomo como ejemplo *La gringa*, pieza de Carmen Rivera que se representa en el teatro Repertorio Español desde 1996. El personaje principal es María Elena García, nacida en Nueva York, quien visita a su familia materna en Puerto Rico. Ella concibe el viaje físico como viaje iniciático hacia sus orígenes en busca de su verdadera identidad. Encuentra que tanto en Nueva York como en Puerto Rico es una extraña y llega a la conclusión de que a

ella le toca definir quién es en realidad; el sujeto migrante se encuentra en un “tercer espacio”, en una “border culture” en palabras de Anzaldúa. Es foráneo en el nuevo espacio y, con el tiempo, también se convierte en extraño en el lugar de partida; ello se muestra por ejemplo en las expresiones y giros lingüísticos que en el país de origen están en desuso y que conservan las poblaciones emigrantes.

El inmigrante se inserta en un contexto diferente junto con otros similares para conformar una comunidad particular. Comunidad que puede llegar a ser imaginada debido a ciertas características. El español como lengua común, alternando con el inglés a diferentes niveles, funciona como aglutinante en el proyecto hispano. La impresión de publicaciones y las emisoras en español permiten hablar de perfil social y cultural; periódicos como *El Diario*, emisoras de radio como *Wado* o *Amor 93.1*; los noticieros locales de las cadenas nacionales de televisión *Univisión* y *Telemundo* o canales locales como *NY1 Noticias*, son prueba que existe un grupo de personas que se informan a través de medios de comunicación de masas en español. La comunidad, al estar integrada por diversos colectivos, problematiza el concepto de comunidad imaginada al aparecer un sujeto que se identifica con otros afines a él no por el origen nacional sino por la lengua y la experiencia migratoria. En esa dinámica asimila relatos y expresiones que no necesariamente tienen que ver con historias del contexto de donde proviene el sujeto sino de otros espacios; espacios imaginados por grupos que se han establecido en la ciudad: españoles, puertorriqueños, cubanos, dominicanos y otros hispanos que en la segunda parte del siglo XX se trasladan a Nueva York. Migración, desarraigo, familia son temas que tienden a representarse ante las comunidades hispanohablantes. En esos relatos, los personajes desarrollan tácticas. Pertenecen a grupos que se defienden ante la mirada y la norma hegemónica. Realizan acciones para responder a situaciones en áreas como alteridad, alimentación, educación, explotación

laboral, pobreza extrema, racismo, discriminación dentro de las mismas comunidades: respuestas en las que se asumen costumbres o que ofrecen alternativas a los conflictos.

A continuación, presento un bosquejo histórico del teatro hispano. Establezco en esta narrativa tres momentos y, como todo intento de periodización, es arbitrario, pero funcional para apreciar aspectos generales. La división se realiza en función de determinar tres etapas relevantes en esta historia de más de un siglo y medio. Cada flujo humano que llega y ha llegado, celebra rituales para mantener su cohesión. Esos ritos forman parte de tradiciones que dan sentido de pertenencia y a la vez son influenciadas por otros. Las prácticas culturales son de diversa naturaleza: religiosas, familiares, sociales, culturales e identifican a los participantes con el colectivo. Al reterritorializarse el sujeto en otro escenario, éste mantiene prácticas que se transforman.

1.2.1-Inicios.

Desde el siglo XIX Nueva York es destino para viajeros iberoamericanos. La ciudad se perfila como el espacio urbano de la modernidad temida y admirada por autores como Sarmiento y Martí. Escritores, políticos, exiliados, obreros llegan procedentes de diversos puntos de Hispano-América. Desde Nueva York se organizan acciones independentistas para el Caribe hispanohablante; exjefes de gobierno se asilan en la metrópoli; autores escriben y reflexionan sobre sus países y relatan sus experiencias en la ciudad, comparando y contrastando el norte y el sur para enriquecer con sus definiciones particulares a las nuevas repúblicas. A la ciudad arriba población que no comparte los recién instaurados regímenes en América Latina o expatriados caribeños de la corona, así como migraciones de la península Ibérica. Unos llegan de paso, otros con miras a residenciarse. Entre los primeros hispanos están los de origen cubano, grupo que

cuenta con numerosos profesionales y que entre 1848 y 1872 publicaron 34 periódicos en español (Duany *Blurred* 35).⁸

La tradición teatral hispana en Nueva York se remonta a esos años. El estudio de Nicolás Kanellos ofrece datos relevantes sobre el teatro que realiza esta comunidad durante esa época; brinda un panorama sobre las artes escénicas hispanas en la Nueva York decimonónica y de primeras décadas del siglo XX:

In the 1890s New York became an organizing and staging center for Cuban, Puerto Rican, and Dominican expatriates seeking the independence of their homelands from Spain. In the 1920s and 1930s the Puerto Rican nationalist movement in pursuit of independence from the United States would also manifest itself on the city's stages, as would the efforts by exiled Spanish Republicans fighting fascism during the Spanish Civil War during the mid-thirties. (105)

En su investigación, el académico registra la publicación de textos teatrales en español a partir de la década de 1840. Menciona la comedia *El hermano hermoso* de Orman-Tu-Caes entre los primeros textos publicados en español por la Imprenta de la Granja (104). La lista de obras que ofrece Kanellos apunta hacia aspectos que brindan una panorámica de este momento teatral. Hay una presencia activa de la comunidad cubana en la ciudad; esta comunidad, que cuenta con intelectuales de la talla de Martí, desarrolla una activa agenda política en escena. En ese proyecto se incluye la representación de problemáticas políticas y sociales relacionadas con el momento histórico por el que atraviesa la isla en función del establecimiento de una identidad nacional, autónoma del reino español, con el fin de difundir la situación y recolectar fondos para la causa patriótica. Entre las obras publicadas, están *El grito de Yara* (1879), de Luis García

⁸ Jorge Duany afirma que entre 1890 y 1899, Estados Unidos recibió 31.480 inmigrantes de las Indias Occidentales; más de cuatro quintos de esta cifra, eran originarios de Cuba, representando 0.3% del total de la población inmigrante. Agrega que, entre 1900 y 1909, la población de origen caribeño ascendió a 1.6 por ciento (35).

Pérez; *Hatuey* (1891), de Francisco Sellén; y *La fuga de Evangelina* (1898), de Desiderio Fajardo Ortiz. La pieza de Sellén lleva por título el nombre del cacique aprehendido por los conquistadores y condenado a la hoguera; según Bartolomé de Las Casas, un religioso franciscano insta a Hatuey a convertirse al catolicismo para ascender al cielo; el cacique pregunta si allí hay españoles y ante la respuesta afirmativa declara: "...que no quería ir él allá sino al infierno, por no estar donde estuviesen [los cristianos] y por no ver tan cruel gente" (Las Casas 92). Por su parte, el grito de Yara es un hecho relevante en la historia de la independencia de Cuba que se lleva a cabo en octubre 1868. Sobre *La fuga de Evangelina*, Kanellos comenta: "most probably relates to the escape to the United States of the heroine of the Cuban independence movement, Evangelina Cossío, from a Spanish jail in Cuba" (105). El autor destaca que era frecuente que las representaciones escénicas de grupos cubanos estuvieran destinadas a recaudar fondos para los heridos de guerra.

Kanellos señala una diferencia entre el teatro hispano neoyorquino y el de otras ciudades de Estados Unidos donde se representaban obras en español. En contraste al teatro que se produce durante esos años en núcleos urbanos con considerable concentración de hispanohablantes como Los Ángeles, San Antonio o Tampa, los grupos no poseen ni administran espacios teatrales en Nueva York. Tal rasgo, que se mantiene a través de los años, exceptuando a seis grupos que en la actualidad poseen salas de teatro tiene efectos sobre la producción de las piezas: el alquiler de espacios de ensayo y de representación de las obras consume un porcentaje significativo del presupuesto de las producciones.⁹ Otro dato peculiar es que entrado el siglo

⁹ En 2017 estos grupos son: Teatro Repertorio Español, Teatro Círculo, IATI (Instituto de Arte Teatral Internacional), SEA (Sociedad Educativa para las Artes); Teatro Pregones/Teatro Rodante Puertorriqueño (con dos salas: una en Manhattan y otra en el Bronx) y Teatro Thalía (en Queens). Latea es un espacio que presenta teatro hispano/latinx, pero que no tiene elenco.

XX, empresarios y productores alquilan teatros alrededor del circuito de Broadway como el Carnegie Hall por lo que los límites, no estaban estrictamente delineados. Además:

From the late teens through the mid 1920s Pilar Arcos and Eduardo Arozamena, and numerous theatrical companies that toured to or were formed in New York, attempted to establish a resident Hispanic theatre culture by leasing theatre houses for individual shows as well as for short seasons. In his memoirs, Bernardo Vega commented that the Hispanic theatrical artists of the early 1920s made a superhuman effort to establish the Hispanic stage but that conditions, especially economic ones, were not propitious. (Kanellos 111)

La situación persiste en la década siguiente. Los empresarios procuran captar público llevando sus producciones a espacios reconocidos: “From the late 1920s through the 1930s numerous theatres were rented for one or two performances or for short runs by the Hispanic companies in search of audiences” (Kanellos 116). Tal como sucede en las primeras décadas del siglo XXI, algunos grupos de teatro diseñan producciones para presentarlas uno, dos, tres días. Es relevante insistir que, durante los inicios del teatro en español en Nueva York, la relación centro-periferia no está marcada en términos de los espacios de representación. Las representaciones podían realizarse en edificios teatrales entre el Midtown de Manhattan y la calle 88. En la actualidad, aparte del Repertorio Español (Calle 27, East Side, Manhattan), la Sociedad Educativa para las Artes, SEA (Delancey Street, Lower East Side, Manhattan), Teatro Círculo (Calle 4, East Side, Manhattan), y Teatro Rodante Puertorriqueño (Calle 47, West Side, Manhattan) la mayoría de los montajes se representan en vecindades periféricas.

Bernardo Vega señala que en 1918 por primera vez la comunidad puertorriqueña asiste al teatro en español en la ciudad. Específicamente, a una producción de Manuel Noriega

representada en el Ámsterdam Opera House en la que “una noche más de doscientos puertorriqueños asistieron, muchos de ellos *tabaqueros*¹⁰ amantes del teatro” (Vega “Memoirs” 89);¹¹ Vega se refiere al empresario, actor y cantante de zarzuelas de origen español Manuel Noriega, primer promotor de teatro hispano en la ciudad (Kanellos 107). Ya Noriega, desde 1916, organizaba temporadas teatrales. Aspecto revelador de la cita es la presencia de tabaqueros puertorriqueños como espectadores en un teatro de Nueva York. En sus memorias, Vega afirma que en 1894 operaban quinientas fábricas de cigarro propiedad de hispanos (79). Si bien los tabaqueros conformaban un gremio que demandaba destrezas básicas, también lo era que estaban afiliados a uniones,¹² con periódicos que difundían información de interés laboral, político y cultural. Algunos trabajadores asistían a espectáculos escénicos de lo que hoy en día se consideran de la alta cultura. En 1902 acudieron al recital del tenor Antonio Paoli de quien sabían a través de artículos escritos por Anatole France, Luis Bonafoux y Guido de Varona (87). Ello se debe a que en las tabaquerías participaban los lectores, empleados pagados por los trabajadores, y que leían principalmente periódicos y novelas. Según Theodore Beardsley, “Usually trained actors, the factory readers were highly respected, prosperous members of the community” (“The Hispanic” 160). En todo caso, los lectores y lectoras eran personas con una formación artística y/o intelectual, en ocasiones política como Luisa Capetillo, cuya labor era el performance de la lectura ante un público en situación particular: trabajando mientras eran audiencia de una actividad centrada en el valor de la lectura cuyos ejecutantes utilizaban entonaciones, cadencias, ritmos y en el que los ejecutantes estaban conscientes del cuerpo como medio de expresión lo que aproxima estas lecturas a las técnicas de narración oral.¹³ Esta clase

¹⁰ Destacado en el original.

¹¹ Mi traducción.

¹² Sindicatos.

¹³ La anarquista puertorriqueña Luisa Capetillo trabajó como lectora en fábricas de tabaco en Nueva York.

proletaria tenía acceso a un capital cultural en comparación a otros grupos y momentos, como lo muestran el hecho de leer publicaciones de naturaleza social y política, estar en contacto con la literatura universal a través de la voz del lector o asistir a producciones escénicas representativas de la cultura occidental. El sector comienza a declinar a partir de 1920 con el traslado de diversas empresas tabaqueras de Nueva York a Nueva Jersey o Pensilvania, además del proceso de modernización de la industria (Vega 97).

Ante los efectos de la recesión económica de 1929, los productores teatrales buscan alternativas a los espacios de representación en la ciudad para mostrar sus trabajos: “As in the Southwest, the halls and stages of mutualist societies and clubs were increasingly used by both professional and amateur companies during the Depression” (Kanellos 117). En estos espacios emergerán, décadas después, producciones que tratan diversos aspectos de las comunidades hispanas establecidas en la ciudad. Sobre este periodo en particular, Pablo Figueroa comenta acerca de las preferencias de los espectadores:

Durante esta época las formas teatrales populares tenían gran acogimiento en la comunidad hispana de Nueva York... Las formas más populares en las décadas de los 20's y 30's eran, la zarzuela, comedia y melodrama. Los clásicos y las obras serias contemporáneas que se presentaban eran obras de gran popularidad como

La Vida es Sueño, Don Juan Tenorio y algunas de García Lorca. (10)

En estas primeras décadas del siglo XX, las piezas representadas son del gusto panhispánico: la mayoría son producciones de obras conocidas en Iberoamérica. La ciudad era visitada por compañías itinerantes que se presentaban en centros prestigiosos y con gran cantidad de espectadores en el mundo latinoamericano como Buenos Aires, La Habana o Ciudad de México. La representación de los géneros mencionados sugiere que un considerable porcentaje de los

inmigrantes caribeños y latinoamericanos de estos años son de origen urbano. Entre los grupos locales, paulatinamente comienza a ganar espacios la representación dirigida a determinados públicos como el español, el cubano o el puertorriqueño. La obra bufa cubana es representada por grupos como la Compañía Lírica Española; la Compañía Teatral Puertorriqueña representa, *De Puerto Rico al Metropolitan* (1928), pieza bufa puertorriqueña, así como el Argentina's Teatro de Drama y Comedia ofrece recitales de poesía que: "...accommodated the local Puerto Rican tastes..." (116). Entre las piezas representadas está *La indiana borinqueña: diálogo en verso* (1922), de Gonzalo O'Neill, allí el personaje Borinquen increpa a Columbia (Estados Unidos): "¿Por qué con la impunidad / Que te da tu poderío / Le niegas al pueblo mío / La luz de su libertad?" (O'Neill 169); el texto hace uso de la alegoría para exponer la situación colonial de Puerto Rico.

Como menciono arriba, los clubs y sociedades mutualistas son espacios determinantes en el desarrollo del teatro en la ciudad. Estos lugares parateatrales paulatinamente van albergando una tendencia que responde a la exposición de conflictos políticos y sociales:

It is in mutualist societies and in the clubs, furthermore, that political theatre flourished. Although houses like the Park Theatre and the Teatro Hispano did, on occasion, support theatrical functions whose purpose was the raising of funds and providing support for the Puerto Rican nationalists and Spanish Republican causes, it was societies like the Mutualista Obrera Puertorriqueña and the Club Obrero Español that were more appropriate for these activities". (Kanellos 117)

Otro espacio de representación es la iglesia: "...the Puerto Ricans in the 1940s also began using church halls for performances, as in the 1942 production of Enrique Codina's play *Nobleza Boricua*, starring María Bárcena and Edelmiro Borrás, in celebration of the Virgen de la

Providencia, the patron saint of Puerto Rico” (119). La práctica permanece: el estreno de *La Carreta*, de René Marqués, se lleva a cabo en el Saint Sebastian’s Auditorium en Manhattan, en 1953 y Teatro Pregones tuvo como espacio sede el auditorio de la iglesia episcopal Saint Ann en el Bronx entre 1986 y 1994. De igual manera, otras agrupaciones han representado y representan en la actualidad sus trabajos en templos religiosos.

En su investigación Kanellos destaca el teatro Mt. Morris, localizado entre la Quinta Avenida y la Calle 116 de Manhattan. Afirma el académico que: “On August 19, 1937, the Mt. Morris was... metamorphosed into another Hispanic house. This time the name would live on into the 1950s: El Teatro Hispano” (132). El empresario Del Pozo desarrolla audaces estrategias de mercadeo para atraer espectadores de la clase trabajadora. A partir de una versátil programación, Del Pozo da un carácter estable al teatro, hace uso de diversos recursos y realiza uno de los mayores logros en la historia del teatro hispano de Nueva York en cuanto a mercadeo para la captación de audiencias:

Under Del Pozo, besides movies the Teatro Hispano offered three daily shows at 2:00, 5:30, and 9:00 P.M. In order to maintain the interest of his working-class audiences, Pozo instituted a weekly schedule that included bonuses and surprises: on Tuesdays and Fridays banco was played at the theatre and prizes were given to the winners. Wednesday audiences participated in talent shows that were broadcast over radio WHOM, on Thursdays gifts and favors were distributed to audiences, and Saturday mornings at 10:30 A.M. there was a special children’s program. On Sundays radio WHOM broadcasted live from the Hispano from 4:00 to 5:00 P.M. There were also occasional beauty contests, turkey raffles, and such. Weekly programs changed on Friday evenings and were billed and

promoted as debuts. The playbill for the October 21-28 week of 1938 claimed that 500,000 people had attended the Teatro Hispano in the previous season”.

(Kanellos 132-133)

En el Teatro Hispano se realizó una presentación de *El grito de Lares* de Luis Llorens Torres con el fin de recaudar fondos para los prisioneros políticos puertorriqueños en la que Gilberto Concepción de García habló en defensa de Pedro Albizu Campos...” (Kanellos 134).¹⁴ Los datos de la investigación de Figueroa confirman el alcance del grupo de Del Pozo: “*El Teatro Hispano* en la calle 116 y Quinta Avenida... Al principio de los 40’s... se había convertido en el centro cultural del Harlem hispano, lo cual le permitió vender medio millón de entradas durante la temporada de 1937-1938. Debemos recordar que este acontecimiento ocurrió cuando la población hispana de la ciudad consistía de 136,615 almas” (Figueroa 16). Estos datos, posteriores a la depresión, reflejan la enorme popularidad que podía alcanzar el teatro dentro de la población hispana; sugieren el establecimiento y crecimiento en la ciudad de las artes escénicas en español.

1.2.2-Revelaciones.

La década de los cuarenta marca un profundo cambio: el perfil hispano de la ciudad se transforma con la llegada de grupos de inmigrantes puertorriqueños. A finales de 1945, la comunidad boricua de la ciudad estaba compuesta por aproximadamente 135.000 personas (González 81). A partir del año siguiente, la cantidad ascenderá vertiginosamente. Entre las razones para este fenómeno social está la operación “Manos a la obra” -*Operation Bootstrap*- para promover la industrialización y urbanización de la isla. Ante la escasez de empleos se ofrecen incentivos para emigrar al norte:

¹⁴ Mi traducción.

The island's agricultural economy, particularly in sugar, coffee, and tobacco, had plummeted since 1930. After World War II the government's industrialization program, Operation Bootstrap, displaced thousands of rural workers to urban areas. Especially hard-hit was the central mountainous region, including the coffee-growing municipalities of Utuado, Lares, Jayuya, and Maricao, which suffered large population losses. Insufficient jobs in the island, combined with a growing demand for cheap labor on the mainland, sparked the first massive emigration in the 1940s and 1950s. (Duany 52)

Según Duany, entre 1940 y 1970 más de 750.000 puertorriqueños emigraron a Estados Unidos (50, 51), la mayoría de origen rural y trabajadores no calificados. Lapp afirma que en la isla, se desarrolla un experimento a gran escala: “During the heyday of what the Puerto Rican government would call ‘Operation Bootstrap,’ urban planners, economists, sociologists, and other academic researchers attempted to create in Puerto Rico a social laboratory, a model for Third World economic development, and a ‘showcase for democracy’” (Lapp 170). Puerto Rico se convierte, durante la Guerra Fría, en vitrina de los avances sociales de un país colonizado por una potencia.

Una migrante que llega durante la década de los cincuenta con aspiraciones de desarrollar un oficio en las artes escénicas es Miriam Cruz. La intérprete puertorriqueña comenta que esta época “...aportó en lo artístico ‘el teatro de pulmón’... Éramos principiantes, todos con amor a ‘hacer teatro’... lo que sí sé es que aquellos que vinimos a ‘hacer teatro’ nos encontramos conque no había mucha actividad teatral. El teatro era esporádico, con excepción de varios grupos que se habían formado ya en los cuarenta y se oían mencionar de vez en cuando, en los cincuenta” (29). En contraste al éxito de Del Pozo unos años antes, Cruz experimenta las

limitadas posibilidades del movimiento teatral en términos de entrenamiento, de agrupaciones y representaciones lo que sugiere la declinación, al menos temporal, del teatro hispano. El teatro en el que se inicia Miriam Cruz es un teatro que se hace en la periferia, con un reducido número de grupos para absorber talentos y enclavado en una comunidad trabajadora que enfrenta diversos retos por establecerse.

En ese contexto se representa una pieza que pasa a formar parte del canon del teatro hispano. *La Carreta*, de René Marqués, se estrena en mayo de 1953 en el Saint Sebastian's Auditorium dirigida por Roberto Ramírez Suárez. Una familia se desplaza del campo a San Juan y luego a Nueva York. Después de perder las ya menguadas tierras que tenían, el grupo se inserta en un mundo desconocido en el que sus habitantes están atados largas horas a las máquinas y en el que son frecuentes las tensiones raciales; un mundo diferente al de la edad de oro de los protagonistas, mundo en el que para subsistir se recurre a prácticas como el robo o la prostitución. Marqués contrasta el progreso y la modernidad, representados en las máquinas y la ciudad, con la vida rural de los campesinos. Para el autor es la oportunidad: "... de captar el trágico conflicto de ese mismo puertorriqueño cuando, incansable en su patética peregrinación por una vida material más desahogada, emigraba a la metrópoli neoyorkina" (Costa "Introducción" 15). No se alcanzan los objetivos que accionan el desplazamiento; por el contrario, la familia corre el riesgo de destruirse por lo que el viaje de ida se torna en periplo porque doña Gabriela llega a la conclusión que abandonar la tierra es una maldición; sin embargo, ¿Cómo subsistir en una tierra de la que se ha sido despojado?, ¿cómo desarrollar una resistencia de corte nacionalista en el campo cuando de pequeño propietario se pasa a peón explotado? "La maldición de la tierra" es la argumentación del intelectual, en la voz de doña Gabriela, a un problema que requería profundas soluciones.

De *La Carreta* se pueden comentar dos aspectos: la representación de la familia como matriarcado y, en el caso de Nueva York, los puntos de contacto entre el argumento, los personajes —el grupo familiar- y los espectadores. A propósito de la representación de la familia, en *Practical Reason*, Bourdieu señala: “If the family appears as the most natural of social categories and is therefore destined to provide the model for all *social bodies*, this is because it functions, in habitus, as a classificatory scheme and a principle of the construction of the social world and of that particular social body, the family, a principle which is acquired within a family existing as a realized social fiction” (67). El caso de la familia de *La Carreta* plantea una serie de retos que atraviesa un elevado porcentaje de familias puertorriqueñas en ese momento que se sienten representadas en el escenario. Personajes y audiencias están en la liminalidad del drama social. El liderazgo de la familia lo lleva Doña Gabriela lo que marca un giro respecto a la representación tradicional burguesa de la familia.¹⁵

Al representar *La Carreta* el drama de su audiencia neoyorkina se inscribe como uno de los primeros textos que aborda lo hispano en Nueva York. Para Marithelma Costa: “...es la obra de teatro que dramatiza la primera ola migratoria puertorriqueña, éxodo poblacional que coincide con el abandono de la economía agraria y la industrialización del país” (“Introducción” 3). Isabel Cuchi Coll publica el 13 de mayo de 1953 una crítica en *El Diario de Nueva York* donde señala que: “*La Carreta* es el problema de infinidad de puertorriqueños en Nueva York y por eso gustó... el autor ha escrito un mensaje directo a sus compatriotas y a muchos hispanos...” (“Introducción” 31). Jason Ramírez da a *La Carreta* una dimensión más allá de lo puertorriqueño para situarla en la hispanidad: “*The Oxcart*, for the first time in America, provided the Hispanic community with a valid theatrical representation of their lives” (*A Brief*

¹⁵ Alberto Sandoval Sánchez advierte que: “A causa de las actitudes chauvinistas de René Marqués, el matriarcado debe ser cuestionado en sus obras. ¿Hasta qué punto la madre en *La Carreta* está moldeada por una ideología misógina?” (“La puesta” 353).

20). El texto presenta a los espectadores hispanos, puertorriqueños principalmente, un mundo próximo. La decisión de emigrar, las escalas de ese viaje, el encuentro con una sociedad diferente son aspectos con los que la mayoría de los asistentes del estreno de *La Carreta* se han debido identificar. Refuerza esa relación el hecho de que Marqués transcribe el dialecto jíbaro lo que María Teresa Babín critica en el prólogo de la vigésima primera edición de la obra por la Editorial Cultural: “La fidelidad a la esencia del ser puertorriqueño no mengua en nada escribiendo con palabras corrientes del *buen español* ¹⁶en cualquier parte y la obra ganaría lectores además de adquirir una dignidad en el estilo que contribuiría mejor a divulgar el problema tan serio planteado por el poeta dramático de esta pieza” (Babín XXIII, XXIV). La decisión del autor de transcribir fonéticamente el habla jíbara la valida como material estético; es una manera de identificación con una población tradicionalmente marginada que pocos años atrás, durante la década de los treinta, había pasado a representar lo nacional puertorriqueño. Tal decisión puede interpretarse como acto de resistencia frente al contacto entre dos culturas: la hegemónica y una minoritaria, y entre la minoritaria, la marginal. El tema y el manejo de la *parole* por parte de Marqués resuena décadas después: en los capítulos 3, 4 y 5 de la tesis veremos cómo Jorge Merced, Tere Martínez y Marco Antonio Rodríguez retoman el distanciamiento del “buen español” para transcribir los respectivos dialectos de sus personajes.

La Carreta presenta una familia unida por el afecto en la que cada miembro tiene objetivos específicos que se convierten en conflictos para los otros personajes. La dinámica de la familia migrante comienza a ser representada: “...estas obras dramáticas construyen un texto multi-cultural que es el producto y la producción de desplazamientos, desarticulaciones y desmembramientos de valores culturales, instituciones socio-políticas y nociones del yo (sujeto)”

¹⁶ Mi destacado.

(Sandoval Sánchez “La puesta” 346).¹⁷ La cita contextualiza la incorporación de la familia puertorriqueña en escena, válida además para otros grupos nacionales que trabajan en Nueva York.¹⁸

Los años cincuenta son años convulsionados para los boricuas por la explosión migratoria y por las actividades armadas como forma de resistencia. Cristina Beltrán comenta que la década es marco de dos acciones de puertorriqueños nacionalistas en territorio continental: el intento de asesinato al presidente Truman en 1950 y la acción dirigida en 1954 por Lolita Lebrón en la galería de la Cámara de Representantes en la que cinco congresistas resultaron heridos. Como consecuencia, “...los nacionalistas y socialistas puertorriqueños fueron colocados bajo una mayor vigilancia y agentes del FBI visitaban los hogares de quienes –se sospechaba- fueran terroristas” (43). Estas prácticas de vigilancia, unidas a la discriminación, pobreza e invisibilidad del colectivo puertorriqueño originan diversas reacciones dentro de la comunidad: una de ellas es el distanciamiento con las ideologías en las que se fundan esas acciones; la otra es la organización política para denunciar la opresión y luchar por los derechos civiles. Entre las organizaciones políticas relevantes destaca el partido de los Young Lords que: “En la práctica, basaban gran parte de su organización en ‘servir a los programas del pueblo’, incluidos programas de gratuitos de desayunos y prendas de vestir, pruebas a domicilio de tuberculosis y de envenenamiento de plomo, programa de rehabilitación de drogas y desintoxicación y escuelas de ‘liberación’, donde se les enseñara español e historia de Puerto Rico a los niños del barrio”

¹⁷ Además de *La Carreta*, Sandoval-Sánchez, analiza en este ensayo *Encrucijada*, de Manuel Méndez Ballester; *Esta noche juega el joker*, de Fernando Sierra Berdecía, y *Pipo Subway no sabe reír*, de Jaime Carrero.

¹⁸ Anteriormente la familia puertorriqueña se había representado en escena. En 1939 el Club Artístico del Casino de Puerto Rico estrena *Esta noche juega el joker*, de Fernando Sierra Berdecía. El texto enfoca las relaciones afectivas teniendo como centro a María. En pinceladas, la obra menciona algunos aspectos que enfrentan los inmigrantes como la industrialización o el desarraigo. Los personajes de la pieza son: “De las buenas familias de las clases medias de nuestros países” que en Nueva York no son más que “...obreros, trabajadores, proletarios con las armas inútiles que la escuela burguesa de nuestras clases medias nos puso en las manos” (102). Resalta que los personajes asisten a actividades culturales: frecuentan tertulias literarias y recitales poéticos en español y acuden al teatro en inglés.

(Beltrán 45).¹⁹ En este contexto, Rodríguez-Morazzani y Bayer, citados por Beltrán señalan que “...muchas de las élites cívicas puertorriqueñas procuraron distanciarse de estos violentos sucesos [el atentado a Truman y a la Cámara de Representantes del Congreso], del movimiento independentista y, en general, de la política de izquierda” (43). Por un lado, no solo las élites cívicas puertorriqueñas sino las de otros grupos latinos se distancian de posiciones izquierdistas mientras que otros se identifican con la causa de las reivindicaciones sociales.²⁰ Como señala Figueroa, se gestan tres tendencias en el teatro hispano de los años sesenta y setenta: grupos de teatro que presentan clásicos y obras de vanguardia, grupos de teatro popular en español, mientras que se genera un teatro latino en inglés o Spanglish.

1.2.3-Moderno, popular, Neorrican.

En el catálogo de la muestra *Teatro: Hispanic Theatre in New York City/1920-1976*, publicado por El Museo del Barrio y The Off-Off Broadway Alliance, Pablo Figueroa analiza la historia y tendencias del teatro hispano. En la sección “La Escena Actual” esboza el perfil de las artes escénicas hispanas del momento (1976) cuya configuración se viene gestando décadas atrás. Figueroa establece tres tendencias principales: en la primera se representan “obras del teatro clásico español y mundial y del moderno y experimental” (26). La segunda tendencia la denomina teatro popular, caracterizada por grupos cuyas “...producciones no son concebidas dentro de la jerarquía teatral tradicional compuesta de dramaturgo-director-actor. Además, el trabajo teatral se presenta en las calles y los colegios sin escenografía ni utilería.

¹⁹ Más adelante veremos que en *Borinquen vive en el Barrio*, Carlos cuenta a Maite que doña Bori hacía arroz y habichuelas los fines de semana, para los muchachos de El Barrio.

²⁰ Vanessa Pérez Rosario comenta que el FBI siguió de cerca las actividades de Julia de Burgos a través de vecinos y empleados postales (160).

Haciendo un recuento del teatro hispano Víctor Fragoso relata que en 1968 aparece “... El Puerto Rican Ensemble, coordinado por William Nieves. El programa recibe oposición de algunos dirigentes de la comunidad que consideran las alusiones a la ocupación de Vieques, a la gesta de Lares y a la figura de Pedro Albizu Campos, como ‘propaganda comunista.’ Tratando de utilizar su influencia, boicotean los anuncios del programa en la prensa hispana y hasta escriben cartas a las autoridades” (“Notas 6”).

Ideológicamente el *Teatro Popular* es izquierdista y es dirigido al proletariado y producido por universitarios” (26); al tercer grupo Figueroa lo llama Teatro *Neorrican*, sobre él afirma que es de reciente aparición y, “aunque, su idioma es el inglés, o mejor dicho la mezcla inglés-español de la nueva generación, ellos se consideran parte integral del teatro neoyorquino” (26).²¹ Las apreciaciones de Figueroa apuntan a la identificación del teatro como hecho estético de la cultura occidental incorporando además de los clásicos, lo “moderno y experimental”, las vanguardias del siglo XX. Como nota adicional, la vanguardia emerge a finales del siglo XIX cuando: “...a small minority of artists began demanding that the theatre must not ignore the spiritual and subjective qualities of reality most evident to them in poetic and aural symbols” (Nellhaus et al. 374); las distintas tendencias que aparecen durante el siglo XX han sido interpretadas como eslabones del progreso teatral. Esta conceptualización, la del progreso, es revisada desde el postmodernismo: “... se tiene por ‘postmoderna’ la incredulidad con respecto a los metarrelatos” (Lyotard 10); uno de los metarrelatos es precisamente la línea recta del progreso en artes visuales, teatro, etc.

La taxonomía de Figueroa define el movimiento teatral, compuesto principalmente por puertorriqueños y cubanos y conformado por tres tendencias diferentes entre sí.²² Para el autor el primer grupo de teatros hispanos produce clásicos, obras modernas y experimentales; en común estos teatros se inscriben en los conceptos de alta cultura y vanguardia. Al posicionarse de este segmento, los organismos oficiales que asignan fondos públicos para las artes, considera a estos grupos para recibir “la mayor parte del dinero estatal y federal destinado al teatro hispano”; la aceptación por parte del oficialismo se hace evidente cuando uno de estos grupos es

²¹ Mi énfasis.

²² En su recuento, Miriam Cruz relata que: “...a mediados de los sesenta vemos un cambio teatral muy fuerte influenciado por artistas cubanos, a raíz de la revolución cubana del ’59. Estos artistas quieren crear grupos permanentes y su propio techo” (31).

seleccionado para representar a Estados Unidos: “In 1977, the United States government sponsored a tour of Central and South America, under the administration of President Jimmy Carter. Repertorio [Español] was chosen by the State Department to represent the United States and tour this part of the world for two and a half months, presenting plays in Spanish for non-American audiences” (Ramírez *A Brief* 43). Por vez primera, el gobierno federal selecciona a un grupo de teatro hispano de Nueva York para realizar una gira en calidad de embajador cultural reconociendo oficialmente un trabajo, que emerge de la diversidad, como representación nacional. El tour contempló “...11 países y 22 ciudades en Latinoamérica, con *La Celestina*, *El zoológico de cristal* y *Los fantásticos*, el musical” (García Gámez “Gilberto Zaldívar” 2009).

Según Figueroa, lo popular es político, dirigido a un público cuyo capital simbólico es limitado; la práctica de ese trabajo se aleja de la concepción de teatro convencional. Néstor García Canclini define lo popular, “...por las estrategias inestables, diversas, con que construyen sus posiciones los propios sectores subalternos...” (*Culturas* 19) y que está en constante diálogo con lo culto y lo masivo. Por ejemplo, en el cruce de géneros que se da en la posmodernidad, emerge *El teatro del oprimido*, de Augusto Boal corpus teórico-práctico, conocido por su dinámica de utilizar el léxico de la audiencia. En cuanto al teatro *Neorrican*, para Figueroa la categorización dentro del teatro hispano proviene de la iniciativa de sus integrantes lo que sugiere que no es unánime o mayoritaria su aceptación como tal.

Se desprende del texto de Figueroa que el teatro popular se realiza para el proletariado y grupos marginales; no sigue las estructuras convencionales del teatro occidental y varias de las agrupaciones basan su trabajo en la creación colectiva; las fuentes de apoyo y patrocinio provienen de agrupaciones políticas, comunitarias o centros de educación superior. En el esquema del ensayista, Augusto Boal no pertenece a la vanguardia; es popular dejando así de

lado sus aportes con la revisión de los roles de actores y espectadores. Para Peter Brook “It is always the popular theatre that saves the day” (59); “salva” de lo que Brook denomina “teatro mortal”.²³ Por su parte, Pavis aclara que: “La sociología de la cultura define de este modo [teatro popular] el arte que está destinado a las capas populares y/o proviene de ellas” (459). Sugiero que este teatro al que se refiere Figueroa posee elementos del teatro popular y del teatro de agitación, “...forma de animación teatral que aspira a sensibilizar a un público frente a una situación política o social” y que está en contacto con otras prácticas (Pavis 441). Esta manera de hacer teatro en principio reinventa las formas escénicas sin contar con recursos económicos; además, genera una dramaturgia en búsqueda de comunicación con el público, a veces con un marcado tono didáctico. Por otra parte, los miembros de los grupos Neorrican son puertorriqueños de segunda generación que hablan español, inglés o Spanglish; resalta la descripción de Figueroa que “ellos²⁴ se consideran parte integral del teatro neoyorquino” a manera de que, a pesar del inglés o del Spanglish sus integrantes insisten en definir como hispana la identidad escénica de sus grupos. A diferencia del teatro hispano de finales del siglo XIX y comienzos del XX que representa obras universales o nacionales a cargo de un mismo grupo, en el que los productos culturales se creaban para un público en el que los trabajadores de las tabaquerías tenían un espacio, en los años sesenta del siglo XX, las artes escénicas hispanas exploran tendencias por la variedad de trabajos dirigidos a diversos grupos y comunidades.

Para comprender a cabalidad a quiénes se dirigen los grupos de teatro, datos del Censo de 1980 obtenidos a través de la Oficina de Planeamiento Urbano de Nueva York, señalan que la población hispana en el estado de Nueva York asciende a 1.659.300 habitantes de los cuales

²³ “The popular theatre, freed of unity of style, actually speaks a very sophisticated and stylish language: a popular audience usually has no difficulty in accepting inconsistencies of accent and dress, or in darting between mime and dialogue, realism and suggestion” (Brook 60).

²⁴ Mi destacado.

1.406.024 viven en la ciudad. De ese total, 32% vive bajo la línea de extrema pobreza; el 8.3% de los hombres tiene cuatro o más años de educación superior y el 5.5% de las mujeres ha completado una educación universitaria (Rother “Hispanics”). Los grupos que identifican sus propuestas con el teatro occidental y vanguardista, reciben una proporción mayor de los fondos estatales y federales, mientras que el teatro popular, con menguados ingresos, enfoca su labor a una población de más de 450.000 personas. La organización espacial, social y política jerarquiza la repartición de fondos públicos a las actividades artísticas y recreativas: los fondos públicos se dan entre el teatro de la alta cultura y el teatro popular. Pierre Bourdieu ilustra el mecanismo de repartición de fondos a través de la relación entre *habitus*, nivel de escolaridad y el consumo de productos artísticos: “To the socially recognized hierarchy of the arts, and within each of them, of genres, schools or periods, corresponds a social hierarchy of the consumers. This predisposes tastes to functions as markers of ‘class’” (*Distinction* 2). Los grupos de teatro popular reciben menos patrocinio siendo los grupos que trabajan directamente con la población hispana marginada y por ende, menos expuesta a la expresión escénica. Tanto la administración de la ciudad como la del estado limitan su apoyo a estos grupos, tal vez por el carácter efímero e independiente de éstos lo que sugería que podían disolverse en poco tiempo, porque probablemente no tenían figura jurídica contrastando con el perfil sólido de organizaciones estables; otra posibilidad es que las subvenciones hayan estado orientadas por el perfil ideológico de los grupos. En todo caso, esta manera de representación plantea un conflicto en la obtención de recursos: “Al llamado teatro popular le falta aún resolver el problema de su producción y sostenimiento” (113), afirma acertadamente Gené.

A partir de la permeabilidad entre las agrupaciones de teatro hispano, la tendencia que Figueroa denomina teatro popular impactará a las nuevas generaciones de teatreros a través de

sus propuestas en las que la exposición de temáticas tradicionales, conflictos sociales y cuestionamientos al sistema se representan a través de montajes alternativos de bajo costo. Son formas trabajadas para lograr el diálogo con audiencias que no han tenido acceso al espectáculo teatral, entendido éste en su acepción convencional. En esa tendencia está el Nuevo Teatro Pobre de América con Pedro Santaliz al frente. A través de los escritos de Santaliz se constata que las labores del colectivo van más allá del hecho teatral. A partir de la escena, el Nuevo Teatro Pobre de América realiza trabajo social en el intento de entender y dialogar con las comunidades a las que se dirige:

...y nos metimos en un “storefront”. Allí hicimos fiestas (autos tribales), recitales. Allí también se hizo mucha labor social. La de tener que atender las otras muchas cosas que no tenían que ver con el teatro y que se iban convirtiendo en materia de nuestro teatro. El boricua jodío en Nueva York, los niños tiznaos, los accidentes, las muertes, la droga, la penuria urbana, la organización de grupo y todas esas otras cosas.... Los días de grito y alarido en la ciudad, por alguien que está eternamente rodeado y perseguido por la rata o la cucaracha o el álgebra sajona de lo que no entiende. (3)

Una constante de estos grupos es el carácter itinerante de sus actividades. Representan en cualquier espacio en el que puedan reunir espectadores: la calle, la plaza, una cancha deportiva, el sótano de una iglesia, un centro comunitario, la sede de un sindicato, el auditorio de una escuela o de una universidad.

Las obras que ofrecen son de géneros variados en los que están representados autores puertorriqueños y locales; también crean textos a partir del trabajo en colectivo: a través de la exploración se lleva a escena problemáticas propias de las comunidades a las que se dirigen. Por

el carácter itinerante de las propuestas sobre los actores recae la atención al prescindirse de elementos y efectos extra-actorales:

Salimos e hicimos muchas obras. *Shous*.²⁵ Por todas partes. Cantamos, creamos imágenes de grupo, coros, recitamos poemas de bardos nuestros y de boricuas de aquí. Fuimos a escuelas, hospitales, cárceles, clubes, burdeles. Etcétera.

Dondequiera que hubiera hispanos. Portábamos nuestra misma ropa. No había tiempo pa' mucho vestuario. No había tiempo pa' efectos caros y difíciles. Uno se iba así. (Santaliz 4)

A Pedro Santaliz corresponde dirigir un evento relevante en la historia del teatro hispano neoyorquino: *Música y poesía de Puerto Rico* en Delacorte Theater del Central Park, Manhattan, el lunes 21 de agosto 1967. Por primera vez, Delacorte Theater abre sus espacios para presentar un espectáculo de música y poesía puertorriqueñas convirtiéndose en éxito de asistencia. Los músicos eran Yomo Toro y su grupo, las Hermanas Cabezudo, Víctor Montañez y sus Pleneros así como actores, actrices y declamadores entre los que se encontraba Miriam Cruz.

Otra figura del teatro hispano popular es el autor, actor, instructor, director Víctor Fragoso (1944-1982). Fragoso trabaja con diversos grupos: Teatro de Orilla, Guazábara, Duo Theater, Teatro Jurutungo. En la siguiente cita, Fragoso ofrece una visión sobre cómo son, por lo general, las actividades:

Las obras presentadas han sido en su mayoría cortas, combinan el teatro con la música con un mínimo de complicación técnica y reflejan la realidad socio-política de la comunidad. Se continúa así la tradición de la literatura

²⁵ Mi énfasis.

puertorriqueña, cuyas formas principales son cortas (la poesía y el cuento)²⁶ y la cual a través de los años, desde su nacimiento en el siglo 19, ha sido testimonio del descontento del pueblo con la situación colonial de la isla y con las arduas condiciones de vida de la clase trabajadora en la isla y en los guetos de Nueva York y otras ciudades. (“Notas” 10, 11)

Estas agrupaciones muestran un espíritu analítico y reflexivo sobre su trabajo. Se insertan en comunidades con problemas concretos y diversos que incluyen analfabetismo, pobreza, consumo de drogas. Los apuntes de Fragoso ofrecen una perspectiva de la situación durante las décadas de los sesenta y los setenta:

En un período de diez años, la actividad teatral de la comunidad puertorriqueña (sic) se ha diversificado y ha recogido experiencia de otros grupos al mismo tiempo que ha mantenido su necesidad de presentar el punto de vista de la realidad puertorriqueña. Esta actividad se mueve en dos direcciones: hacia la comunidad por sobrevivir mediante la preservación de su cultura, y hacia afuera, intentando comunicarse con las comunidades no puertorriqueñas. La escasez de fondos, ... la necesidad de llevar el teatro a las comunidades en lugar de esperar que las comunidades se trasladen a teatros que están alejados de sus hogares, son factores que han contribuido al desarrollo del estilo de la producción teatral de la comunidad puertorriqueña en las última (sic) décadas. (10-11)

Un tema recurrente en la producción de Fragoso es la identidad. *La era latina*, comedia escrita junto con Dolores Prida, explora la identidad de estas comunidades. Gloria Waldman, a propósito de la pieza escribe: “Los distintos públicos... que vieron ‘La era latina’...

²⁶ El uso del cuento abre posibilidades a técnicas como la narración oral, a la adaptación dramática, a la creación colectiva.

seguramente se preguntaron a sí mismo (sic), ¿Hasta qué punto somos como los medios masivos de comunicación dicen que somos? ¿Hasta qué punto hemos podido definirnos a través de nuestra propia música, teatro y programas de televisión? ‘La era latina’ habla implícitamente del poder que se necesita para controlar y proyectar su propia imagen” (Waldman “Por dentro” 57).

En 1974 Oscar Ciccone funda Teatro Cuatro, programa de la institución comunitaria Mobilization for Youth en Lower East Side, Manhattan. El programa de mano de la pieza *¿Qué encontré en Nueva York?*, para el XII Festival Mundial de Teatro Nancy-Francia en 1977, resume la filosofía del grupo: “El Teatro 4, como parte de su formación se ha dedicado a investigar las causas de los problemas que agobian a la comunidad latina en New York, como son el desempleo, la prostitución, la falta de una verdadera educación, la represión y el racismo a que se ve sometido todo trabajador hispano en los EE.UU”. (“¿Qué encontré...” n/p). El programa de mano explica el método de trabajo cuyos integrantes mayormente son puertorriqueños y dominicanos: “Sus espectáculos son realizados en base a entrevistas con miembros de la comunidad sobre sus experiencias en Nueva York, para ser vertidos en la calle, utilizando una forma popular y el teatro como denuncia y concientización” (“¿Qué encontré...” n/p).

Varios de estos colectivos teatrales junto a instituciones comunitarias coordinan esfuerzos para realizar un evento que marca al teatro hispano y al latinoamericano. Entre el 5 y el 15 de agosto 1976 se celebra en la ciudad el Primer Festival Latinoamericano de Teatro Popular: “El festival lo auspician Aspira de Nueva York, el Centro de Estudios Puertorriqueños, Friends of Puerto Rico, Teatro 4, Grupo Guazábara, y Teatro Jurutungo en cooperación con Joseph Papp y el Nueva York Shakespeare Public Theatre con la ayuda del New York Foundation for the Arts” (*El Diario-La Prensa* “Primer Festival”). En el evento participan agrupaciones de México,

Colombia, República Dominicana, Puerto Rico, Panamá, así como grupos chicanos y Teatro 4 por Nueva York. La nota de *El Diario-La Prensa* anuncia que entre los participantes hay figuras que han trabajado un teatro comprometido y popular en sus países de origen: Augusto Boal, quien crea y desarrolla el Teatro del Oprimido, de Brasil; Enrique Buenaventura y Santiago García, de Colombia; Luis Márquez Páez, de Venezuela; Agustín del Rosario, de Panamá, y Walter Rodríguez de la APATE (Asociación Puertorriqueña de Artistas de Teatro y de Espectáculo)” (*El Diario/La Prensa* “I Festival”).

La organización del festival como mostrario de teatro popular, con su carga ideológica, se mantiene solo en esta edición. Este primer encuentro articula el *Festival Latino de Nueva York* también conocido como el *Festival Latino de Joseph Papp* y que se realiza con carácter bienal hasta 1984 y luego anualmente hasta su desaparición en 1991. Papp estuvo a cargo de la producción del evento asistido por Oscar Ciccone y Cecilia Vega. Entrevistado por Spotnitz: “Papp said he believes the Festival Latino is important because of the country's ‘very strong roots in Spanish culture’ and because of the growing number of Hispanic immigrants in the United States” (Spotnitz “Producer”). En el festival de Papp, el acento está en estéticas innovadoras, manteniendo también piezas que reflejan luchas sociales en Iberoamérica como Teatro do Ornitórrinco (Brasil), Els Joglars (Cataluña) o Rajatabla (Venezuela) así como dramaturgos e intérpretes considerados como lo más representativo de las artes escénicas en sus países de origen. Además de teatro y danza, el Festival Latino incluye cine en su programación.

Retomando el Primer Festival Latinoamericano de Teatro Popular, por la documentación recaudada, el encuentro pasa a representar una voz de la cultura popular. En un folleto de presentación, los organizadores señalan las motivaciones para organizar este encuentro:

...primero [romper] el aislamiento de las raíces de sus tradiciones y cultura de origen, segundo [romper] el aislamiento de la corriente principal de la cultura norteamericana (en gran medida por separación por nacionalidades de la clase trabajadora), tercero el aislamiento de la ‘alta’ cultura y del mundo artístico oficial del museo, la biblioteca, y los salones lujosos de teatro y salas de concierto”. (*Latin American Popular* “Llamamiento”)

Es relevante el hecho de que el Primer Festival de Teatro Popular Latinoamericano se realice en Nueva York. Entre otros aspectos enfatiza el espacio que va ganando el teatro hispano en la ciudad. Por otra parte es un esfuerzo coordinado, probablemente el primero, para dialogar entre hacedores de teatro popular de diversos puntos de América sobre la actividad que realizan en sus respectivos países: “Los objetivos del evento son el de fomentar y divulgar el teatro popular de temática hispanoamericana, revitalizar y reabastecer las fuentes culturales de la comunidad hispana en Nueva York; así como familiarizar a la comunidad norteamericana con uno de los aspectos más innovadores y dinámicos de la expresión cultural de habla española” (*El Diario-La Prensa* “I Festival”). Los objetivos proponen proyectar las manifestaciones escénicas populares en español a las comunidades latinas e hispanas de la ciudad y a la anglosajona, y crear como menciono arriba, conexiones entre la escena popular del norte y el sur.

Los participantes firman un documento conjunto. De los diez puntos acordados en la *Declaración de Nueva York*, el primero está directamente relacionado con el teatro hispano: “El objeto fundamental de este Festival ha sido romper el aislamiento en que se encuentran los grupos latinoamericanos que funcionan en Nueva York con relación al movimiento de Teatro Popular de Latinoamérica”.²⁷ La intención es que, a partir del encuentro organizado por el teatro

²⁷ Nótese que en el documento se denominan a los grupos que trabajan en Nueva York como latinoamericanos y no latinos o hispanos: un gesto centrífugo que ampara a los teatreros populares en el latinoamericanismo.

se posibilite el diálogo, el primero de este tipo en el teatro popular en español representativo de Latinoamérica y Estados Unidos, entre creadores latinoamericanos y latinos/hispanos y dar continuidad al proyecto, a pesar de los conflictos políticos que atraviesan los países al sur del Río Grande.

Son tiempos de persecución en América Latina; por ello, la marca política persiste en el décimo punto del documento: “El 1er Festival de Teatro Popular Latinoamericano eleva su más enérgica protesta por la represión que ejercen las oligarquías nacionales, sometidas (sic) al imperialismo, contra los pueblos y contra el derecho de libre expresión, especialmente en los países del Cono Sur del continente. El Festival invita a los grupos a intensificar la lucha contra el fascismo cuya amenaza crece día a día en América Latina” (“Declaración”). El carácter político implícito en estos grupos hace que, por ejemplo, el grupo de Perú, Teatro Universitario, no haya asistido por haberseles negado la visa de entrada (Santiago “Theatre”).

A finales de los años '70 en el perfil de la población hispana en Nueva York se inicia otra transformación. A las poblaciones originarias del Caribe hispanohablante, se van integrando grupos que diversifican el espectro de la hispanidad que comienza a convertirse en un complejo tejido social con exiliados políticos, grupos que huyen de la violencia o de la miseria; en lo hispano se habla español, Spanglish, inglés... poco después también incorporarán el habla nahual y zapoteco, entre otras lenguas. Los hispanos enfrentan grandes desafíos; ha habido “...cambios demográficos y económicos que han tenido como consecuencia el crecimiento y la enorme diversificación de la población ‘latina’ en los Estados Unidos” (Flores 128). Otro grupo nacional anteriormente había comenzado a llegar a la ciudad: la migración de dominicanos en los años cincuenta fue de 9.915; la década siguiente aumenta a 84.065 llegando a 141.578 en la década de

los setenta (Duany 57). A las artes escénicas de este período y del siguiente se incorporan quisqueyanos como Josefina Báez, Ilka Tanya Pagán o Mateo Gómez.

Las transformaciones que ocurren en las comunidades hispanas como el incremento poblacional, el ascenso político y educativo, la emergencia de líderes crean las condiciones para que una serie de grupos de artes escénicas se establezcan. Como consecuencia, los trabajos hispanos se verán representados con mayor frecuencia en escena. Además de autores clásicos y contemporáneos, autores hispanos de primera y segunda generación llevarán sus obras a escena y lo hispano irá tomando valor hasta ser representadas sus obras en otros contextos. La auto-representación permite mostrar otros personajes. Va más allá del *Latin Flavor*.

Capítulo 2

Espacios representados, de representación y públicos

El espacio condiciona el proceso de la producción teatral hispana de manera particular en Nueva York. A un considerable número de hacedores de teatro le es complejo concretar representaciones debido al costo de los alquileres de los espacios de ensayo y salas de teatro. Para las agrupaciones que han tenido como estrategia desarrollar una audiencia, es un riesgo representar sus trabajos en lugares fuera de sus círculos habituales ya que desconocen si el público se movilizará. Es un hecho que el teatro hispano neoyorquino utiliza hoy en día espacios alternativos como lugares de representación. La práctica -originada por la contingencia de enfrentar los realizadores a un público que no frecuenta salas de teatro- brinda experiencias complejas en la relación grupo-representación-audiencia. Estos espacios se ubican en vecindarios donde viven los potenciales espectadores y convierten calles o parques en escenarios transformando estos lugares en espacios heterotópicos.²⁸

Como *heterotópico* me refiero al lugar originalmente diseñado para ser utilizado en actividades diferentes a las teatrales y que, por mutuo acuerdo entre puesta en escena y espectador, se transforma en otros espacios. La heterotopía se alcanza cuando el diálogo entre performance y espectadores logra múltiples temporalidades; cuando el escenario o la calle se convierten en otro sitio o en un parque público se desarrolla un drama privado. Sobre espacios alternos no habilitados como salas de teatro, la representación puede realizarse en un parque público, un centro comunitario, un salón de clase o el espacio de una iglesia. Ejemplo de ello fue la presentación de *Borinquen vive en el Barrio* en St. Mary's Park, Sur del Bronx en 2008, donde

²⁸ El teatro Repertorio Español representa en el imaginario de los espectadores la alta cultura de las artes escénicas en español quienes asisten por motivaciones relacionadas con esta premisa, diferente a la de los espectadores que acuden a una obra en el Comisionado Dominicano de Cultura donde se representan piezas que aluden a la dominicanidad o que son realizadas por grupos alternativos, por lo general para espectadores cautivos, o a la idea de la audiencia que asiste o encuentra casualmente un espectáculo en un parque público.

los espectadores asumieron el rol de copartícipes dirigiéndose directamente a los personajes, criticando sus puntos de vista y aprobando o no sus decisiones. Arguyo que cada espacio interviene en las relaciones entre representación y espectadores posibilitando diversas maneras de participación. En estos intercambios, tanto el cuerpo del actor como el del espectador participan de diversos modos en la obra dependiendo si el espacio es convencional, como un escenario, o alternativo, como una plaza pública. Habiéndose acostumbrado un sector del público a las convenciones de la representación en las que la escena es centro de atención y el espectador como receptor pasivo, en ocasiones se dan enfrentamientos en los que el público apegado a tales convenciones se enfrenta a actitudes consideradas anti-teatrales: reacciones vehementes a lo que sucede en escena con respuestas que implican comentarios sobre el argumento o los personajes.

Inicio este capítulo revisando el concepto de heterotopía desarrollado por Foucault. Esta idea es intrínseca al performance hispano en Nueva York y está presente en los espacios de representación habilitados para realizar la obra de teatro y los espacios representados, aquellos en donde transcurre la acción de la obra. Relato tres anécdotas que ilustran la hibridez en cuanto a comportamientos entre los espectadores hispanos y que muestran diversos niveles de tensión. Posteriormente retomo el perfil de la comunidad hispana en Nueva York, comentado en el Capítulo 1, así como rasgos del movimiento de teatro popular durante los años sesenta para luego dar una panorámica del espacio teatral de la ciudad a comienzos del siglo XXI. A través de tres piezas –*Lágrimas negras*, *Aloha Boricua!* y *La Luz de un Cigarrillo*– relato comportamientos del público en espacios teatrales para luego relatar presentaciones en la calle de *Don Quijote en Nueva York* y *Borinquen vive en el Barrio*.²⁹

²⁹ Parte del análisis entre teatro y calle en *Don Quijote en Nueva York* y *Borinquen vive en el Barrio*, además de *La Pasión* (Capítulo 5) fue publicado bajo el título “Intercambio de saberes: Teatro de calle y público hispano” en la

2.1-Fronteras y heterotopías.

El sujeto migrante vive entre dos espacios que al sobreponerse se convierten en tercer espacio. Independiente de los límites geo-políticos, Gloria Anzaldúa denomina a ese lugar “Frontera/Border” y añade: “Living on borders and in margins, keeping intact one’s shifting and multiple identity and integrity, is like trying to swim in a new element, an ‘alien’ element” (19). El concepto problematiza el objeto cultural que Benedict Anderson denomina “nación” en el sentido de que el sujeto se deterritorializa y en el tercer lugar, en ese sitio que crea, incorpora nuevos elementos culturales a su identidad junto a miembros de otros colectivos. Allí, en ese tercer espacio, el migrante explora y define lugares para desarrollar las actividades de la vida diaria. Como se verá más adelante en este capítulo, la mayoría de los migrantes latinoamericanos y caribeños en Nueva York se instalan en vecindarios tradicionalmente de clase trabajadora: algunos originalmente diseñados como tales y barrios en los que anteriormente vivían otros grupos étnicos. En estas áreas del paisaje urbano se lleva a cabo una actividad que relaciono con la heterotopía. Para Foucault, determinados espacios son “...real places –places that do exist and that are formed in the very foundation of society... in which the real sites, all the other real sites that can be found within the culture, are simultaneously represented, contested and invented” (3). El tercer principio de la heterotopología, descripción analítica de las posibles heterotopías señala que, “The heterotopia is capable of juxtaposing a single real place several spaces, several sites that are in themselves incompatible” (6). El ejemplo que Foucault utiliza para ilustrar este principio es el teatro, precisamente el concepto de su funcionamiento: diferentes espacios de acuerdo a los requerimientos de las obras que se representan en ese escenario con la presencia indispensable del actor para la transformación: “Ese espacio se ve, pero

paradójicamente aún no existe; porque es su ocupación lo que da existencia a un espacio. Y en el teatro, el ocupante creador del espacio, es el actor que lo define, por el trazado de los vínculos que establece con los otros actores y que determinan distancias, líneas y volúmenes, una espacialidad” (Gené 152). En el caso del teatro hispano de Nueva York, los edificios teatrales en la actualidad han pasado por un proceso relacionado con la heterotopía: escuelas, oficinas, estaciones de bomberos o residencias. Las construcciones que albergan la representación teatral, de ser construidas para funciones no representacionales, pasan a ser espacios de representación. Otro modo de heterotopía es el trabajo que se realiza en la calle, en el parque, en la plaza: durante un tiempo determinado estos lugares dejan de ser tales para transformarse en castillos, ventas; en lugares para la protesta social o caminos para reafirmar inclinaciones religiosas.

La modificación de la funcionalidad del espacio, que lleva a múltiples lugares o a espacios que han alternado sus funciones, es posible a través de la acción, como afirma Gené en el párrafo anterior. Susan Bennett plantea que: “Undoubtedly each particular variety of playing space provides the audience with specific expectations and interpretive possibilities” (127). La heterotopía y sus variantes se da a través de convenciones: los actores representan la obra en determinado teatro al que el público asiste; la calle se transforma en campo manchego por la decisión y acciones de actores y espectadores. Hombres, mujeres, niños deciden estar frente o dentro del performance. La decisión de los colectivos altera la realidad. Los espacios abiertos permiten que intérpretes y público trasgredan las fronteras convencionales en un montaje callejero, que los espectadores intervengan en una obra representada en un parque. En los espacios cerrados la intervención se da de otras maneras: performers y audiencia se reúnen alrededor de un argumento e intercambian energía o el elenco, de entrada, invita al público a participar con recursos como el movimiento, el canto, la música.

2.2-Los públicos.

Las comunidades que conforman el público hispano se caracterizan, en su mayoría, por la baja escolaridad e ingresos económicos limitados.³⁰ Su experiencia para relacionarse con el teatro no vienen como parte de una educación sistematizada que contemple una aproximación a las artes sino de otras fuentes como la televisión o el ritual religioso. La televisión despliega imágenes que familiarizan al consumidor con lo teatral; películas, telenovelas muestran formas grabadas o filmadas de actuación sirviendo como imágenes de enlace para los televidentes al momento de estar en un espectáculo en vivo. La religión, como el catolicismo, con sus diversos rituales, sirve también de referencia para desenvolverse en un espectáculo de calle. Por ello, es un público cuya mayoría no se inscribe en las convenciones del espectador tradicional. A continuación, relato diversas instancias en las que colisionan públicos educados para ser espectadores y públicos que comienzan a acercarse a las artes escénicas.

2.3-Choques de públicos.

Asistir al teatro es, entre otros, un acto de socialización. Bennett afirma: “Ultimately theatre is an economic commodity. Money is generally exchanged for a paper ticket which, as [John] Ellis pointed out (in the experience of cinema), promises the audience two performances: one is the show itself and the other is the experience of being at a theatre” (118). El acto de acudir al teatro ofrece experiencias performativas entre los asistentes como encuentros entre conocidos, la observación de otros asistentes, la interrelación con el personal del teatro encargado de recibir y acomodar a la audiencia. También emergen actitudes agresivas cuando los espectadores poseen diferentes *habitus* respecto a la conducta a observar durante la representación.

³⁰ 23% de los latinos en Nueva York entre 25 y 64 años tiene al menos un grado de college de dos años en comparación al 52% de la población blanca, según Hispanic Federation (“A Stronger”). NYU Furman Center señala que el índice de pobreza entre los hispanos fue 29% durante el periodo 2011-2015 (“Focus”).

En América Latina el comportamiento social ha estado en alta estima al punto de que se han escrito manuales de buenos modales con la finalidad de cultivar distinción en el lector. Esas guías presentan apartados que prescriben como actuar cuando se asiste al teatro. Entre ellas, el *Manual de urbanidad y buenas maneras* de Manuel A. Carreño, publicado durante la segunda parte del siglo XIX señala que es “incivil y grosero” conversar, hacer ruido, llamar la atención de otros espectadores, reír a carcajadas, las exclamaciones ruidosas, el aplauso inoportuno y prolongado (162). *Etiqueta y tradiciones puertorriqueñas* (1980) de Jenny Sosa de Remy indica que: “Susurrar, hablar, sonar papelitos, reventar bombas de chicle, hacer ruido con los asientos, moverse de un lado a otro sin motivo, acurrucarse o cualesquiera otros movimientos bruscos, son imperdonables porque perturban el disfrute de la función” (30). Por cierto, sería una impactante ver o escuchar a un espectador estallar bombas de chicle en una función de teatro convencional. En todo caso, al seguir estos instructivos la audiencia desempeñaba en sí el performance del espectador asido a un capital cultural: “The decorum of orthodox theater-going is such that the audience obeys strict rules of behavior” (Schechner *Environmental* XXIII).³¹

Las opiniones de algunos teatreros también resuenan. Un considerable grupo de hacedores de teatro ha desarrollado estrategias que relacionan sus trabajos con el público hispano

³¹ Como espectador he presenciado interacciones particulares entre el público. En noviembre 2005, durante una representación en Hostos Community College, CUNY, de *Agria, Tierra, Dulce*, de Tere Martínez dos mujeres comentaban lo que sucedía en escena como cuando miran una telenovela; un miembro del equipo de producción se acercó para decirles que no hablaran. En una función de *Aviones de papel*, de Diana Chery, en 2011 en el Teatro Latea, una estudiante de York College, CUNY, estuvo tomando notas durante la función para hacer un reporte; si la sala quedaba a oscuras, para cambios de escenografía o de posición de los actores en el escenario, la estudiante encendía una linterna para escribir. Terminada la representación, un espectador gritó a la estudiante que no volviera a pisar un teatro hasta que aprendiera a comportarse. En mayo 2017, en la representación de dos piezas breves, *Los mercenarios*, de Rafael Pagán y *La vieja herida*, de mi autoría, en FUERZAFest, Centro Cultural Julia de Burgos en el Barrio; hubo un intermedio de quince minutos, receso que un crítico teatral aprovechó para quejarse que, durante la función de *Los mercenarios*, detrás de él había una mujer que reía cuando no debía. Con estas acciones, el integrante del equipo técnico, el espectador y el comentarista teatral defendían una normativa. La estudiante analfabeta teatral que quebraba la convención del black-out, la mujer que reía cuando no debía y las amigas que hablaban alto desafiaban las normas del espectador.

neoyorquino; su labor puede explicarse a través de lo que plantea Rancière acerca de los teatreros contemporáneos: “Today, they deny using the stage to dictate a lesson or convey a message. They simply wish to produce a form of consciousness, an intensity, an energy for action” (14). Otros creadores escénicos tienen una concepción ortodoxa del teatro centrándose en él como expresión artística concebida como obra de arte en la que se codifican roles, espacios, respuestas y donde la autoridad es potestad de los teatreros. He recogido comentarios como el de un integrante de un grupo manifestando su rechazo en hacer “teatro de gueto” entendiéndose como teatro para espectadores de la periferia lamentando la “falta de cultura” del público como razón por la que algunos montajes no repercutan dentro de las comunidades hispanas; estas actitudes se demarcan de lo que propone García Canclini: la hibridez entre lo culto, lo tradicional y lo popular. Hay grupos que plantean “hacer cultura”, “cultivar” a los espectadores como *teatro-banco*, a la manera que Paulo Freire define la educación banco: educación en la que el estudiante –el espectador en este caso- recibe información que clasifica y almacena, por lo que el teórico propone: “reconciling the poles of contradiction” (*Pedagogy* 72) que en nuestro caso aplicamos a una relación que reconozca la importancia del espectador más allá de la de testigo.

Al juntar estas experiencias y opiniones se presenta una compleja situación en la relación teatro-públicos hispanos. Un sector de teatreros quiere salas llenas, pero no concreta la idea por el desconocimiento y, paradójicamente en algunos, la subestimación del público al que se dirigen, pensando que sus inquietudes como grupo de teatro son iguales a las del espectador a quien conciben como ente pasivo. Por otra parte, al adquirir un boleto la audiencia desea el rendimiento óptimo de la transacción: quiere estar frente a un objeto cultural que cubra su horizonte de expectativas e involucrarse con lo que sucede en escena en producciones que suspendan la incredulidad. Otros potenciales espectadores temen entrar a la sala en la creencia

de que teatro es una experiencia reservada para intelectuales y académicos; prueba de ello son algunas opiniones escritas en mayo 2017 por estudiantes de mi curso de español en York College, CUNY, sobre una obra a la que asistieron en Teatro Círculo para redactar un informe cultural. Escribieron comentarios como: “On my way there I had no idea what to expect”,³² “My first impression of the play was, I was a bit confused about what was going on in the beginning”,³³ “I honestly do not like watching plays, especially not in Spanish...”.³⁴ La mayoría de los estudiantes en ese curso, originarios de países como Haití, Bangladesh, Corea del Sur, Jamaica, Estados Unidos, México, Trinidad y Tobago parecen haber tenido contacto limitado con las artes escénicas convencionales. Por ejemplo, la estudiante Bishop comentó que era la primera vez que iba a una obra de teatro.³⁵ Algunos estudiantes manifestaron el temor de no saber comportarse y de si podrían tener alguna conexión afectiva o sensorial con lo que sucedería en escena.

Aunque lo hispano es complejo y heterogéneo, se pueden agrupar propuestas y públicos en dos grandes tendencias. En cuanto a públicos, están aquellos que han estado en contacto con las artes escénicas hasta incorporar el comportamiento que responde a la alta cultura y aquellos que no se han relacionado, se han relacionado poco o a través de otras experiencias mediadoras. Las divergencias entre uno y otro grupo pueden llegar a la agresividad como en los ejemplos mencionados en la nota al pie de página 31. De una parte, está el grupo que defiende las funciones tradicionales del teatro y del espectador; de la otra, están los que intuyen o consideran que en el acto teatral los roles entre escena y audiencia están íntimamente relacionados al punto de ambos crear la obra.

³² M. Bishop. “Cultural event”. *Span 101 course*. York College. Spring 2017.

³³ E. Montgomery. “Cultural event”. *Span 101 course*. York College. Spring 2017.

³⁴ M. Bárcenas. “Cultural event”. *Span 101 course*. York College. Spring 2017.

³⁵ Utilizo seudónimos para preservar la identidad de los tres estudiantes.

Identificadas ciertas de las tensiones en la relación teatro-público surgen las preguntas: ¿Cómo se maneja la presencia de espectadores que asisten por primera vez a un teatro? ¿Se puede establecer relaciones dialógicas entre teatro y espectadores a pesar de los diversos *habitus*? ¿Cómo corregir una trasgresión en una función? ¿Qué tácticas de aproximación siguen los espectadores hispanos cuando van al teatro? ¿Es el teatro una actividad elitesca? Un aspecto a explorar en este capítulo es la relación entre el teatro y el público hispano con el espacio de representación y el espacio representado. La inestabilidad de los espacios de representación en el teatro en español en la ciudad es más notoria a partir de la segunda parte del siglo XX, en conjunción a lo que en ese momento ocurre a escala global: “Since the 1960s many theatres have emerged which speak for dominated and generally marginalized peoples, and the proliferation of these groups demands new definitions of theatre and recognition of new non-traditional audiences” (Bennett 1). La calle pasa a tener un papel relevante en la búsqueda de maneras alternas para reunir espectadores.

Dos componentes inciden en las respuestas sobre una obra. El primero es el eje relacional: ciertos performances motivan al público a incorporarse como co-creador de la pieza; otros exigen atención completa a lo que sucede en escena. El otro componente es espacial: la naturaleza del lugar en el que se realiza la presentación influye sobre esta; el sitio puede imprimir solemnidad o dar sentido lúdico. A continuación, registro diversos comportamientos del público partiendo del grado integrador del performance y del espacio en el que se desarrolla. Sobre el espacio, la calle se presenta como escenario en el que la gente que actúa con mayor libertad de acción que en el recinto teatral.

2.4-Las comunidades hispanas y el realismo.

Para conformar un marco de la población hispana de Nueva York recurro a datos de “The Latino Population of New York City 1990-2010”.³⁶ Estos establecen que para 2010, en la ciudad de Nueva York, el español era la lengua hablada en 82% de los hogares latinos. La investigación señala que 15% de los adultos mayores latinos tenía un grado de *bachelor* o superior siendo el más bajo en comparación con otros grupos étnicos. Además, el grupo latino tenía el nivel más alto de pobreza: 29%. Estas condiciones inciden en la adquisición de capital cultural. Siguiendo el razonamiento de Pierre Bordieu encontramos que: “...scientific observation shows that cultural needs are the product of upbringing and education...” (*Distinction* 1); en consecuencia, las precarias condiciones económicas inciden en el alto porcentaje entre los miembros de las comunidades hispanas. El generalizado nivel de escolaridad básico contribuye al distanciamiento, entre otras determinantes, de espectadores a la representación convencional y dificultan la conformación de audiencias propias de grupos subordinados. Bordieu ahonda al respecto cuando afirma que el drama en sus formas más refinadas: “...still bears a social message and can only by ‘put over’ on the basis of an immediate and profound affinity with the values and expectations of its audience. The theatre divides its public and divides itself” (19). Tal condición lleva a buscar otras posibilidades, a explorar alternativas para el desarrollo de audiencias.

Entre las posibilidades estilísticas planteadas en otros momentos y que aún marca al teatro hispano de Nueva York está el realismo. Antonio César Morón aporta dos rasgos sobre la estética hispana. Para el académico, “...el teatro hispano producido en Nueva York es un teatro realista... se enfoca la problemática de la identidad en las obras” (“El teatro” 92). Morón sugiere

³⁶ “The Latino Population of New York City 1990-2010” es una iniciativa del Center for Latin American, Caribbean & Latino Studies de The Graduate Center, CUNY, que recopila e interpreta información de U.S. Census Bureau, the National Institute for Health, the Bureau of Labor Statistics así como fuentes estatales y locales.

que dicho realismo se debe a que estas obras tienen más aceptación entre audiencias que no acostumbran asistir al teatro y por la proximidad del teatro a la cultura hegemónica norteamericana:

[El] público hispano para el que va dirigido ese teatro prefiere el teatro realista antes que el teatro de tipo vanguardista. El teatro realista se caracteriza por la facilidad, por parte del espectador, para identificarse con la problemática de sus personajes y de la acción. Este gusto del público hispano de Nueva York por el teatro realista quizás venga contagiado por el gusto del mismo público anglosajón por ese tipo de formato, que, al fin y al cabo, es el gusto que impone el musical de Broadway. (93)

Para el investigador, la vertiente realista capta espectadores y expone distintos modos de abordar la identidad a través del performance en historias que ofrecen diversas interpretaciones del contexto. La tendencia hacia el realismo apela al sector del público cuyas prácticas se basan en la experiencia de participación alterna y que utilizan otras fuentes como referencia para relacionarse con las artes escénicas.

2.5-Espacios de representación: la sala de teatro.

Varios grupos de teatro hispano tienen sedes en espacios estables, ubicados en barrios donde reside una audiencia cautiva con la que vienen trabajando o donde hay una audiencia potencial. De este modo, se insertan estas agrupaciones en la cartografía de la comunidad: “Many theatre groups working in less affluent urban or rural areas have sought precisely such an involvement at the community level...” (Bennett 102). Sobre los grupos hispanos, diversos autores señalan que durante los grandes procesos migratorios, las actividades artísticas y culturales se han realizado en espacios de asentamiento como el Bronx, el Barrio, Loisaida o

Lower East Side.³⁷ Sus propuestas y características ocasionaron que la mayoría de las sedes de los grupos se ubicasen en estos sitios y que en no pocas ocasiones sus tareas fueran más allá de la representación escénica y abordaran aspectos educativos o problemáticas de la colectividad.

Las décadas de los sesenta y los setenta del siglo XX dejan huellas en el teatro actual. Entre los grupos que tuvieron sus salas de teatro durante estos años, tres (Teatro de Repertorio Español, Teatro Rodante Puertorriqueño e Intar) se mantienen en Manhattan, fuera de barrios hispanos. En el Capítulo 1 se señalan las tres tendencias teatrales de los años setenta que propone Pablo Figueroa: teatro universal –clásicos y vanguardia-, teatro popular y teatro Neorrican.

El Teatro Rodante Puertorriqueño, fundado en 1967 por Miriam Colón con sede en la otrora estación de bomberos, 304 West de la calle 47, Manhattan, desarrolla propuestas que emergen en una cultura híbrida. La agrupación, “... busca construir un teatro bilingüe en (sic) se realicen las obras en dos lenguas (español e inglés) simultáneamente y que sea contemporáneo, pero no necesariamente puertorriqueño...” (Carlos M. Rivera *Para que no* 90). El Teatro Repertorio Español es fundado Gilberto Zaldívar y René Buch en junio de 1968; en 1972 se incorpora Robert Weber Federico y la compañía se establece en su actual sede, The Gramercy Arts Theater. Desde su origen representa textos españoles, especialmente clásicos y autores del siglo XX como Federico García Lorca; en 1977 expande su repertorio para producir obras latinoamericanas, siendo la primera de ellas *Te juro Juana que tengo ganas*, de Emilio Carballido (Buch “Repertorio” 2008), incorporando textos de autores latinos e hispanos. En 2000 crea la Competencia Nacional de Obras Latinas MetLife Nuestras Voces, de carácter anual

³⁷Alfredo Sandoval-Sánchez, Arnaldo Cruz Malavé, Vanessa Pérez Rosario, Eva Cristina Vásquez, Urayoán Noel, Carlos Manuel Rivera, Larry La Fountain Stokes, Ramón Rivera-Servera, Arlene Dávila forman parte de una extensa lista de autores que han investigado en las relaciones entre comunidades y cultura.

y promotora de la dramaturgia latina/hispana no solo en la ciudad sino en Estados Unidos y que se realiza hasta 2018.

INTAR fue fundado en 1966, bajo el nombre Asociación de Arte Latinoamericano (ADAL), por un grupo de creadores cubanos y puertorriqueños. Max Ferrá (1937-2017) fue el director artístico desde su creación hasta 2004 (INTAR Theatre). La página electrónica de INTAR señala que esta agrupación ha comisionado, desarrollado y producido trabajos de más de 175 autores, compositores y coreógrafos latinos (INTAR “Mission”). En su sede durante aproximadamente 14 años se realizó el Hispanic Playwrights in Residence Lab conducido por María Irene Fornés (INTAR “History”).

Teatro Duo fue fundado en 1968 por Magali Alabau y Manuel Martín; posteriormente se incorpora Gloria Zelaya. En 1976, “...forma parte de los 16 [grupos] que integran el club de teatro experimental ‘La MaMa’...” (*El Nacional* C-22). El artículo señala que “Desde su fundación el grupo ha mantenido un laboratorio que incluye actores, directores artistas y técnicos que eventualmente pasan a formar parte del equipo permanente para crear y desarrollar obras de teatro provenientes de España y Latinoamérica y obras internacionales tanto en castellano como en inglés”. Como otros grupos, Duo Theatre integra una labor pedagógica a su misión: “Las clases y los talleres se ofrecen en forma gratuita” (*El Nacional* C-22).

2.6-La periferia.

Eva Cristina Vásquez hace referencia a grupos que emergieron durante la segunda mitad del siglo XX y que posteriormente desaparecieron, pero cuya presencia es relevante para la actual escena hispana. Algunos de estos grupos son mencionados en el Capítulo 1. Entre esos grupos están El Teatro Pobre de América y Teatro de Orilla, grupos que Pablo Figueroa aglutinó bajo el rótulo de teatro popular. En este aparte, ahondo en las actividades de estos grupos.

Trabajar en la periferia se traduce mayormente a no tener espacio estable. El Teatro Pobre de América, fundado en 1968 por Pedro Santaliz, tuvo como finalidad llevar producciones escénicas a comunidades de bajos ingresos. En los elencos figuraban actores profesionales al lado de aprendices de actuación (Vásquez *Pregones* 32). Otro grupo que sale a la calle y que también hace uso del teatro como herramienta educativa es el Teatro de Orilla, fundado en 1971 por Soledad Romero y Rafael Acevedo; en este grupo participa el dramaturgo, director, actor e instructor Víctor Fragoso cuyo paso por el teatro hispano es de tal relevancia que *El Diario/La Prensa*, medio impreso en español fundado en 1913 y uno de los de mayor prestigio en esas décadas, publica un obituario en su página editorial con motivo del deceso de Fragoso:

El teatro que surge de la pobreza, de las contradicciones sociales que el prejuicio engendra, de la confusión política en la Patria, es aleccionadora actividad de la comunidad hispana. Víctor Fragoso no sólo cultivó ese teatro, sino que lo hizo con profundo sentido de la literatura hispanoamericana, basando sus obras en trabajos cumbre de nuestra poesía, como los de la puertorriqueña Julia de Burgos y el dominicano Pedro Mir. (*El Diario* “Víctor” 1982)

El hecho de que estos grupos exploraran las posibilidades del teatro no solo como propuesta estética sino también en el plano humanista reafirma que, por un lado, el matiz político y social de un teatro dirigido a comunidades subalternas y por el otro, un público que consume estos trabajos. El carácter itinerante implica enfrentar la inestabilidad, estar en contacto permanente con las comunidades para programar actividades. Al respecto, para el teatrero argentino Juan Carlos Gené: “Un teatro dirigido a sectores obreros, si no está sostenido por el Estado o por instituciones tan especiales como inhabituales, suele resultar una experiencia feliz o infeliz pero siempre transitoria” (113).

2.7-Espacios, ahora.

La ciudad de Nueva York está compuesta de cinco condados: la isla de Manhattan, El Bronx, Queens, Brooklyn y Staten Island. Los textos revisados en este trabajo se desarrollan principalmente en el sur de El Bronx, El Barrio y Loisaida. Las piezas de Marco Antonio Rodríguez ocurren en Quisqueya Heights, donde también se realiza La Marcha de las Novias, y en el Upper West Side. Por su parte, dos de los performances referidos –*Don Quijote en Nueva York* y La Marcha Translatina- se llevan a cabo en Roosevelt Avenue, Jackson Heights, Queens.

El Barrio o Spanish Harlem limita al norte con el Harlem River, al este con el East River, con la calle East 94 al sur y al oeste con la Quinta Avenida (NYC.com “Spanish Harlem”). El sur de El Bronx tiene una de las historias más complejas de la ciudad en la que se incluye los incendios a edificios de apartamentos durante los años setenta y su renacimiento a comienzos del siglo XXI. Su área comprende: “...neighborhoods in the southern part of the Bronx, such as Concourse, Mott Haven, Melrose, and Port Morris (“South Bronx”). Loisaida, como aclara Urayoán Noel, es el área comprendida entre la calle 14 y Houston Street, y desde la Avenida A hasta el East River (*In Visible* 50). Sobre Quisqueya Heights, Roberto Suro comenta: “The Dominicans first came to New York in the mid-1960s as white were leaving, and that created opportunities. In neighborhoods like Washington Heights, apartments became vacant and rents dropped” (“New York” 124). El Upper West Side es la zona que queda al sur de Washington Heights, comprendida entre el Central Park y el Hudson River y entre las calles 59 y 110 de Manhattan (“Upper West Side”).

Además del Repertorio Español y el Teatro Rodante Puertorriqueño en Manhattan, otras agrupaciones de teatro hispano han logrado asentarse en espacios estables. Las compañías que

tienen sede propia son Teatro Pregones,³⁸ en el Bronx (1979)³⁹ y Manhattan; en Queens, Teatro Thalía (1977); en Manhattan, Teatro LaTea (1985), Sociedad Educativa para las Artes, SEA (1993), Teatro Círculo (1994) que comparte su teatro con Teatro IATI (1968).

El hecho de que estos grupos tengan sede es resultado de procesos que se inician con una estrecha relación con la comunidad, de continuidad en el trabajo, de estrategias diseñadas y ejecutadas con el fin de tener apoyo y captar donaciones públicas y privadas. Un paso común en esta estrategia es la institucionalización del grupo. Con institucionalización me refiero a la adquisición de personalidad jurídica lo que abre la posibilidad a la compañía de organizar y desarrollar diversos aspectos en su funcionamiento como visión, misión, finanzas, trayectoria, proyectos, capacitación, captación de público; Pottlizer resume estos tópicos como “administrative expertise” achacando la precariedad económica en la mayoría de grupos independientes a la falta de destrezas en las áreas de: “planning, fund raising, fiscal administration, and building and working with a board of directors” (Pottlizer citada por Bennett 110). La mayoría de los grupos que están registrados lo están como entidades sin fines de lucro.

Estos y otros espacios de posterior apertura como la sala de teatro del Comisionado Dominicano de Cultura (2004) se han establecido en sitios no diseñados originalmente como teatros: el Teatro Rodante Puertorriqueño fue una estación de bomberos; las sedes de SEA y LaTea están en el Centro Cultural Clemente Soto Vélez, originalmente construido como escuela pública en 1898 y que funcionó como tal hasta mediados de 1970;⁴⁰ Teatro Pregones de 1994 a 2001 estuvo en los altos de una mueblería en el 700 de Grand Concourse; su actual sede, en el 541 de Walton Avenue en El Bronx fue espacio de oficinas administrativas de Hostos

³⁸ “Pregones and PRTT, two prominent Puerto Rican theatre companies, decided to cross their thresholds in tandem, beginning a merger in 2013 and fusing names, venues, and missions to form a new single identity...” (Cabral “Two” 2016).

³⁹ La cifra en paréntesis indica el año de fundación.

⁴⁰ <https://www.nyc-arts.org/.../1738/clemente-soto-v-lez-cultural-and-educational-center>

Community College, CUNY; el edificio sede de Teatro Círculo fue construido entre 1832 y 1833 como vivienda familiar (Brazee).⁴¹ En otras palabras, el teatro hispano contemporáneo ha encontrado su lugar en la ciudad a través de diversos tipos de espacio.

Por otra parte, hay un número de compañías que no poseen espacio propio. Entre las agrupaciones que se presentan en distintos lugares de la ciudad está Teatro Experimental Blue Amigos, TEBA, fundado por Héctor Luis Rivera, Carmen Maldonado y Reuben P. Morales en 1988 para mostrar una variedad de influencias literarias y teatrales (“About Us”). En 2003 se crea LaMicro Theater; en su misión señala que presentan autores latinoamericanos, españoles y latinos como Juan Radrigán, Diana Raznovich o Juan Mayorga en producciones en inglés o bilingües; señalan el interés de presentarse ante audiencias que nunca han asistido a una obra teatral (“History and Mission”). En 2009 se estrena Barceloneta de noche, una pieza de Caborca, grupo de teatro cuyo director artístico es Javier Antonio González; la línea de trabajo de Caborca incorpora replantea las relaciones en el proceso creativo del montaje incorporando la visión del autor, de los actores, así como de diseñadores (“About”).

2.8-Teatros y gentrificación.

En décadas recientes, se ha transformado el perfil del paisaje urbano. Los márgenes, con sus habitantes, han sido desplazados por el desarrollo de proyectos urbanísticos que literalmente han redimensionado esos espacios: “...neoliberal economics logic often demand the transformation and proper repackaging of culture for public consumption, and a distancing from popular classes and histories through processes of appropriation, transformation, and mainstreaming” (Dávila *Culture* 4). En un caso singular, el Centro Cultural Clemente Soto Vélez, sede de la Sociedad Educativa para las Artes (SEA) y el teatro Latea, de estar en el enclave de una comunidad hispana pasa a estar rodeado de bares, restaurantes, tiendas de moda,

⁴¹ Teatro Círculo comparte su sede con Teatro IATI y Choices Theater.

hoteles para turistas y residentes de ingresos medios. Algo similar ocurre con la sede de Teatro Círculo: una vez gentrificado, el sector es una zona de teatros del circuito Off-Off-Broadway; de esta manera, la imagen de Teatro Círculo se aproxima a lo experimental al estar en el enclave de teatros como La MaMa, New York Workshop Theater, Women One World (WOW).⁴²

La gentrificación incide directamente en la relación teatro-comunidad: al momento de escribir este trabajo, ningún grupo de teatro hispano había sido desplazado; se han mantenido en sus respectivas zonas; Sea y Latea se han visto en la obligación de crear estrategias para atraer público de otros sectores de la ciudad no necesariamente hispano. El espacio pasa por este proceso radical: “Urban development attempts the temporal reversal of areas that drag neighborhoods backward in time, in the direction of decay, decomposition, and death, away from millenarian renewal. Redevelopment erases and rewrites history on the urban landscape” (Conquergood *Cultural* 232). El espacio recuperado adquiere otro perfil para ser mostrado y en el relanzamiento se convierte en espectáculo: la recuperación implica *la ausencia histórica*⁴³ a la que se refiere Debord (*The Society* 126), el lugar se asimila a un proyecto que redimensiona el paisaje urbano y rehace su aspecto; el visitante acude al lugar para estar en el espacio de un otro que ya no está.

2.9-La casita: tradición y escena.

Al otro extremo se erigen construcciones que anclan el pasado y simbólicamente instalan otros contextos. Los inmigrantes puertorriqueños y sus descendientes durante los años setenta del siglo XX crean testimonio de un carácter tradicional interviniendo el espacio urbano con construcciones de corte popular para el performance artístico y cultural. En los barrios hispanos

⁴² Off-Off-Broadway: movimiento teatral originado en 1958 en Nueva York, de carácter experimental y anti-comercial con teatros que no pasan de las cien butacas. El premio *Obie* reconoce los mejores trabajos de este circuito.

⁴³ Destacado en el original.

emergen las *casitas*: “Casitas are a form of Caribbean vernacular architecture associated with Puerto Rico's working poor. Once constructed in Puerto Rico by highland peasants, coastal sugar workers, and urban shanty dwellers, these structures have been replaced for the most part by reinforced concrete houses and high-rise apartment buildings” (Sciorra 156). Las casitas, presentes principalmente en el Sur del Bronx son construcciones de una planta cuya fachada exterior está pintada con colores vivos y están rodeadas por áreas utilizadas como jardines o huertos. La construcción se realiza en terrenos baldíos que pertenecen a la ciudad lo que en pocas ocasiones ha creado tensiones ante la posibilidad de desalojo como registra Juan Flores en “Salvación Casita” donde relata cómo la comunidad enfrenta la posibilidad de cierre de la casita Rincón Criollo en El Bronx: “As at eviction parties of years gone by, casita members recognize that the best way to keep the authorities at bay is to celebrate the blatant fact of collective occupancy” (124). Las casitas son manifestaciones populares de arquitectura y performance. Arquitectura que recrea imágenes de casas humildes de mediados de siglo en Puerto Rico; manifestaciones de performance en el sentido de que no quedan en meros monumentos de nostalgia sino que pasan a ser espacios activos, centros cívicos informales en los que se llevan a cabo diversas actividades: siembra de plantas, espacios que son intervenidos con grafitis, en los que se celebran actos cívicos, en los que grupos como Teatro Pregones han realizado representaciones teatrales uniendo el espacio arquitectónico con muestras de la organización del vecindario y la representación teatral.

2.10-Espacios representados.

En estos teatros ocasionalmente se presentan piezas que estimulan respuestas por parte del público, respuestas que van más allá de la presencia testimonial. Son propuestas que involucran al espectador, en las que hay un intercambio entre la energía creada en escena y la

que genera la audiencia. En ellas se ocurren diversas interacciones, ya que: “Audience participation expands the field of what a performance is, because audience participation takes place precisely at the point where the performance breaks down and becomes a social event. In other words, participation is incompatible with the idea of a self-contained, autonomous, beginning-middle-and-end artwork” (Schechner *Environmental* 40). A continuación, describo cinco diferentes encuentros: el unipersonal *Lágrimas negras*, las piezas *Aloha Boricua!* y *La Luz de un Cigarrillo*, producciones para elencos de más de tres actores; estos trabajos se representaron en teatros. Reviso *Don Quijote en Nueva York* y *Borinquen vive en el Barrio*, la primera realizada en una avenida del condado de Queens y la segunda representada durante una gira de verano en parques públicos.

2.10.1-El melodrama del cabello civilizado.

Las distintas comunidades hispanas que se han establecido en la ciudad traen marcas de la ideología hegemónica propia de sus países. Entre esas ideas de la nación de origen está la que afirma que no hay racismo a la vez que hay rígidos cánones estéticos que inciden en el ascenso social. Dicha idea está presente en la mayoría de los países latinoamericanos. Las poblaciones afectadas son, principalmente, grupos de ascendencia indígena y grupos de ascendencia africana.

El unipersonal de Eva Cristina Vásquez se estrena el 17 de mayo, 2007 en el 64 este de la calle 4, espacio que el gobierno de la ciudad ha dado a Teatro Círculo y a otros dos grupos: IATI y Choices a cambio de que reúnan el capital para acondicionar el inmueble como centro teatral. *Lágrimas negras: Tribulaciones de una negrita acomplejá* es el segundo unipersonal en la producción de la investigadora, actriz y autora; el primero fue *Amor perdido* (2002).

En *Lágrimas negras* Belén persigue el objetivo de modificar su imagen para lograr aceptación social a través de una serie de acciones.⁴⁴ La relevancia que el personaje les da, el espectador asume como excesiva rayando en el ridículo: Belén rechaza su físico, su objetivo es cambiar de apariencia lo que incidirá en ser plenamente aceptada. Vásquez aprovecha la imagen mediática que constantemente bombardea al consumidor; el unipersonal explora el archivo de imágenes sonoras y visuales de la contemporaneidad; en escena, las imágenes se transforman con frecuencia para dar paso a otras. La autora toma referencias en formas tradicionales y populares, familiares para los espectadores: la radionovela, el noticiero de televisión, el programa de farándula, la letra del bolero, el comercial, el titular de periódico amarillista, el noticiero sensacionalista de televisión, el concurso de belleza Miss Universo, la película mexicana melodramática de mediados de siglo XX proponiendo una comunicación a través del uso de imágenes mass-mediáticas.

Belén está obsesionada con las imágenes con las que es bombardeada. Ve mujeres que aparentan ser felices por tener el cabello lacio o de la piel blanca. El personaje consume imágenes que son referenciales en sí mismas, modelos de la industria de la publicidad cargadas de promesas. Allí radica la confusión de la protagonista: intenta corporeizar, convertirse en imagen creada para el consumo a pesar de que su madre, una mujer rubia, sea el paradigma de la infelicidad. Ella quiere ser simulacro: una mujer feliz a la manera de las imágenes mediáticas.

La autora-performer incorpora a través de videos a los personajes de la madre y la madrina que dialogan con Belén. Madre y madrina también son personajes melodramáticos que responden a los estereotipos sobre estos grupos: la rubia perversa y rica de voz grave y la mujer maternal, de sabiduría popular. El escenario es espacio en el que se representa el cuerpo real y los cuerpos de los videos; el espectador se enfrenta al cuerpo de la protagonista y los cuerpos

⁴⁴ En el Capítulo 4 analizo detenidamente el aspecto racial de este monólogo.

virtuales. Una dinámica entre estímulos visuales y sonoros ejecutados por la actriz a través de la actuación presente y grabada son captados por la audiencia que se involucra con la historia.

El cabello es parte liminal del cuerpo que puede llevar a una imagen socialmente aceptable. Además, es la parte vulnerable en términos raciales: “pelo malo”, “pelo chicharrón”, “grifa”, “pelo como mapo e’ presidio” son algunos términos despectivos para referirse al cabello de sujetos con herencia africana. En el razonamiento de Belén, con el desrizado, a pesar de seguir teniendo la piel oscura obtiene un cabello *educado y femenino* lo que, si no trasgrede totalmente las fronteras de raza, la convierte en un otro menos periférico, *india* como se denomina a mujeres negras y mulatas en algunas islas del Caribe hispano.⁴⁵ A la relevancia del cabello en la constitución de la raza, se agrega su valor como la parte que contiene un aspecto religioso del cuerpo: centro corporal de la espiritualidad en la santería. La familia de Belén, a pesar de ser caucásica, como muestra de sincretismo cultural, está relacionada con las prácticas de santería en la que la cabeza es sagrada, conexión con lo divino que no debe ser tocada por otros.

La anécdota de Belén, la anécdota de una mulata que quiere cambiar, no es un hecho aislado. El desrizado es una práctica en diferentes comunidades hispanas, especialmente en el área del Caribe; se realiza para dar textura maleable al cabello -entiéndase docilidad- en un proceso que se caracteriza por el penetrante olor de los productos químicos. A ello se agrega que el desrizado tiene carácter temporal por lo que debe hacerse continuamente y el excesivo uso de químicos pone en riesgo la salud capilar. El desrizado genera ganancias a la industria de la belleza. Lo rebelde se asimila a la barbarie, lo salvaje y primitivo; la docilidad, a una condición

⁴⁵ Una de las acepciones para el adjetivo “indio”, “india” en el *Diccionario de americanismos* de la Asociación de Academias de la Lengua Española es “Referido a persona morena o mulata, pero con el pelo lacio” (1180).

civilizada, domesticada, femenina: con el tratamiento Belén re-imagina un pelo que no sea grifo, que la lleve a un tercer espacio, a la frontera racial.

Lágrimas negras resalta la preocupación por la belleza, entendida en términos de ser blanca, al punto que para Belén se convierte en obsesión que culmina con el asesinato de una peluquera por aplicar un mal desrizado. En la cadena del melodrama, ya la madre de Belén había empujado a la abuela de la protagonista por las escaleras causándole la muerte. Mientras que Belén -la mulata- es castigada judicialmente por el acto criminal, el mismo acto de Ana Luisa -la madre blanca- se entiende como la acción no punible de una enferma mental. El texto se conecta con la preocupación de un colectivo de espectadoras que han experimentado la discriminación de primera mano.

En la escena convergen distintos espacios invocados por la palabra, por los gráficos y videos proyectados: Ciudad de México; Santurce y Carolina, en Puerto Rico; peluquería, presidio, estación de radio, sala de fiesta, taxi, pantalla de televisión, dormitorio. El personaje utiliza los recursos a disposición para lograr su objetivo; en diversos sitios busca la solución al problema del cabello. Belén se desplaza a varios lugares tratando de encontrar uno en el que sea plenamente aceptada; la imagería de esos espacios, tratada desde la parodia al melodrama, es compartida por el público. En la búsqueda de aceptación. Belén persigue las imágenes del espectáculo: “The spectacle in its generality is a concrete inversión of life, and, as such, the autonomous movement of non-life” (Debord 12). En reclusión, pasa por un proceso de reflexión y aceptación de sí misma convirtiéndose en *beautician* especializada en afros y *drealocks*.

En los performances de *Lágrimas negras*, la participación del público se patenta a través de expresiones y comentarios. Las risas son frecuentes por los comerciales, los dichos, los crímenes de melodrama. En varias ocasiones la actriz detiene la acción en espera que las risas

cesen. Vásquez explica que: "... el público pone menos resistencia cuando se les hace reír que cuando se les confronta. Nada mejor que explorar la capacidad que tienen los seres humanos para reírse de sí mismos" ("Mujer" 2007). En contraste al criterio de "reírse de sí mismos", Juan Carlos Gené propone una alternativa a la risa: "Reímos siempre, en el teatro, de la desgracia ajena, de ese desfazaje entre lo que se quiere y lo que se logra, que desemboca en el ridículo. Nos reímos del otro, porque su ridículo no es el nuestro y mientras otro sea el ridículo, conservaremos nosotros nuestra dignidad" (65). Las risas, además de estar motivadas por las absurdas acciones de Belén se deben también al acto de reconocerse en la voz de lo que el personaje dice, en la frase discriminatoria y despectiva que se enuncia mientras se niega la presencia del racismo.

Vásquez critica y subvierte los conceptos de belleza hegemónicos. La actriz desarrolla un performance que critica ideas que emergen de criterios positivistas legados en gran parte de América Latina y Estados Unidos. En su propuesta multiplica el escenario de Teatro Círculo a través del uso del video y de elementos escenográficos. La audiencia participa marcando el ritmo a través de sus reacciones en esta historia de obsesiones ridículas, familiares para las comunidades hispanas.

2.10.2-Reflejos distorsionados.

Aloha Boricua! estrenada en Teatro Pregones en 2009, propone una forma de interacción con la audiencia a través de su historia y música. La pieza es la ficcionalización realizada por Manuel Ramos Otero sobre un hecho real poco difundido: las primeras migraciones masivas de puertorriqueños a Hawaii. La aparición de estos personajes en escena, más de cien años después de los hechos, es la teatralización que refuta la imagen del puertorriqueño dócil que señala Pedreira: "Nuestras rebeldías son momentáneas; nuestra docilidad permanente" (32). Paul

Connerton advierte sobre la supresión de la memoria en los regímenes totalitarios: "...the mental slavement of the subjects of a totalitarian regime begins when their memories are taken away" (*How Societies* 14); en el caso de las sociedades hegemónicas las memorias del otro, del subalterno, del periférico son intervenidas como arguyo en el Capítulo 5. La historia de *Aloha Boricua!* originalmente aparece como cuento, "Vivir del cuento" de Ramos Otero, y llega a escena a partir de la labor como dramaturguista de Jorge Merced quien en su propuesta incluye poemas de Ramos Otero: del espacio de la narrativa breve pasa al texto dramático para subir al espacio escénico cubriendo una serie de tareas relacionadas con la contextualización de la obra, el teatro y el vecindario.⁴⁶

Aloha Boricua! tiene en común con *Lágrimas negras* la relación con la oralidad como elemento de la dramaturgia. La producción es liminal en cuanto a técnicas: está entre la teatralidad, la música y la narración oral para contar historias que apelan al público. Cuenta del accidentado viaje, de la historia de Monserrate, del grupo humano, del huracán de San Ciriaco, de mitos hawaianos; cuenta partes de la historia que han sido relegadas de los textos oficiales: "It celebrates an ever-evolving Puerto Rican identity, manner and performance, purposefully switching from one language/culture to the other without offering literal translation' (Merced 1).

La producción incorpora tecnología para ilustrar tradición e historia. El montaje muestra imágenes de video como telón de fondo que contextualiza la acción a través de la representación de elementos naturales: el mar, la lluvia, una flor; en otros momentos, son imágenes de enfrentamiento, resistencia, de tensión social como la reproducción de la primera plana de un periódico que protesta la llegada de trabajadores caribeños a Hawaii: los jornaleros arriban a un lugar en el que se han difundido ideas sobre ellos sin conocerlos. Volviendo a las propuestas de

⁴⁶ Utilizo *dramaturguista*, en vez de *dramaturgo*, porque Merced en Teatro Pregones realiza diversas tareas en áreas como programación de la temporada, curador, asesor literario, director, actor, enlace comunitario. En *El bolero fue mi ruina* interviene como programador, actor y asesor literario.

las imágenes, encontramos que la representación de la naturaleza es metonimia, la representación de las partes –una flor o una gota- para representar el todo.

El flujo migratorio hispano a Nueva York se caracteriza por sus diversas oleadas. Como señalé, entre las migraciones más antiguas y que históricamente han atraído nuevos nacionales, se encuentran las puertorriqueñas, las cubanas y las dominicanas.⁴⁷ Elemento que brinda precaria unidad a estos grupos es que: “...el *performance* caribeño, incluso el acto cotidiano de caminar, no se vuelve sólo hacia el *performer* sino que también se dirige hacia un público en busca de una catarsis carnavalesca...” (Benítez Rojo XXVIII). Tomar el carácter performático de las culturas antillanas ayuda a reconocer el rol más activo que en ocasiones asumen estos públicos. El *performance* no sólo se realiza en la escena del teatro o con los actores entrenados para representar en calles o parques: el espectador es *performático*. Retomando la idea del ritmo de Benítez Rojo, en *Aloha Boricua!*, el elemento musical y el coreográfico forman parte de la propuesta. El montaje incorpora la música como otro elemento que conforma la pieza; en este caso, el archivo musical va desde la música tradicional hasta sonidos urbanos. Vásquez detalla el proceso de inclusión de la música en Pregones a finales de los años setenta e inicios de los ochenta: “This period included the incorporation of professional musicians as core members of the troupe. This process inspired an aesthetic development through the integration of music into the company’s shows...” (*Pregones* 42). La investigadora agrega que la idea acerca de la música en las propuestas de Pregones es sugerida por el dramaturgo mexicano Emilio Carballido (42) lo que refuerza la idea de porosidad, de hibridez entre los creadores hispanos.

Al repertorio musical de Pregones se incorpora la bomba y la plena, ritmos tradicionales puertorriqueños de origen africano además de expresiones del interior de Puerto Rico o jíbaras

⁴⁷ Utilizo el plural para señalar que hay momentos puntuales en cada una de ellas.

que, para Vanessa Pérez Rosario fueron idealizadas y representativas del país a partir de los años treinta mientras las manifestaciones de origen africano eran invisibilizadas (*Becoming* 33).

También en el repertorio de Pregones hay bolero, salsa, ritmos urbanos por lo que la música es referencia a los procesos de adaptación de las migraciones y las relaciones que establecen con otras comunidades migrantes y con las comunidades receptoras, en particular la afroamericana.

En *Aloha Boricua!* se interpretan 18 canciones con ritmos de bomba, plena, reguetón, rumba, guaracha y rock. La música en ocasiones se incorpora directamente a la acción escénica creando atmósfera y ritmo para mediar en la relación escena-público.

Para el público hispano -en especial, el puertorriqueño- la historia tiene elementos de distanciamiento y proximidad. Distanciamiento en el sentido de que el espectador está consciente que es una representación teatral; proximidad porque el argumento se construye a partir de una historia colectiva similar a la de muchos espectadores, en especial en lo que se refiere a los procesos de emigrar y adaptarse. En escena se exponen tácticas para acercarse a otras poblaciones marginadas en el archipiélago hawaiano, como ha sucedido por ejemplo con los puertorriqueños en el Bronx, área de gran densidad de población conformada por grupos hispanos, afroamericanos y otras comunidades inmigrantes y sus descendientes.⁴⁸ Por ejemplo, los personajes Chu y Lilly comentan que una vez conocida la noticia de la muerte del italiano, marido de Flor: “To the burial came the Puerto Ricans, the Italians... some Portuguese... Filipino and Chinese. Everybody was crying” (*Aloha* 33).

El dramaturguista Merced introduce un elemento que conecta la historia y la audiencia: la incorporación de El Bronx. El condado neoyorkino entra en este juego de reflejos:

⁴⁸ Según la Oficina del Censo de Estados Unidos (United States Census Bureau), se estima que en el año 2010 la población afroamericana representaba el 43.7% de la población total del Bronx.

Ladies and gentlemen... directly from la calle Hot Springs in Red Mountain Gardens in Ponce, P.R., the Molokai Leper Colony in Hawaii and Walton Avenue right here in da Bronx, taking center stage... to bring us her humble tribute to Hawaiian Queen Liliuokalani, here is the newest member of Los Leprosos, I give you our very own, the own and only... Queen Lily!”. (27)

El Bronx es parte del imaginario no solo de las migraciones puertorriqueñas sino de las latinoamericanas en general. Es punto de referencia de la diáspora en la obra estrenada en Walton Avenue de ese condado.

Aloha Boricua! puede resumirse como una historia de migración, desarraigo y resistencia en la que Monserrate relata y el grupo de migrantes es protagonista colectivo. El elemento afectivo en el intercambio entre escena y espectadores se va reconociendo durante la acción: se articula en el rechazo a las portadas de los periódicos cargadas de xenofobia, en las risas que provoca la presentación paródica de los explotadores, en la actitud de los espectadores que cantan los estribillos, que llevan el ritmo con las palmas, que se levantan para bailar la última pieza musical de la obra. Al final hay una mezcla entre la nostalgia de lo dejado, de optimismo en el futuro, de reconocimiento del ser migrante y de que la nación es un concepto personal.

2.10.3-Apartamento abarrotado.

El académico Franklin Gutiérrez, refiriéndose al teatro de origen dominicano, comenta que: “En la ciudad de Nueva York, aunque de manera no sistemática, varias compañías y grupos dominicanos representaron obras de autores dominicanos e hispanoamericanos.... Todos ellos, sin embargo, se han ocupado más asiduamente de la presentación de otros tipos de espectáculos públicos, especialmente de la poesía creada y de la recitación” (816). En pocos años, autores de

origen quisqueyano como Álex Vázquez, José de la Rosa, Josefina Báez o Marco Antonio Rodríguez han representado obras que revisan, entre otros temas, el desarraigo y la diáspora.

En las piezas de estos autores, que plantean relaciones particulares con el público destaca *La Luz de un Cigarrillo* (2008), de Marco Antonio Rodríguez. El texto se centra en una relación entre una madre, Luz, que llega joven a Nueva York desde la República Dominicana y su hijo Julio César, criado en la metrópolis. El texto se conecta, a través de las relaciones que mantienen los personajes, con otra obra de Rodríguez: *Barceló con hielo*, en la que Nino, el protagonista, es el padre de Julio César.

Como en *Borinquen vive en el Barrio*, la pieza presenta un tratamiento particular del espacio. El hogar se transforma en mostrario y depósito de objetos:

El resto del cuarto está lleno de tablas fijas en la pared donde hay muchas fotos, múltiples placas, figuritas, dos televisores (uno funciona y el otro no). Hay filas y filas de discos LP's en el piso; latas, contenedores plásticos, ollas (algunas todavía en su caja original)... el lugar está al reventar. Pero este desorden tiene su orden. Todo tiene su espacio y su lugar sin embargo, el cuarto debe transmitir la sensación de sofocación. (Rodríguez 12)

Sobre el significado del hogar y sus imágenes, Gaston Bachelard plantea el espacio como archivo de recuerdos: “Memories of the outside world will never have the same tonality as those of home and by recalling these memories, we add to our store of dreams; we are never real historians, but always near poets, and our emotion is perhaps nothing but an expression of a poetry that was lost” (*The Poetics* 6). En el caso del apartamento de Luz, en él permanecen los recuerdos de penurias, logros y momentos compartidos en familia junto al almacenamiento de objetos. Algunos de ellos representan la materialización de recuerdos; otros no necesariamente

se utilizan, sino que refuerzan la capacidad de adquirir bienes y que señalan que la arrendataria es una consumidora entre los habitantes de una ciudad en la que parte de la ciudadanía consiste en comprar. Este abarrotamiento es un *barroco diaspórico*, una predisposición de ciertos inmigrantes que llenan los espacios con objetos de uno y otro lado, que representan memorias de diversos espacios y tiempos. Muchos de los objetos anclan el pasado o son entroncamiento con el presente.

Al iniciar la obra, madre e hijo han estado distantes: hace cinco años que Julio César reside en Texas a donde fue para estudiar teatro en la universidad. A pesar del afecto que existe, ellos tienen visiones contrastantes, a veces antagónicas. Julio César vuelve a Nueva York para asistir al funeral de Nino, el padre ausente durante su crianza; regresa buscando el pasado. A propósito del retorno, Bachelard afirma que: “If we return to the old home as to a nest, it is because memories are dreams, because the home of other days has become a great image of lost intimacy” (*The Poetics* 100). El personaje regresa para entenderse a sí mismo.

En la pieza, por su parte, Luz da testimonio de su experiencia migratoria: “*Ciento de persona* intercambiando *lo papele* de su país por el americano. Como quien dice de Guatemala a *guatepeor* porque una *na’ ma’* viene aquí, coño, a *pasa’* trabajo. *Fajao* trabajando *to’ lo día y lo chele* se le van a uno como si *na’*. Te digo a ti... La promesa de *ete* país son *poco lo* que la *difrutan*” (21); además, Luz tiene 15 años que no regresa a República Dominicana: “No *e’* que no me *guta*, Julio César, sino *e’* que ya uno *etá acotumbrao* a su cosa aquí en *éte paí*” (20).

En la pieza chocan la visión de la madre con ideas y costumbres adquiridas un espacio otro y la visión del hijo, criado en Nueva York que crece con una perspectiva del mundo diferente. La madre es pilar del hogar. Ella lleva prejuicios inculcados; ha pasado por las experiencias de ser agredida por su origen y género por lo que vive a la defensiva. La relación

con el hijo se desarrolla a través de sarcasmos e ironías. Reproches, quejas conforman el repertorio de tonos con los que se comunican. Hay una brecha por la que intuyen, sugieren: se resisten hablar abiertamente. No articulan lo que debieran decir: el silencio es más denso que las palabras. El mundo en apariencia conforma unidad, mientras que el de su hijo está compuesto de fragmentos, ordenados, donde se muestran ciertos aspectos y otros quedan ocultos; por eso la madre pregunta: “¿Por qué todo contigo siempre *e’ separáo*? La comida, tus cosas, la familia” (26). En *La Luz de un Cigarrillo* los espectadores siguen la historia entre risas por las situaciones que los personajes arman, hasta el momento en que el hijo al regreso del velorio de Nino, informa a Luz que entre los conocidos vio a la prima Maggie con una mujer, su pareja de veinte años; Luz se sorprende por la naturaleza del vínculo de la prima y agudiza la actitud homofóbica que ha venido mostrando durante la pieza: “¿Pareja de qué? ¿Maggie e’ pata?” (101). La pregunta dispara la tensión en la relación filial: Julio César grita a la madre “ignorante” (102). La siguiente acotación reza: “Luz le paga una cachetada [a Julio César]. Este se mueve como si fuera a darle un golpe. Divina [hermana de Luz] se interpone” (103). En ese momento colisiona la relación acción escénica-espectador: este último es tomado de sorpresa: silencio y rechazo. Crea desconcierto la posibilidad de ver la acción de un hijo que agrede a su madre. El código de respeto a la madre heroica es suspendido por Julio César; en este caso, madre soltera que se sobrepone a las adversidades, que se arriesga a dejar su país de origen para dar un mejor futuro a su hijo creando una sólida identificación con los espectadores. Del otro lado, Julio César no tolera la homofobia de su madre, prejuicio que ha afectado la aceptación de sí mismo. Los espectadores son sorprendidos: el cambio inesperado, los esfuerzos de la madre y la necesidad de aceptación del hijo plantea una revisión de costumbres e ideas entre los espectadores. Luego del enfrentamiento, aparece la esperanza. Antes de retornar Julio César a

Texas la madre le dice: “Yo quiero conocer al amigo tuyo. A Russell.... A ver si un día de *eto* me lo trae por aquí. Le hago un sancochito Dominicano (sic). Yo lo que quiero e’ verte, mijo” (116).

Los personajes de Rodríguez atraviesan complejos procesos. Dos generaciones deben interactuar para lograr acuerdos. Estas tensiones son compartidas por la diáspora; para los espectadores la escena de agresión, desafía las normas a la vez que escuchan a un personaje angustiado, fragmentado, que oculta su orientación sexual.

2.11-La calle como escena.

En el apartado anterior, expuse diversas maneras de relaciones entre la representación y la audiencia en espacios acondicionados para presentar teatro. Seleccioné varias piezas que plantean diversos tipos de relaciones con los espectadores involucrándolos en la representación. Para completar el panorama en estas relaciones, a continuación exploro dos representaciones: una en la calle y otra en un parque. En el espacio público es posible también la representación; Schechner lo tiene en cuenta cuando escribe: “The model influencing theater is closer to home: the streets. Everyday life is marked by movement and the exchange of space” (*Environmental* xxix). Por su parte, Bennett reconoce que los espacios al aire libre se han convertido en alternativas populares para la representación (*Theatre* 127). Las piezas a referir transforman el medio: la funcionalidad de la calle cesa por una hora; el parque se convierte en centro de encuentros ideológicos y de evocaciones.

2.11.1-Drama en *Roosevelt Avenue*.

Domingo 2 de octubre, 2005. *Roosevelt Avenue* es una avenida larga en el condado de Queens, NY, que llega hasta el barrio chino de Flushing hacia el norte y a barrios filipinos, irlandeses y ecuatorianos hacia el sur, y que comprende un enclave hispano compuesto

mayoritariamente por inmigrantes colombianos, mexicanos, ecuatorianos, dominicanos en el que reside un alto porcentaje de personas de origen latinoamericano sin documentos legales.⁴⁹ La avenida es centro de consumo de la comunidad: tiendas de electrodomésticos, tiendas de ropa, peluquerías. Las *99 Cent Stores* acumulan ollas, osos de peluche, artículos de limpieza, flores de plástico, comida, juguetes. El olor que desprenden los tamales y pinchos de carne de las ventas ambulantes de comida se confunde con el aroma a incienso de las botánicas, tiendas de lo espiritual. El traqueteo de las ruedas de la línea 7 del *elevated train* se mezcla con los ritmos de salsa, merengue, música nortea; con el pregón de “¡El Tempo, El Tempo... el mata-cucarachas!” y con la voz de una predicadora que trata de encarrilar el rebaño perdido. Las oficinas de abogados de inmigración, de agencias de remesas y envíos de paquetes a América Latina delatan el carácter diaspórico del lugar.

Ese domingo la librería Barco de Papel ha organizado la representación *Don Quijote en Nueva York*, dirigida por Lee Lovenhofer y producida por Ramón Caraballo para celebrar, según *El Diario*, el “...IV centenario de la publicación de esta obra maestra” (“Don Quijote”). El elenco lo integran estudiantes latinoamericanos de las clases de teatro de las escuelas secundarias LaGuardia y Newtown. La representación incorpora desplazamiento físico como parte integral del evento y se desarrolla en tres espacios predeterminados: frente al desaparecido restaurante El Mesón de Asturias, en la plazoleta Manuel de Dios Unanue -ambos entre la calle 83 y *Roosevelt Avenue*- y frente a la librería Barco de Papel en la calle 80, a media cuadra de la avenida.

Don Quijote, interpretado por el único estudiante de origen estadounidense en el grupo, articula con “acento anglo” mientras que Sancho es interpretado por el profesor boliviano Eduardo Medrano; el resto del elenco son estudiantes de secundaria. Se han enviado

⁴⁹ Se estima que, en el año 2000, el 63.3%, 47.109 personas, de la población de Jackson Heights era de origen foráneo sin detallar qué porcentaje estaba indocumentado. “The Newest New Yorkers 2000: Immigrant New York in the New Millennium”.

comunicados de prensa a *El Diario*, *NY Daily News*, *El Correo de Queens*. Es complejo medir la efectividad de la estrategia: además de que los medios tienen los espacios limitados sobre información de actividades culturales y recreativas de la ciudad hechas por y para grupos étnicos –de lo que se infiere una lectura del inmigrante hispano como subalterno cultural dentro de su mismo grupo- no hay cifras sobre la respuesta del público perteneciente al segmento de clase trabajadora a las notas de prensa, a las escasas críticas de espectáculos o a las páginas de la sección de noticias comunitarias. Para Ramón Caraballo, productor de *Don Quijote en Nueva York*, el objetivo de la presentación es que “niños y adultos” tengan la “oportunidad de gozar de una tarde de humor y fantasía” (“Re: Two”).⁵⁰

Una mujer corre con su hija tomada de la mano, a la que apura para alcanzar *la película*, como ella denomina el performance. Las imágenes del televisor median entre performance y espectadoras. La madre identifica el carácter representacional por signos generados en el cuerpo de los intérpretes: la televisión le ha dado pautas para reconocer que el movimiento, el vestuario y el vocabulario son diferentes a los de la rutina. A la mujer no le interesa la cámara de la *película*: estar *dentro* de ella la mantiene ocupada jugando en ese mundo. En el caso de la madre y su hija, la *película* ha logrado cobrar tridimensionalidad, incorporándolas a ellas en la teatralidad a partir de una experiencia alterna. En ese momento, ellas junto con los otros espectadores *ven* y *hacen* teatro.

Al detenerse el elenco para desarrollar una escena la multitud lo rodea; se detiene a mirarlo, a escucharlo, a veces a hablarle. La relación espacial varía durante los desplazamientos, momentos en los que el elenco lidera el grupo. El desplazamiento permite improvisar: los intérpretes establecen el círculo de atención entre ellos, conscientes y atentos a un círculo de atención mayor y en constante movimiento ya que se mueven con la audiencia, como otro

⁵⁰ Ramón Caraballo, “Re: Two cositations”. Email received by Pablo García Gámez, April 26, 2017.



Don Quijote en Nueva York
Plaza Manuel de Dios Unanue, Jackson Heights, Queens
Foto: Margarita Carmona
Cortesía: Centro Cultural Barco de Papel.

intérprete que se aproxima, al menos de modo formal, a la utopía de Rancière: “What is required is a theatre without spectators, where those in attendance learn from as opposed to being seduced by images; where they become active participants as opposed to passive voyeurs” (*The Emancipated* 4). La calle deja de ser centro de consumo y se transforma en espacio escénico, en *Roosevelt Avenue*-La Mancha-lugar de origen de cada inmigrante; en siglo XXI y recreación del siglo XVII; en ciudad-campo. *Don Quijote en Nueva York* es teatro de calle que, según Pavis: “...responde a un deseo de contactar con un público que no suele ir al teatro, de ejercer una acción sociopolítica directa, de aliar la animación cultural con la manifestación social, y de inscribirse en un espacio urbano a medio camino entre la provocación y la convivencia” (*Diccionario* 444). El grupo de espectadores va poco o nunca ha asistido a una sala de teatro.

Varios factores inciden para que el público de *Don Quijote en Nueva York* participe activamente. En primer lugar, se realiza en un espacio urbano abierto, de perfil comercial, con alta densidad de tráfico peatonal, captando así espectadores sin depender de los medios impresos o electrónicos. Para la audiencia-participante, el momento de recibir la información –la preparación del performance- y de asistir se vuelven uno: la promoción es la preparación de la obra. No se contemplan las reglas de asistencia a una obra formal: compra de boletos, ubicación de los asientos por parte de ujieres, recepción o lectura del programa de mano. Una vez en el performance, los participantes asumen que lo lúdico forma parte de la propuesta: el performance es entretenimiento que desliga de la rutina: actores y espectadores alteran la función del área comercial como escenario improvisado. Otro factor que incide en la conducta del grupo es la experiencia ritual de las prácticas religiosas; el trabajo está compuesto de tres estaciones a saber: el paso de Quijote a la locura, cómo es armado caballero y la aventura de los molinos de viento. En la estructuración del trabajo en estaciones resuena la procesión católica, ritual religioso

relacionado con el teatro como rito artístico. La de *Roosevelt Avenue* es una procesión carnavalesca y tradicional.

Al referirme a *procesión carnavalesca*, reviso el performance a través del carnaval de Batjín. Específicamente apelo al concepto de la construcción de “... a second world and a second life outside officialdom...” (*Rabelais* 6), al carácter de liberación temporal que conlleva, la visión de futuro que la fiesta simboliza: “It is a temporary transfer to the utopian world” (276). Durante poco más de una hora, parte de la comunidad hispana de Jackson Heights transforma la calle en desfile que le permite actuar y participar informalmente lejana a los códigos de conducta de los espacios teatrales. La experiencia de participar en este performance, rebelión a lo cotidiano, ayuda a sobrellevar una realidad amenazante para algunos de los participantes, cuyo estatus de indocumentados es utilizado en discursos políticos a nivel local y nacional responsabilizándolos por los problemas económicos y sociales de Estados Unidos. Un alto porcentaje de estos participantes ese día se distiende de la vigilancia de oficiales de inmigración: en su lugar, los representantes del Departamento de Policía de Nueva York cuidan por la integridad física de la multitud que se moviliza en ese espacio lúdico. En *Roosevelt Avenue* también hay drama.

Don Quijote en Nueva York genera dinámicas particulares. *Roosevelt Avenue* temporalmente deja de ser una avenida más para ser cruce de espacios. La representación se convierte en heterotopía o: “...Places... outside of all places, even though it may be possible to indicate their location in reality” (Foucault “Of Other” 3, 4). En el caso de un público cuya aproximación al teatro viene por otros medios, la superposición del espacio es evidente por la actitud lúdica, el movimiento, la participación, el asombro: “El Mesón de Asturias” es un castillo; frente a Barco de Papel *hay* molinos de viento.

La presentación de *Don Quijote en Nueva York* crea sentido comunitario. Aparte de que los participantes se sienten parte de la multitud, une a teatreros aficionados y espectadores que no asisten al teatro. Mientras que los actores aprenden de un público sobre sus necesidades, experiencias y comparten la propuesta, los asistentes utilizan experiencias alternas para intervenir en el performance y modificarlo. Están frente a un personaje conocido -aunque sea por referencia- por sus aventuras contra poderosos antagonistas en territorios extraños: personaje y espectadores tienen puntos en común.

2.11.2-Cuchifrito mentality en St. Mary's Park, El Bronx.

Otro lugar en el que aparece el performance callejero es en el espacio de un parque. En 2008, *Borinquen vive en el Barrio* realiza una gira por diversos espacios abiertos de la ciudad. La organización TeatroStageFest⁵¹, creada por Susana Tubert que realiza un festival anual de teatro latino en Nueva York entre 2007 y 2013, y el programa City Parks Theater unen esfuerzos para presentar funciones al aire libre de *Borinquen vive en el Barrio*. El jueves 14 de agosto, 2008, como parte de esta gira, se presenta la obra en St. Mary's Park, Sur del Bronx, con entrada libre.

A diferencia de *Don Quijote en Nueva York*, *Borinquen vive en el Barrio* ha sido anteriormente representada en salas de teatro. Tanto el elenco como el equipo técnico han estado involucrados profesionalmente con las artes escénicas.⁵² Sobre la pieza, Tere Martínez explica: “The history of the Puerto Rican migration in the 1950s is very complex and also moving. It’s

⁵¹ Latino International Theater Festival of New York (LITF/NY) or TeatroStageFest: “promotes Latino Theater and nurtures the next generation of Latino theater artists and the multi-cultural, multi-generational communities of New York. Through its annual two-week event, *TeatroStageFest*, LITF/NY presents groundbreaking theater from New York, Latin America, the Caribbean, and Spain on the NYC stage. In addition to *TeatroStageFest*, the organization provides year-round programs geared towards making Latino Theater more accessible to all audiences and to empower local Latino theater companies and artists”.

⁵² Estrenada en 2007 en el Teatro de Repertorio de Hostos Community College, la pieza de Tere Martínez gana aceptación hace una temporada en el Teatro Rodante Puertorriqueño.

different to that of other immigrants because our political relationship with the U.S.”, por eso declara: “That’s why I never thought that so many other immigrants would identify with the theme of this play” (Martínez “Barrio” 4).

La identificación de inmigrantes provenientes de otros espacios latinoamericanos con el texto se da por el manejo del humor, por el uso del Spanglish que da un carácter local y realista a la pieza, por la pluralidad de visiones sobre la inmigración y por los personajes, en especial Borinquen quien lleva las riendas de la familia. A diferencia de doña Gabriela, de *La Carreta*, de René Marqués, Borinquen no regresa a Puerto Rico: se queda en Nueva York donde protege a la familia y apoya la comunidad. A partir de la muerte de Israel, la familia rehace sus fragmentos y sigue viviendo en El Barrio. Las palabras de Alfredo Sandoval Sánchez, acerca de las madres de *La Carreta*, de Marqués, y de *Encrucijada*, de Manuel Méndez Ballester, ilustran acerca de la representación de este rol por algunos autores puertorriqueños que se extiende al contexto hispano: “La madre es una mujer fuerte, un ser activo que procura preservar el orden y la jerarquía de poder, y quien ejerce las decisiones importantes concernientes al futuro de la familia” (Sandoval-Sánchez “La puesta” 352).

Realizar presentaciones de *Borinquen vive en el Barrio* al aire libre plantea una serie de retos por haber sido originalmente diseñada para un espacio teatral cerrado; el más concreto de ellos es la escenografía diseñada por Regina García. La escenografía es hiperrealista: la pieza transcurre en la sala de estar de un modesto apartamento de El Barrio. Allí Borinquen, del mismo modo que Luz en *La Luz de un Cigarrillo*, acumula cantidad de objetos que inundan el espacio como puntualiza la siguiente acotación: “Este apartamento representa la historia de la protagonista. Sus dos mundos: Puerto Rico y Nueva York. El espacio debe estar lleno de objetos que representen estos dos mundos simultáneamente” (Martínez *Borinquen* 4). Superado

el reto técnico, se colocan los diversos elementos escenográficos en la plataforma; el resultado es el abarrotamiento de imágenes y objetos en el escenario que contrasta con la naturaleza del parque: otra manera de llevar a escena el *barroco diaspórico*.

Por primera vez los actores interpretan esta obra en un espacio no teatral, lo que representa un desafío; si, por lo general, parte del público hispano, intimidado por el edificio teatral, tiende a comportarse de una manera performática, en un espacio abierto, familiar para la comunidad, su conducta debería ser más expresiva. Ese día los espectadores llegan paulatinamente. Hay familiaridad: son vecinos del parque; se saludan, hablan entre sí, algunos comen, los niños juegan antes de la función.⁵³ En el parque se dispone de sillas para ver la obra al aire libre.

Borinquen vive en el Barrio reúne a tres generaciones de mujeres, con ideas diversas sobre política, inmigración, religión, identidad. Borinquen es el arquetipo de la madre tradicional: luchadora, apoya al marido, vela por el bienestar familiar. Carlos es un maestro dedicado a sus estudiantes, vive lamentando el pasado y, junto a la matrona, es archivo y memoria de la comunidad; el que cuenta anécdotas, familiares para algunos espectadores, generalmente adultos y ancianos. Estas escenas, junto a la de Maite, la sobrina recién llegada a la ciudad, asustada ante la nueva realidad en la que se desenvolverá, originan empatía con el público que ve reflejada una manera de hablar que, si no es la del público en general, les recuerda a conocidos que se expresan con el *code-switching*, que alternan entre el inglés y el español, que a través de la recién llegada observan cómo son percibidos por otros hispanohablantes. La aceptación del público respecto al personaje Minerva es diferente.

Minerva es la antagonista, que a partir de una serie de contrariedades de naturaleza afectiva -

⁵³ La presencia de niños en obras de teatro hispano para adultos es frecuente. Ente otras razones está el hecho de que muchas familias forman parte de la clase trabajadora y los padres optan por llevarlos al teatro para integrarlos a sus actividades recreativas.

como la preferencia de los padres por el hijo fallecido, la admiración hacia la madre o el abandono del novio- ha cambiado su percepción del mundo. Minerva se casa con Steve, un hombre que no es puertorriqueño y se muda a un suburbio del estado de Connecticut extendiendo la travesía de la familia. Sin embargo, los cambios más radicales son de orden interno: de ser políticamente independentista pasa a apoyar la alternativa que propone que Puerto Rico se convierta en otro estado de la Unión Americana; de luchar por los derechos de la comunidad de El Barrio pasa a criticarla.

Espectáculo y espectadores se relacionan de diversas maneras; en particular, en el teatro comunitario se puede alcanzar un sentido de liberación. Para Jacques Rancière: "... 'theatre' is an exemplary community form. It involves a community of self-presence, in contrast to the distance of representation" (5-6). El ritual del teatro, caracterizado por la proximidad audiencia-escena permite desarrollar el concepto de emancipación de Rancière: "...the blurring of the boundary between those who act and those who look; between individuals and members of a collective body" (*The Emancipated* 19). Borrar los límites, de acuerdo a la propuesta escénica, se evidencia más en determinadas representaciones que en otras; "Emancipation could then only appear as a general *re-appropriation of a good lost by the community*.... Emancipation could only occur as the end-point of the total process that had separated society from its truth" (43).⁵⁴ En la presentación de St. Mary's Park, los espectadores participan directamente, entre otras acciones, replicando a Minerva. En plena representación, el público se dirige a ella para criticar y cuestionar sus puntos de vista e incluso descalificarla. El reclamo más reiterado es su falta de puertorriqueñidad. Minerva pone en perspectiva ideas identitarias que cuestionan las de los asistentes; éstos a su vez se ven en la necesidad de responder algunas de ellas. El clímax del contrapunteo se da cuando Minerva en una discusión exclama: "There we go! The island

⁵⁴ Mi énfasis.

mentality. Only the Puerto Rican way is good. Sometimes I feel that my own people are so pathetic! Cuchifrito mentality!” (*Borinquen* 27). La respuesta es inmediata. Los espectadores gritan a Minerva, entre otros, que se americanizó, se escucha el grito “¡Viva Puerto Rico libre!”. Hay una respuesta impulsiva sobre el origen y cómo esa carga identitaria ha marcado a estos espectadores al punto de subvertir el prejuicio para convertir dicho rasgo como parte de una identidad colectiva. Un tipo de intervención similar ya lo había documentado Pedro Santaliz décadas atrás: “La gente comenta mucho cuando uno le da funciones. Gritan... Pierden, a veces, un poco, el sentido de la historia de lo que se dice, así que lo que se dice tiene que ser rápido, comprimido, directo, gracioso; no muy complicado... Ellos se encandilan con lo que pasa y es así como aprenden” (Santaliz “Un teatro” 5-6). Minerva critica la identidad niuyorican de la que se ha creado un estereotipo. Los comentarios frente a esa comunidad, por el personaje que ha salido de El Barrio, es un desafío. A nivel de texto, proponer un personaje con textos como los de Minerva, crea una respuesta orgánica entre los espectadores de la calle.

Luego de las escenas de confrontación, llega la agonía de Borinquen. Los espectadores hacen empatía con el drama de la anciana y, de la participación directa, pasa al silencio para seguir el sufrimiento de la matrona. Al final, cuando Minerva encuentra la boina de los Young Lords que perteneció a Israel, se la prueba y, en acto simbólico, se la coloca a su hija Laura. La boina, con su valor intangible, reúne de nuevo a la familia. Una familia con profundas diferencias ideológicas, en el tránsito de la subalternidad hacia la hegemonía, para la que los elementos comunes pesan más que las diferencias. La acción reúne a Minerva con los personajes de la obra y con la comunidad que había desafiado.

Este análisis de textos revisa el espacio y el espectador en cinco propuestas diferentes. Si Foucault define el escenario como espacio heterotópico por la posibilidad de que allí se representan diversas realidades. También, el espacio abierto urbano funciona como heterotopía, por el acuerdo entre actores y público y se establecen distintos grados de relaciones entre escena y audiencia; además la representación brinda sentido de pertenencia a un colectivo. En el caso del teatro hispano de Nueva York, la condición de inmigrante o de descendiente de inmigrante por parte de la mayoría de los espectadores, multiplica las lecturas del espacio no solo en términos del lugar de representación sino además la conceptualización de los espacios originarios y el espacio receptor de los inmigrantes; en la representación de la esfera privada, se marca un *barroco diaspórico*. Familia, raza, herencia cultural son tópicos que abordan las piezas revisadas. Las temáticas son tradicionales, y lo tradicional crea elementos identitarios nacionales y transnacionales. Simultáneamente, se incorporan recursos técnicos, se explora o se rehace el pasado. Estas líneas de trabajo están relacionadas con el hecho de que gran parte del público hispano reúne una serie de características que permiten denominarlo *counterpublic*, o grupo que: “...it maintains at some level, conscious or not, an awareness of its subordinate status” (Warner 56); tales rasgos están relacionados con las condiciones socioeconómicas, el capital cultural, la lengua, el estatus migratorio.⁵⁵ Las piezas, más que asumir el rol de voz del subalterno y mostrar una lectura de lo hispano, establece relaciones de retroalimentación con el contrapúblico: muestra lo que aprende de las comunidades y estas ven reflejos y reflexiones sobre ellas. Las obras y performances analizados abordan el desplazamiento de distintas maneras. El acto de migrar, de establecerse en otro espacio, de enfrentar desafíos en los diversos lugares por los que

⁵⁵ Las características mencionadas no son definitorias del perfil de estas audiencias. Las enumero porque a través del estudio de cada una y revisándolas en conjunto ayudarán a precisar rasgos concretos del espectador hispano como *contrapúblico*.

transitan y se establecen la mayoría de los espectadores, inciden en el potencial de transformar el espacio.

Capítulo 3

Lenguas e hibridez

La lengua es un elemento complejo en el mundo de la hispanidad. Su uso amalgama y separa comunidades; crea tensiones y propicia uniones. La dinámica del español en las comunidades hispanas se desenvuelve entre dos polos: uno de ellos es el dialecto de la hispanidad de Nueva York, fuerza de atracción que permite comunicarse e interactuar con los otros miembros del colectivo; el otro polo es la fuerza centrífuga, el dialecto del lugar de origen del hablante. El primero va desde contratos tácitos como la construcción de oraciones y los vocablos seleccionados e identificados por las comunidades para denotar objetos y personas – *guineo, mapo, colmado, bodega, súper-* hasta préstamos y calcos del inglés – *aplicar* para un trabajo, ir a la *high school*, tomar el *subway*, escribir un *paper-* para el entendimiento entre los hablantes. El dialecto del lugar de origen se practica en la esfera privada, entre individuos que provienen de un mismo espacio. Las valoraciones alrededor del uso de la lengua son índice para comprender las diversas acepciones del capital simbólico. Al subir a escena diversos registros del habla, éstos pasan a formar parte del archivo y del repertorio teatral: documentan diversos usos entre las comunidades que componen lo hispano.

En las comunidades hispanas se encuentra una doble alteridad: la del uso de la lengua minoritaria en Nueva York y la de la supuesta distorsión del español desde el punto de vista desde centros urbanos iberoamericanos. El uso de las lenguas por las comunidades hispanas es un tema controversial sobre el que hay una extensa literatura. Las diversas expresiones culturales latinas e hispanas se incorporan a esta discusión una vez que, como en las artes escénicas, la palabra es herramienta. En el caso del teatro hispano, se utilizan tres modos de comunicación: español, bilingüe, Spanglish y Dominican-York. Mientras que el español y el

inglés son lenguas establecidas, el Spanglish y el Dominican-York son híbridos, lo que lo convierte en objeto de estudio y crítica a nivel local, nacional e internacional.

En este capítulo reviso los principios del hispanismo y las negociaciones del español en Nueva York que establecen diversos niveles de prestigio cultural entre los hablantes. Analizo las connotaciones que tienen estos dialectos, desde el dialecto campesino –jíbaro en el caso de Puerto Rico, cibaño en el caso dominicano- y el dialecto popular de diversas zonas lo que en la representación escénica brindan una particular dimensión lingüística; así mismo analizo los intentos, por parte de los medios de comunicación de masas, de establecer el “español neutro” en beneficio de la rentabilidad económica de sus productos. Describo, desde el lugar de enunciación de origen del hablante, la supuesta pérdida o transformación del dialecto nacional. Arguyo que el Spanglish es producto del contacto del inmigrante con el medio. Retomo las principales opiniones sobre el Spanglish que resaltan su carácter híbrido y las posibles consecuencias. Sobre estas dinámicas, planteo la existencia de grupos de teatro que han ajustado el manejo de la lengua, bien sea para hacer la obra en dos idiomas o para definir como política hegemónica el uso exclusivo del inglés o del español y definir al Spanglish y al Dominican-York como expresiones que subvierten el orden cultural. Analizo las relaciones posibles que la dramaturgia desarrolla con el público: trabajos en español en los unipersonales de Eva Cristina Vásquez y Jorge Merced, el trabajo bilingüe que Jorge Merced desarrolla en *Aloha Boricua!* y las obras de Tere Martínez y Marco Antonio Rodríguez, cuyas propuestas aúpan el Spanglish y al Dominican-York como formas de comunicación y literalmente, los suben a escena. Para estos análisis me valgo de perspectivas glotopolíticas, “una mirada dirigida hacia los lugares donde el lenguaje y la política son inseparables...” (Del Valle, “Gltopolítica” 17).

Las obras de teatro en las que se centra esta disertación ilustran diversas aproximaciones del habla por parte de los hispanos de Nueva York: *Lágrimas negras*, *Carmen Loaisida* y *El bolero fue mi ruina* se desarrollan en diversos registros del español; en *Aloha Boricua!*, los parlamentos están en español o en inglés; por su parte, *Borinquen vive en el Barrio* y *Mi última noche con Rubén Blades* son trabajos creados en Spanglish. Además, incluyo en esta selección *La Luz de un Cigarrillo*, de Marco Antonio Rodríguez con el Spanglish Dominican-York.

Inicio la discusión hablando de la lengua entre los hispanos de Nueva York desde otro contexto. En junio 2017 dicto una conferencia sobre teatro hispano en la Escuela Superior de Artes Escénicas César Rengifo de Caracas, Venezuela. En ella señalo rasgos del movimiento teatral hispano en Nueva York: dramaturgia, temática, agrupaciones. Al abordar el tema del Spanglish, como forma de comunicación, entre los asistentes -la mayoría estudiantes- hay manifestaciones de rechazo. En las sesiones de preguntas y respuestas, varios participantes se expresan acerca del Spanglish como “problema”, resultado de la contaminación que debe corregirse en beneficio del idioma. Posteriormente, doy otra charla en la Casa del Artista, centro cultural caraqueño donde en ese momento se lleva a cabo el Festival Rosa, muestra de producciones teatrales LGTBQ. En el conversatorio abordo piezas de la temática queer escritas por autores hispanos residentes en Nueva York; allí trato de nuevo el tema del Spanglish en escena. A diferencia de la primera charla en la Escuela César Rengifo, la audiencia está atenta a la dinámica del Spanglish y no muestra rechazo: los asistentes se interesan en esas dinámicas de comunicación. En la discusión, los asistentes comparan estos intercambios con ciertas situaciones del habla que ocurren en las zonas donde residen –barrios de clase trabajadora- en Caracas: la presencia de poblaciones que hablan el palenque de Colombia, que presta vocablos al habla del barrio; etnias indígenas nacionales que se establecen en la ciudad, grupos provenientes

de Ecuador o Perú con el español que incorpora elementos sintácticos y vocablos del quechua. Por los datos y anécdotas que ofrecen sobre la lengua, la mayor parte del grupo asume como similares. Las experiencias del Spanglish se identifican con estas dinámicas entre lenguas y dialectos en sus barrios. Entre uno y otro grupo, el de la escuela de teatro y el del festival, hay diferencias en cuanto a clase social, estatus económico, escolaridad, identidad sexual. Para cerrar la anécdota, muchas de las expresiones coloquiales venezolanas que actualmente utilizo, en Venezuela están en desuso por lo que mi habla en Caracas tiene un carácter diacrónico.⁵⁶

3.1-Hispanos e Hispanismo.

En el Capítulo 1 de esta disertación mencioné que durante la segunda parte del siglo XIX llegan a la ciudad de Nueva York intelectuales y letrados de diversos puntos de Iberoamérica.⁵⁷ Nueva York es el espacio donde se desarrollan estrategias en las luchas de independencia de los países del Caribe hispano, en el que se establece un considerable porcentaje de empresas dedicadas a la industria del tabaco en Estados Unidos. Además, Nueva York se convierte en la capital de la modernidad; testimonio de ello son las crónicas de José Martí sobre Estados Unidos que se publican en diversos diarios latinoamericanos. Martí, y otros autores de pensamiento progresista, realizan aportes en la renovación del español lo que se refleja en el modernismo que tiene a Nueva York entre sus primeros lugares de enunciación. Paralelamente, el hispanismo toma auge.

Hispano e hispanismo son términos con diferente significado. Mientras que hispano se refiere a personas –y manifestaciones sociales y culturales- de origen iberoamericano, la mayoría

⁵⁶ Por ejemplo, la frase “volarse los tapones” que significa ser extremadamente creativo en la realización de una tarea o proyecto es una frase que hace décadas cayó en desuso.

⁵⁷ Es necesario aclarar que a final del siglo XIX conforma lo que en la actualidad se conoce como Nueva York. “The City of Greater New York” es el término utilizado por políticos y académicos para la expansión de la ciudad a partir del 1 de enero, 1898: “by consolidating the existing City of New York with the East Bronx, western Queens County, and Staten Island” (“City of Greater New York”).

de primera generación en Estados Unidos y que se expresan primeramente en castellano, el hispanismo se define como una ideología hegemónica. Los hispanos en Estados Unidos conforman un grupo complejo y variado. Por ello, utilizo el término “comunidades hispanas”, en plural. Los primeros hispanos llegaron a Norteamérica como conquistadores y colonizadores. Siglos después llegan, con diversas marcas étnicas como un otro en busca de oportunidades. Para José del Valle: “...la población latina se caracteriza por su extraordinaria heterogeneidad: son de muy diversos orígenes nacionales, llevan diferentes períodos de tiempo en el país, pertenecen a grupos raciales distintos, presentan niveles diferentes de escolarización y ocupan posiciones diversas en la estructura socioeconómica de país (aunque los latinos tiendan a tener niveles de ingresos bajos)” (“Política” 21).

Por su parte, el hispanismo es el movimiento que entre otros objetivos ha buscado “limpiar, fijar y dar esplendor” al uso de la lengua, como reza el antiguo lema de la Real Academia Española. Según Nieto-Phillips: “During the early years of the twentieth century, Spanish linguists and intellectuals championed a global cultural movement known as ‘Hispanism,’ which involved the study of Spanish language, history and culture” (“Language” 110). En 1904 Archer Huntington funda en la calle 155 y Broadway, Manhattan, la Hispanic Society of America para el estudio de la cultura de España, Portugal y sus antiguas colonias. En la Universidad de California, Berkeley, en 1919 se crea Sigma Delta Pi –ΣΔΠ-, la Sociedad Honoraria Hispánica, con la misión de promover la lengua y cultura hispánicas. La lengua, compañera del imperio, crea su propio espacio: un imperio en Iberoamérica a través de la Asociación de Academias de la Lengua, a la que en 1973, se integra la Academia Norteamericana de la Lengua Española. Según del Valle, el proyecto del hispanismo: “...se

basaba en la convicción de que la cultura española, *encarnada*⁵⁸ en la lengua, persistía como vínculo inalienable entre las naciones hispanohablantes incluso tras la independencia de los territorios americanos” (“Política” 4); en Norteamérica tiene “relevancia cultural, económica y política...” (17). El aprendizaje del español representa un intercambio entre el capital cultural y el capital económico lo que, entre otros aspectos, incide en la industria editorial y en la capacitación de maestros. En 2010 Winston Manrique Sabogal encuesta a varios expertos sobre la relación entre lengua y políticas económicas. Para Carmen Caffarel, en ese entonces directora del Instituto Cervantes, para 2011 se proyectaba el ingreso de unos 103 millones de euros por concepto de divulgación y enseñanza del español; por su parte, José Luis García Delgado, Director de la investigación “Valor económico del español”, la lengua supone aproximadamente 16% del producto interno bruto de España (Manrique Sabogal “Lo que”). El manejo de la lengua además incide en el prestigio del hablante. La influencia del inglés en el español de los hispanos, que del Valle califica como “fenómeno normal y probablemente inevitable” (“Política” 73) coloca al español que se habla en Nueva York en constante revisión.

El lugar de enunciación marca un grupo frente a otros hablantes de la misma lengua independientemente de las similitudes o diferencias en el modo de hablar. Los hablantes pueden tener ideas preconcebidas del otro, dialogar con ese otro diferente a esas ideas preestablecidas y seguir manteniéndolas a pesar de la diferencia entre concepción y realidad. Por ejemplo, en 2008, la autora mexicana Bárbara Jacobs dicta conferencias y coordina un taller de escritura creativa en el Departamento de Lenguas Clásicas y Modernas de City College, CUNY. En el taller participan estudiantes de maestría, de primera generación residenciados en la ciudad: colombianos, dominicanos, peruanos, brasileños, puertorriqueños, venezolanos, cada uno

⁵⁸ Mi destacado.

expresándose en su dialecto de origen, fácilmente identificable para el resto del grupo. Posterior al taller, Jacobs publica sus impresiones en una nota en *La Vanguardia*, de México:

Me fue difícil ubicarlos [a los participantes] por su acento, pues después de años al norte del Río Bravo la dicción se les ha neutralizado y, por más que –salvo un par de alumnas– aún no adquirieran la pronunciación española de los estadounidenses que hablan español, parecen haber perdido la entonación que caracteriza a los diferentes países de Latinoamérica.

Jacobs no se refiere a mezclas de acentos, de usos del inglés en la estructura de las oraciones o en el vocabulario; la autora e instructora acusa neutralidad. El contexto –la ciudad del Spanglish– neutraliza ante Jacobs las diferentes, y a veces marcadas, pronunciaciones dialectales lo que no le permite reconocer las variadas inflexiones regionales de la lengua. El grupo se transforma en un otro sin origen, de origen desconocido, sin historia. En el artículo, la autora va más allá y trata de vislumbrar el futuro del español en Estados Unidos a partir de su interacción con estudiantes de lengua y literatura: “Puede llegar a haber en Estados Unidos hablantes de un español; pero ¿llegará a haber escritores y lectores de ese español, y más si es literario? ¿Publicaciones? ¿De qué productos; para qué consumo?” Para la autora de *Las hojas muertas* tal vez a futuro haya hablantes, tal vez emerja una literatura en español en el norte, obviando cinco siglos de práctica de escritores que han publicado en castellano en Norteamérica.⁵⁹ Son reflexiones hechas a partir del contacto con un reducido grupo de personas de primera generación en un espacio académico que cuidan de no incorporar el calco lingüístico ni préstamos del inglés, que mantienen la cadencia y la entonación original de sus dialectos.

⁵⁹ *En otra voz: Antología de la literatura hispana de los Estados Unidos*, editado por Nicolás Kanellos ofrece una selección de textos en español escritos en Estados Unidos a partir de la exploración y colonización de América.

La lengua ha sido y es constante escenario de batallas en América Latina y, relevante para este trabajo, en Estados Unidos. Una de las partes en esas luchas es influenciada por el hispanismo. El hispanismo plantea homogenizar la lengua, adjudicar categorías de “buen” y “mal” español respaldando determinadas maneras del habla y la cultura que las apoya, por lo que se plantea como:

...a project of Hispanization through imposed language, customs, and belief with the imperial expansion into the so-called New World. It operates a political, representational, and epistemological paradigm throughout the development of Spanish America's and Spain's culture histories from the colonial period to the consolidation of nation-states and in the context of the globalization. The development of Hispanism reached one of its most productive stages during the 1930s and 1940s, when the Spanish Civil War drove many scholars and intellectuals into exile in Latin American and metropolitan centers such as New York. (Pérez Rosario 70)

Posterior a la independencia política, los letrados en los países latinoamericanos discuten acerca de la lengua, legado de la colonia que se mantiene y refuerza en las nacientes repúblicas. La visión panhispánica se visualiza a través de la unidad del español. El temor entre los letrados era que el español tuviera la misma suerte que el latín y se desintegrara ante la complejidad étnica y racial de América Latina. Articulado el criterio, se establece la cohesión lingüística alrededor de la Real Academia de la Lengua destacando su función prescriptiva; en consecuencia: “Hispanism has an assimilationist impulse, as it homogenizes Latin American countries and silences their

linguistic, cultural, and racial diversity. It also reinforces cultural and linguistic ties between postcolonial Latin American countries and Spain" (Pérez Rosario 70).⁶⁰

Los intentos por homogeneizar la lengua a través de diversas políticas, han sido constantes y provienen de diversas áreas; para del Valle: "...el lenguaje es una pieza central en el establecimiento de las relaciones de poder..." ("Glotopolítica" 33). En la contemporaneidad, las cadenas nacionales de televisión y las emisoras locales han desarrollado estrategias de homogeneización lingüística. A comienzos del siglo XXI, la cadena nacional de televisión Telemundo implementa la práctica de utilizar el "acento neutro" en sus producciones, especialmente en las telenovelas. Anteriormente, la cadena permitía a los actores el uso de rasgos de sus dialectos nacionales. En adelante intenta hacer uso de "acento neutro", tomando como referencia el dialecto mexicano, mayormente de clase media urbana⁶¹ (Valencia y Lynch "Migraciones"). En 2005, Francisco Moreno-Fernández publica un artículo en El Diario donde reflexiona sobre la práctica: "Ese español neutro, como bien saben los lingüistas, no lo habla nadie porque obedece, en parte, a una creación artificial. Consiste básicamente, en atenuar los rasgos fónicos más particulares de una región y en favorecer la elección de las palabras más comunes y frecuentes en el mundo hispanico" ("Español"). El autor plantea que lo que se identifica con neutralidad está relacionado con economía: el mayor grupo nacional entre los hispanos es el mexicano por lo que productos audiovisuales en este dialecto apelan a un amplio sector de consumidores hispanohablantes y, además a una audiencia internacional destacando así el carácter globalizante de esta política: "Si una cadena de televisión o de radio produce un

⁶⁰ Como anécdota, Horacio Peterson, director de teatro de origen chileno en conversación informal, comentó su sorpresa al llegar a Caracas a mediados del siglo XX y notar que en el habla cotidiana se utilizaba "tú" para la segunda persona singular mientras que en escena el tratamiento era el voseo.

⁶¹ En 2012 la población de origen mexicano representaba un 64% del total de la población latina: 22.3 millones nacidos en Estados Unidos y 11.4 millones de inmigrantes nacidos en México (González-Barrera y López "A Demographic").

programa o una serie, sale más a cuenta venderla en varios países que en uno. Como para ello es necesario tener una buena acogida internacional, la solución es hacer uso de un español más neutro, un español ‘sin acento’”, afirma Moreno-Fernández.

El impacto de la política del acento neutro es reseñado en diversos medios. Para Frank Ahrens: “Durante el último año [2003] Telemundo ha estado empleando instructores de diálogo dentro del estudio para ‘neutralizar’ los variados acentos nacionales y regionales de sus actores”. (Ahrens “Telemundo”) Ahrens comparte la idea de la rentabilidad de la novela dentro del mercado nacional: “Aproximadamente 80 por ciento de la audiencia potencial de Telemundo... es mexicana” La posibilidad del “acento neutro” representa un cambio sustancial en los modos de interacción entre las comunidades hispanas que, como señala del Valle son “extraordinariamente heterogéneas” y que tradicionalmente se interrelacionan con su acento de origen; no es extraño que, entre hispanos, el acento forme parte de los temas que comparten en sus diálogos. Ahrens advierte que la manipulación del acento, “...puede ser aún peor para los defensores de la cultura hispana, [los] cuales temen que la homogeneización de los medios estadounidenses eliminará identidades nacionales y culturales” (Ahrens “Telemundo”). Así como la historia de lo hispano ha sido intervenida para homogeneizar a estas comunidades, se implementan estrategias de intervención en el campo de la lengua para crear un habla unificadora entre estos grupos.

Las políticas del acento neutro influyen a los miembros de las comunidades hispanas; el habla neutra sugiere corrección, norma; estar dentro o fuera de la regla: una marcada pronunciación regional puede ser motivo de chanzas o críticas. La televisión, transmisora de ideologías, difunde el acento neutro en las telenovelas; el español correcto es criterio de distinción y hasta sinónimo de estética corporal. El *reality show* Nuestra Belleza Latina,

transmitido por la cadena Univisión, anualmente realiza audiciones en diversas ciudades de Estados Unidos para seleccionar a las concursantes del programa. En la temporada 2015, Nuestra Belleza Latina realizó una audición en San Diego, California, en la que participó Mabelynn Capeluj, estadounidense hija de argentino y mexicana. Al hablar, se notaba su español en contacto con la lengua dominante: en la entrevista pronunció vocablos como “desportes” y construcciones como “más mejor” por lo que uno de los jueces impelió a la postulante “aprender español” (*Nuestra Belleza Latina* “¿Sabía...”). Capeluj fue preseleccionada, bajo condición, para ir a la ciudad de Miami donde se realiza el concurso. Al llegar allí, el juez del concurso la esperaba para entrevistarla y probar su progreso en español. La aspirante utilizó de nuevo la lengua en contacto por lo que no tuvo oportunidad de pisar Miami: en el aeropuerto fue devuelta a San Diego (*Nuestra Belleza Latina* “Lástima!”). El reality show transmite la idea que, para ascender socialmente en el mundo hispano, el español debe ser correcto: una candidata que incorpore préstamos o calcos del inglés tiene pocas posibilidades de representar la belleza física y los “valores latinos” a pesar –o a causa- de haber sido criada en un mundo en el que conviven dos lenguas.

3.2-El acento en el teatro hispano.

En el teatro hispano de Nueva York la tendencia es mantener el dialecto original de actores y actrices “suavizándolo”, entendido el término como la libertad para los intérpretes de mantener la cadencia, el ritmo, la pronunciación u otros rasgos del dialecto de origen, tendencia que contrasta con el manejo de dialecto en otros contextos en los que *debe* estar justificado. La práctica brinda al texto tonos y sonoridades diferentes a las imaginadas por el autor: la representación, en ciertos teatros, es un acto panhispánico con diferentes tonos y relevante en esta práctica es la aceptación por parte de los espectadores. A propósito de la pluralidad de

acentos en el teatro hispano de Nueva York, llama la atención que el actor, director, dramaturgo y dramaturgo argentino Juan Carlos Gené en 1985 visualice el futuro de su colectivo, el Grupo Actoral 80 de la siguiente manera: “Nuestra meta es sostener ese grupo teatral que actúe a nivel continental como testimonio de unidad esencial latinoamericana. Actores de diversas latitudes americanas, cuyos acentos auténticos se mezclan, aportando las distintas melodías de nuestra música idiomática común...” (114). El teatro hispano ha logrado componer en Nueva York la música idiomática anhelada por Gené.

En piezas más tradicionales o dirigidas a grupos nacionales específicos como *Los jíbaros progresistas*, de Ramón Méndez Quiñones; *Los titingós de Juan Bobo*, de Carlos Ferrari o *Barceló con hielo*, de Marco Antonio Rodríguez, los directores enfatizan que el actor o actriz incorporen una aproximación al habla original de los personajes. En este contexto, también hay producciones que han propuesto trabajar con la neutralidad. Sin embargo, la práctica no llega a imponerse probablemente por sentir al acento neutro como producto artificial: al fin y al cabo, los hispanos en su cotidianidad escuchan a diario diversos acentos. Contrastando estas prácticas con el teatro anglosajón encuentro que hay un segmento tradicional en el uso del inglés representado en Broadway y Off-Broadway; como veremos en el Capítulo 4, Schechner arguye que la normativa naturalista, incluyendo la lengua, es determinante en la estética teatral occidental (“Race” 6); además, los circuitos teatrales mencionados son industrias cuyos consumidores no se restringen al ámbito de la ciudad: son espectadores de Estados Unidos y de todas partes del mundo por lo que las puestas en escena son proyectos homogéneos en los que el habla está acorde con las necesidades de rentabilidad de la producción. Agrupaciones con

espectadores más definidos, pertenecientes a minorías, como los hispanos, son más abiertas a la política de diversos acentos.⁶²

3.3-Sin neutralidad y en Spanglish.

Desde sus primeros registros el Spanglish ha sido objeto de controversia. Es motivo de cuestionamientos tanto por intelectuales conservadores como progresistas. El Spanglish se ha asociado con pobreza educativa y económica; ello causa temor de que el español se corrompa, que en el futuro el Spanglish desplace al castellano. La Academia Norteamericana de la Lengua ha estado activa para contrarrestar los efectos de este híbrido, el más notorio *Hablando **bien** se entiende la gente: Consejos de la Academia Norteamericana de la Lengua Española para mejorar su español* (2010), editado por Gerardo Piña-Rosales, Jorge I. Covarrubias y Domnita Dumirrescu, y publicado por Aguilar, con el fin de “mejorar su español”.⁶³ *Hablando bien se entiende la gente* contiene 300 consejos ilustrados, “...para que el español sobreviva sin que el spanglish lo deteriore en EEUU”. En la página electrónica de la ANLE, y a propósito del manual aparece el siguiente comentario: “Cuando vives en los Estados Unidos, hablar español correctamente se vuelve una ‘Misión casi imposible’”.⁶⁴ Para la institución, la amenaza es que la lengua de los inmigrantes iberoamericanos se transforme, que sufra un proceso de mestizaje lingüístico. La misión es defender la homogeneidad del español de manera prescriptiva a través de campañas de televisión, conferencias, manuales, partes de la estrategia en la lucha para

⁶² *The New Penguin Dictionary of the Theatre* señala que la mayoría de los teatros de “Broadway” están ubicados alrededor de Broadway y la Octava Avenida, de Manhattan; indica que la diferencia entre los teatros Broadway y Off-Broadway es la cantidad de butacas para el público y la escala de salarios. Como dato relevante, Broadway se transforma en foco de turismo mundial durante los años ’70 especializándose en obras musicales mientras que los nuevos textos tienden a representarse en Off-Broadway (“Broadway 90”). Por su parte, *Playbill*, es más preciso en cuanto al tamaño: los teatros Off-Off Broadway tienen una capacidad de hasta 99 asientos; los teatros Off-Broadway entre 99 y 499 butacas y de 500 puestos en adelante tienden a considerarse teatros de Broadway (“How”).

⁶³ Este trabajo comprende dos volúmenes. En ambos, la palabra “bien” se destaca tipográficamente a través del uso del color; en el texto, va en negritas cada vez que forma parte del título.

⁶⁴ ANLE. Archivo de eventos. *Hablando bien se entiende la gente 2*. Santillana USA, 2014.

contrarrestar la contaminación del idioma. Otro componente de la estrategia de la ANLE fueron los segmentos “¡Dígalo bien!” transmitidos en 2011 por el canal de televisión local Univisión 41.⁶⁵

El Spanglish posee detractores dentro y fuera de los Estados Unidos. En el siguiente párrafo, José Ramón Lodaes explica, lo que para él, es Spanglish:

Resulta que hay hispanos en Estados Unidos que son conscientes de su español y de su inglés, de modo que pueden ir de uno a otro. Pero a otros muchos, si no les viene a la cabeza la palabra *techo*⁶⁶ dicen *rufa* (inglés *roof*); si no aciertan con *gratis* dicen *fri* (inglés *free*) y así se hacen entender. El caso que eso les ocurre muchas veces, de modo que han creado un idioma intermedio: el *spanglish*. Antes era la lengua de los pobres, pero ahora ya no lo es tanto. (*Gente* 142)

Para Lodaes, el “idioma intermedio” se origina en la “inconsciencia” de las lenguas por parte de los hablantes lo que da como resultado la frecuencia con que se intercalan palabras en inglés por la falta de competencia lingüística en los dos idiomas en que se desenvuelven. Según él, a partir de una práctica construida por la escasez de léxico, se crea un espacio de comunicación alterno.

Roberto González Echevarría ha sido uno de los más fuertes críticos del Spanglish. Si para Lodaes es expresión de grupos marginales que va en incremento, para González Echevarría: “Spanglish is an invasion of Spanish by English” lo que para él representa una forma de imperialismo sobre la cultura hispana; arguye que: “The sad reality is that Spanglish is primarily the language of poor Hispanics, many barely literate in either language. They incorporate English words and constructions into their daily speech because they lack the

⁶⁵ Piña Rosales abre uno de los segmentos diciendo: “No diga online. Diga en línea;” el resto del segmento, de aproximadamente un minuto, lo utiliza para explicar que el diccionario académico sugiere el calco en castellano antes que el neologismo de origen inglés (“¡Dígalo bien!”).

⁶⁶ En el párrafo, las palabras en bastardillas son destacadas en el original.

vocabulary and education in Spanish to adapt to the changing culture around them” (González Echevarría “Is Spanglish...”). El académico ve el híbrido con el potencial de imponerse dentro y fuera de Estados Unidos: “If, as with so many of the trends of American Hispanics, Spanglish were to spread to Latin America, it would constitute the ultimate imperialistic takeover, the final imposition of a way of life that is economically dominant but not culturally superior in any sense”. Hay cierto paralelismo entre cómo González Echevarría describe el Spanglish y las imágenes de Susan Sontag en los ensayos “Illness as Metaphor and AIDS and Its Metaphors” sobre el uso de metáforas de enfermedades para describir la invasión de inmigrantes, en este caso, del habla: el Spanglish, como el cáncer, es una invasión; como la sífilis, es polución (105); ambos alteran la normalidad del cuerpo.

La preocupación de González Echevarría gira en torno a una eventual colonización de América Latina con el Spanglish como lanza. El académico reflexiona sobre el tema con la idea de intervenir este fenómeno y si no regularlo, al menos abrir espacios para la discusión. Años después emerge un vocablo que materializa los temores de González Echevarría sobre el imperialismo lingüístico, término que comienza a ser utilizado en Iberoamérica: *latinx*, vocablo inclusivo en cuanto a género. Salinas y Lozano rastrean su aparición y encuentran que, según Padilla, *latinx* emerge en 2004 entre “...left-leaning and queers communities as a way to promote inclusivity in language” (Salinas y Lozano 3), refiriéndose a la inclusión de género. *Latinx*, utilizado por grupos LGTBQ, en medios de comunicación social y en sectores progresistas de la academia ha generado debates. Entre las opiniones está la de Guerrero y Orbea quienes afirman que su uso no puede ser considerado “hablar español” (Salinas y Lozano). Pilar Melero, en un estudio realizado por Catalina M de Onís, opina que, “...The idea of Latinx is not

an English speaking imposition but a Spanglish version of the term that brings into the discussion social justice issues” (Melero citada por Onís 83).

Volviendo al contenido de “Is Spanglish a Language?” encontramos que González Echavarría rotula las producciones literarias del híbrido: “Literature in Spanglish can only aspire to a sort of wit based on a rebellious gesture, which wears thin quickly. Those who practice it are doomed to writing not a minority literature but a minor literature”. Es inevitable relacionar esta idea con la *literatura menor* de Deleuze y Guattari: una literatura escrita en una lengua diferente a la hegemónica, de carácter colectivo y sin la imagen del maestro. Para Deleuze y Guattari: “The three characteristics of minor literature are the deterritorialization of language, the connection of the individual to a political immediacy, and the collective assemblage of enunciation. We might as well say that minor no longer designates specific literatures but the revolutionary conditions for every literature within the heart of what is called great (or established) literature” (*Kafka* 18). En el caso de los hispanos en Nueva York, desde su aparición, ha sido una escritura de resistencia y reafirmación, de subversión ante las literaturas establecidas del inglés y el español normativos, que ha logrado expresar el sentir de las comunidades latinas e hispanas en textos como los de Pedro Pietri, Jesús Papoleto Meléndez, Tato Laviera entre otros autores.

Numerosas publicaciones han señalado los peligros del Spanglish. Para evitar la “horrorosa operación de destrucción de la lengua”, Miguel Ángel Bastenier sugiere que: “... si hay alguna posibilidad de reconquista lingüística... ha de ser por esa vía: medios de comunicación propios que no desdeñen la evolución lingüística, por otra parte inevitable, pero tampoco quieran inventar una jerga para uso interno de la comunidad”.⁶⁷ Bastenier, apela como los Reyes Católicos o Francisco Franco a la *reconquista* de territorios, en este caso el territorio

⁶⁷ Miguel Ángel Bastenier. “El español de los medios de EE UU”. *El País*, September 12 2015.

de la lengua. Se entiende así que la integridad del idioma priva sobre las prácticas y cotidianidad de las comunidades hispanas.

De otro lado, hay un grupo de lingüistas que destaca la relación entre la lengua y la experiencia migratoria. Para Ricardo Otheguy el español de Nueva York es un dialecto como el español de Montevideo o el de Madrid. Según Otheguy, “...el vocablo *espanglish* se encuentra entre los términos más desafortunados y que más contribuyen a que se desconozca, en amplias franjas del mundo hispanohablante, la situación real del español en los Estados Unidos” (“El llamado” 222); respalda su observación basándose en cuatro puntos: el vocablo *spanglish* desconoce el paralelismo entre el español coloquial de Estados Unidos con el peninsular y el latinoamericano, el término remarca un carácter híbrido, el vocablo implica particularidades producto del contacto y mezcla estructural con el inglés; en consecuencia, “contribuye a que prime una ideología... tendiente a negarle a los hispanohablantes norteamericanos un importante recurso (el español general) de progreso económico, psicológico y social” (222). Otheguy propone la denominación “español popular de los Estados Unidos” (222) y sostiene que el español estadounidense “...junto con los rasgos panhispánicos mayoritarios, presenta elementos léxicos y sintácticos privativos de este entorno” (225).

Otheguy revisa la producción de dobletes léxicos, fenómeno que se observa en las lenguas de contacto. Pone como ejemplo el *bildin* que para el hablante de *Spanglish* designa grandes estructuras arquitectónicas, “...mientras que el *edificio* es la construcción más modesta de su pueblo de origen” (“El llamado 226). Siguiendo este razonamiento, la *escuela secundaria* es la institución pedagógica en Hispanoamérica mientras el *jáiscul* es la institución, “...casi siempre más grande y más compleja” (226) que se encuentra en núcleos urbanos norteamericanos. La constante en estos dos ejemplos del estudio realizado en 1989 por Otheguy,

García y Fernández hace presumir que los términos en español se refieren a espacios moderados –edificio, escuela secundaria- mientras que los vocablos provenientes del inglés se asocian con construcciones grandes, propias de espacios propios del imaginario neoliberal. Además, Otheguy plantea la connotación ideológica del término Spanglish asociado a hibridez y dependencia cultural; por ejemplo y como ya hice mención, Bárbara Jacobs en su contacto con estudiantes de City College, afirma no haber escuchado algún dialecto latinoamericano; para ella, los estudiantes habían sufrido un proceso de homologación de la lengua: la construcción ideológica sobre la alteridad hispana la lleva a no diferenciar cadencias ni acentos entre hispanos.

Ana Celia Zentella ofrece una visión diferente del Spanglish. Zentella señala que éste tiene una carga política y performática relacionada con hibridez y mestizaje: “The racialization of Spanglish speakers has profound implications for ‘non-white’ Latinas/os because both their bodies and their ways of speaking are perceived as contaminated” (“Spanglish” 210); el mestizaje se refiere a las variantes entre el contacto entre dos bloques: inglés y español. La lingüista plantea la identidad en el lenguaje como elemento dinámico, en transformación constante: “...Spanglish is best defined as a rule-governed, in-group, and informal style of speaking among bilingual Latinas/os, an act of ‘doing being bilingual’ that reflects our dual worlds and challenges static notions of ‘Latina/o identity’” (210). El Spanglish desafía normativas por lo que es una seña de resistencia, así como un acto de exclusión.

Para Ilan Stavans el Spanglish es una lengua autónoma con sus propias reglas. Zentella revisa la aproximación de Stavans quien brinda al Spanglish etiquetas como “creative” y “democratic” por un lado, a la vez que lo define como “hodgepodge” of ‘barbarisms... deformed, perverted’ (Stavans citado por Zentella 209). En 2003 Stavans publica el diccionario *Spanglish: The Making of a New American Language* integrado por 2.073 entradas. En 2016, Zentella

realiza un estudio con 94 hablantes de Spanglish y encuentra que solo el 16% de los vocablos del diccionario había sido articulado o escuchado por los encuestados y que el 23% de estos términos nunca había sido dicho o escuchado entre los participantes (209). Afirma Otheguy que este proyecto genera “el equívoco causado por el término *espanglish*” de manera tal que “adquiere proporciones alarmantes” (“El llamado” 240); cuestiona además que: “No queda nunca exactamente claro, ni en las obras ni en las frecuentes intervenciones públicas y de Internet del autor [Stavans], qué es exactamente un diccionario de un encuentro, ni por qué el diccionario de *espanglish* se nutre, en gran medida de palabras normales y corrientes del español” (241). El Spanglish y el dialecto nacional se convierten en objeto de análisis, discusiones, disertaciones; siendo una de las motivaciones las relaciones entre los hablantes de un híbrido y los centros de poder.

Las dinámicas del habla serán representadas en la escena hispana que a su vez toma posiciones que van desde la representación monolingüe hasta la representación en Spanglish y en Dominican-York como afirmación de colectivos que han desarrollado modos de comunicación particulares. Al fin y al cabo, las comunidades se relacionan utilizando estrategias lingüísticas en el contexto que viven y no en la idea de pureza. La dramaturgia más que una serie de palabras correctamente empleadas, es una manera de legitimar el habla del contexto.

3.4-La lengua en escena.

La variedad de usos de la lengua en Nueva York es centro de tensiones. La ciudad es un espacio en el que constantemente se presentan argumentos sobre el uso del inglés sobre el español: es recurrente la frase “We are in America” en discusiones callejeras para exigir se hable inglés mientras que dentro del segmento hispano se discute el “correcto” español y su posible transformación o se comenta sobre la hibridación. Pierre Bourdieu apunta los mecanismos que

hacen de la competencia lingüística parte del capital cultural: “Speakers lacking the legitimate competence are *de facto* excluded from the social domains in which this competence is required, or are condemned to silence” (*Language* 55). El hablante de Spanglish tiene acceso a las dos lenguas –inglés y español- pero su lugar en ambas esferas es la periferia. En cuanto al español, a mediados del siglo XX se publican textos dramáticos que obvian la normativa del español estándar. La representación de *La Carreta*, de René Marqués autor *vanguardista*, valida el habla popular en la representación escénica.⁶⁸ Por otro lado, aparecen trabajos teatrales en Spanglish que reflejan el habla cotidiana de poblaciones marginadas en centros urbanos. Ambas posturas abren posibilidades para explorar diversos aspectos de la lengua. Consecuencia de ello es que hay una proximidad entre el habla del público y el de la escena. A continuación, reviso una selección de textos contemporáneos agrupados por la orientación del lenguaje utilizada por sus autores.

En términos del uso de la lengua *Lágrimas negras*, así como *El bolero fue mi ruina* en su primera producción, tienen en común el uso exclusivo del español. Como he señalado, el texto de Vásquez recrea el melodrama de las películas mexicanas y de los dramáticos radiales. Por su parte, Merced explora el contenido de la historia de Loca, bajo una estética camp o identidad de performance. Ambas, como la mayoría de las piezas revisadas en este estudio, toman el pretérito llevado al presente, el pasado como marco temporal en el que los personajes construyen su cotidianidad. Los dos monólogos echan mano de la cultura popular del pasado: la primera utiliza el recurso de imágenes fílmicas, radionovelas y refranes para exponer un conflicto racial; la segunda, el espacio del bar, el bolero y la música popular de décadas pasadas para exponer un aspecto de la problemática queer. He señalado además que la producción original de esta pieza -

⁶⁸ Mi destacado problematiza el término: Marqués conoce las tendencias contemporáneas de su momento lo que no le inhibe transcribir el habla rural de Puerto Rico. La ruptura con lo establecido, se da en el uso del dialecto campesino.

un monólogo con la participación de dos músicos- mantiene el estilo de la narración breve de Ramos Otero. Las imágenes creadas a través del lenguaje popular hacen de Loca un personaje de una carga poética aguda. Veinte años después de su estreno en español, en 2017 la pieza vuelve a escena con un personaje principal junto a otros tres que establecen un paralelismo con elementos tradicionales religiosos: Vida, Pasión y Muerte. La nueva versión es representada en inglés. Reafirma el planteamiento de Otheguy: el español es una lengua de pocos nietos.

3.4.1-Carmen en Manhattan.

La pieza de Eva Cristina Vásquez limita los personajes a un espacio específico, Loisaída, y a un lenguaje, el español. Los personajes son inmigrantes: dos –Carmen y José- vienen específicamente de Puerto Rico y el resto de cualquier lugar de América Latina. A diferencia de otras piezas en las que aparece el grupo unido por nexos familiares, en *Carmen Loisaída* los personajes llegan a Nueva York y, como circunstancia común, viven solos dejando en sus países de origen problemas económicos y afectivos que los impactan en el presente de la obra. Son migraciones de finales de siglo XX influenciadas principalmente por las políticas neoliberales implementadas en sus países de origen: devaluación de la moneda nacional, privatización de empresas estatales; por conflictos sociales como violencia institucionalizada, represión por parte del aparato estatal, narcotráfico, paramilitarismo, expropiación de la tierra.

El edificio invadido y reacondicionado en Loisaída es el espacio en el que se desenvuelven los personajes. Loisaída se va transformando ante los personajes: las panaderías, los restaurantes de comida latina, las bodegas ceden sus espacios a restaurantes de moda, hoteles, locales nocturnos. El inmueble se convierte en un tercer lugar, en espacio que se articula en español rodeado de inglés. Entre las necesidades inmediatas de los miembros del grupo queda relegado el aprendizaje del inglés: las prioridades de los personajes consisten en mantener

económicamente a sus ausentes familias, en la supervivencia diaria, en conservar los trabajos poco remunerados, organizar estrategias para no perder el espacio en que viven y más adelante, alcanzar la condición de residentes legales. La radio en español es una alternativa para socializar y para hacer contacto virtual con la ciudad. La historia de Carmen se cuenta íntegramente en español. Español con diversos dialectos que representan un modo de convivencia en la hispanidad. En las acotaciones, la autora indica:

Solo dos personajes en la obra son puertorriqueños, Carmen y José. Raúl podría ser puertorriqueño, pero no es indispensable. De acuerdo con la nacionalidad de los actores disponibles se pueden alterar usos semánticos y, de ser necesario, la sintaxis de algunas frases, respetando ambas, las ideas del texto y la diversidad lingüística del español en Nueva York. (*Carmen* 2)

Vásquez no identifica la nacionalidad de cada personaje ya que los elencos que se forman para producciones en español en la ciudad, según el reparto seleccionado, pueden representar diversas nacionalidades iberoamericanas. Para la producción de esta pieza, la autora enfatiza a la producción la presencia de múltiples acentos para crear el ambiente hispano neoyorquino. En el elenco de la primera producción participaron actores puertorriqueños, dominicanos, colombianos, chilenos y ecuatorianos.

En la pieza se utiliza el inglés cuando Carmen, a manera de lengua franca, se dirige a los agentes de inmigración o a extraños. Los vecinos del edificio, en sus diálogos incorporan algunos préstamos del inglés; por ejemplo, Meche: “Hoy es el día que preparan el *Schedule*”⁶⁹ (10), Dante: “Quieren darnos ‘*deadlines*’⁷⁰...” (15), Super: “...puros *losers*”⁷¹...” (21). La lengua se convierte en barrera para los personajes al intentar proyectarse fuera de ese espacio

⁶⁹ Mi destacado.

⁷⁰ Ibidem.

⁷¹ Ibidem.

comunitario. Cuando necesitan leer o escribir documentos en inglés, cuando necesitan portavoces para su causa, dependen de Carmen quien es bilingüe. El capital cultural le da prestigio dentro del grupo. En un momento, los vecinos solicitan que sea portavoz en el proceso de otorgamiento del inmueble, ofrecimiento que ella rechaza. Meche replica a Carmen: “Claro, como tú eres gringa, que se fastidien los demás” (16). Carmen resulta ser *lengua* del grupo, entendido el término como traductora. El origen nacional es factor que crea tensiones dentro de la comunidad: Carmen es hispana y a la vez norteamericana rasgo que sale a relucir en discusiones. Carmen está en situación liminal: es vista como extraña por el grupo por el dominio de la lengua y para la hegemonía es una mujer exótica que habla inglés con marcado acento latino.

3.4.2-Boricuas bilingües.

A pesar de que el cuento de Ramos Otero, originalmente escrito en español, es de donde parte la base argumental de la producción de Teatro Pregones, la pieza se desarrolla en español e inglés. En la primera página del texto revisado en 2015, aparece la siguiente nota: “This is a bilingual (Spanish/English) script for the Pregones Ensemble artists who gave it life and for predominantly bilingual audiences who cherish the work of our company (Merced *Aloha* 1). La nota se refiere a que las lenguas utilizadas en la pieza por una parte convocan a inmigrantes de primera generación en este caso a través de un español campesino, propio de un grupo jíbaro: “Tú sabes que esos guardias están allí plantaos y no nos dejan salir pa ningún sitio” (*Aloha* 14). La convocatoria es para generaciones de descendientes de inmigrantes; para un público no necesariamente hispano que sigue la labor que Pregones desarrolla en El Bronx.

La obra presentada de manera bilingüe plantea una dinámica diferente al Spanglish. El uso del Spanglish se circunscribe a las comunidades latinxs/hispanas relacionadas con las dos

lenguas a las que no resulta inusual el cambio de códigos, que no se sorprenden por la inclusión de anglicismos en estructuras propias del castellano, los calcos y préstamos lingüísticos. Por su parte, el tratamiento bilingüe establece la alternabilidad de párrafos en las dos lenguas y ocasionalmente la incorporación de alguna palabra u oración de uno de los idiomas en un párrafo de la otra lengua para que los públicos monolingües puedan seguir el argumento de la obra como cuando Monserrat se refiere al archipiélago: “Hawaii was just another ‘finca’” (6) o cuando hace la siguiente descripción: “I will never forget that sign: Indio, California. Pero allí no había ni indios ni gente ni nada. Just the sign and a little house made out of wood, right there in the station. The rest... todo seco... a desert” (17). Además, el texto incorpora las dos lenguas en cantos como el que describe a Monserrat, el protagonista:

Coro	Chu
<i>tipo de esquina</i>	Right there
<i>tipo de barra</i>	at that precise moment
<i>tipo de hebras</i>	when history invades you
<i>labios de mar</i>	hallucinating...
<i>ojos de tierra</i> ⁷²	...imponiendo

Lengua que traba y destraba al hablar (4X). (5)

El grupo de campesinos negocia alrededor del lenguaje lo que hace que, cuando no pueden comunicarse debido a su monolingüismo, recurran a acciones colectivas liderados por una maestra de escuela. Ante el maltrato institucionalizado se amotinan y toman el barco que los transporta. El hecho de ser monolingüe en un contexto en el que el lenguaje principal es diferente, presenta connotaciones adversas. El valor negativo de hablar una sola lengua es explotado comercialmente a finales del siglo XX y comienzos del XXI por productos como

⁷² Destacado en el original.

“Inglés sin barreras” dirigidos a inmigrantes hispanos con mensajes como “una persona que habla dos idiomas vale por dos” o que no hablar inglés en Estados Unidos es una manera de ser “sordomudo”, como Sergio Goyri, figura de la televisión mexicana dice a cámara en uno de los comerciales del curso de inglés (*Inglés sin barreras* “Portfolio”).

Volviendo a la obra, el grupo de puertorriqueños se asienta en Hawaii. La maestra Pura está preocupada porque su amiga Flor y su pareja, El italiano, renuncian al empleo en la Sugar Planter’s Association para realizar otro tipo de trabajo. Pura pregunta a Flor a qué se va a dedicar, ya que no ha aprendido inglés a lo que Flor responde: “Yo cocino de lo más bien en español” (31). En el espacio en el que se establece Flor y su familia conviven inmigrantes de diversos orígenes; sin embargo, la comunidad logra comunicarse en labores cotidianas como comer, en un continuo proceso de hibridación.

3.5-Spanglish y Dominican-York en escena.

Las piezas de Tere Martínez y Marco Antonio Rodríguez conjugan habla rural, Spanglish y Dominican York. Se estructuran a partir de un español con préstamos del inglés e incluso, en ocasiones, solo inglés. En ellas, ambos dramaturgos hacen converger en el uso de la lengua diversas ideologías y visiones de mundo. Son trabajos que a través de la hibridación del lenguaje, muestran aspectos en los procesos de inserción de los hispanos en Nueva York. Los autores incorporan la convivencia de diferentes generaciones en el grupo familiar para explorar diversos matices de la identidad del sujeto migrante.

3.5.1-Lenguas e ideas en el Barrio.

El texto está construido por varios modos del habla. Borinquen, migrante durante la década de los años cincuenta del siglo XX se expresa y desenvuelve en un español rural que en no pocos momentos incorpora términos en inglés. Carlos, del que los espectadores no conocen si

nació en Puerto Rico o Nueva York, ajusta su habla a la manera de Borinquen para comunicarse con ella aunque por lo general se comunica en inglés. La hija de Borinquen, Minerva, como Carlos, se maneja en ambas lenguas y tiende a hablar más inglés con frases y palabras en español. Los personajes más jóvenes en la obra son monolingües: Mayte, recién llegada a la ciudad proveniente de Puerto Rico y que habla español como lengua materna, además se esfuerza por hablar inglés porque llega para estudiar actuación en New York University y Laura, la hija de Minerva, que es angloparlante.

El uso de la lengua sugiere varias ideas. En primer lugar, Borinquen llega a la ciudad en busca de mejor calidad de vida durante un periodo migratorio originado por la falta de puestos de trabajo para la clase obrera en Puerto Rico; el tiempo y el contexto en los que se desenvuelve no le permiten seguir una educación formal: el trabajo en diversas fábricas, su rol como mujer al cuidado del hogar, su colaboración dentro de la comunidad y los menguados ingresos obstaculizan cualquier iniciativa respecto al aprendizaje formal del inglés o de un oficio calificado. Su inglés viene del contacto con los compañeros de fábrica y los vecinos. Por su parte, Minerva tuvo el español como lengua en el hogar, y el inglés en su proceso de escolaridad; igual que sucede con Carlos, y que en la pieza tiende a hablar más español usando la lengua como seña identitaria asociándola con la ideología independentista puertorriqueña. Maite, quien llega de Puerto Rico, se desenvuelve en español; el temor ante la nueva situación y ante los personajes niuyoricans se reflejan en sus gestos y movimientos: al principio teme no dominar el inglés y de convertirse en otra niuyorican. La presencia de Maite, familiar que ha crecido y se ha criado en Puerto Rico a la que por primera vez conocen Borinquen, Minerva, Laura y Carlos, es motivo para evocar experiencias y confrontar ideologías. En las primeras escenas de la obra, Maite marca su alteridad respecto a los parientes niuyoricans, pero progresivamente se incorpora

al grupo. Además, Laura se comunica en inglés; no aprendió español lo que reclama a la madre porque busca su identidad. A pesar de las profundas diferencias, este grupo comparte elementos comunes y lazos afectivos. En esta familia, cada individuo muestra una definición única de hispanidad.

La primera escena de *Borinquen vive en el Barrio* presenta el eje lingüístico de la pieza. Carlos llega de la calle y conversa con Borinquen de distintos tópicos: la llegada de Maite prevista para el día siguiente, las condiciones migratorias del arribo de la anciana a Nueva York como mano de obra en contraste a las de la joven que viene para seguir estudios en New York University, institución educativa privada en la que se matriculan estudiantes con recursos económicos. Borinquen y Carlos comentan sobre la vida de Paco, antiguo vecino, y sobre la soledad de Carlos, quien es profesor de secundaria. En la conversación aparecen dos tiempos de El Barrio. Borinquen evoca imágenes de su migración; dice a Carlos: “Mira, yo no me quiero acordar de esos primeros meses. Pasamos un frío pelú. Si en el edificio de mi cuñía estuvo la boila daña to’ aquel invierno” (9). Posteriormente, Carlos comenta a la anciana -que sale poco a la calle- el cambio de perfil de El Barrio. La mujer pregunta quién se quiere mudar al Barrio a lo que Carlos responde: “Tó el mundo. Hasta los blanquitos.⁷³ They think it’s ethnic. They’re into playing the drums and dancing salsa” (9). Esta primera escena se estructura a través de un diálogo caracterizado por el predominio del español sobre el inglés, como en este ejemplo de Carlos: “No Doña Bori, hágale las chuletitas. Ya usted va a ver que le van a encantar. Which airport is she arriving at?” (8). Las estructuras señaladas por Zentella definen el Spanglish de esta escena con los cambios de código entre español e inglés.

El habla de Carlos tiende a elidir las sílabas finales como en [tó] o [pá’ cá]. El español de Borinquen es rural, caracterizado por el lambdacismo: “Ay, mi’jo, yo no te debiera molestar

⁷³ Estadounidenses caucásicos.

tanto...” (4), “...Déjame decilte pá’ aguantar a Minerva se necesita...” (5). Un aspecto que resalta el texto en el habla de doña Bori es la confusión de topónimos. Hablando de amigos que salieron del Barrio para hacer su vida en otros lugares, Carlos comenta que Paco, el hijo de Toñita, ahora vive en Seattle; Borinquen entiende Ciales: “Not Ciales, doña Bori, Seattle, en Washington state” (6), aclara Carlos.⁷⁴ El hecho señala un tercer espacio en el que vive el inmigrante que confunde en la conversación dos lugares diferentes y distantes, Ciales, el familiar y Seattle, espacio desconocido. En la escena, Borinquen recurre a tres préstamos lingüísticos: “...estuvo la boila dañá’ tó’ aquel invierno” (9), “Yo bajo y tengo el drugstore y el colmado” (10). “...hoy no serías maestro de ‘high school’” (11).

En la segunda escena de la obra aparece Maite. En escena están Borinquen, Carlos y Maite. Hay tensión entre los personajes: mientras los dos primeros se deshacen en detalles por agasajar a la recién llegada, dispuestos a hacer su proceso de adaptación menos complejo, ésta se muestra ansiosa y fuera de lugar. Esa ansiedad se representa a través del cuerpo que se contrae. Maite rehúsa comer la comida que le ofrece la anciana, se sorprende que el inodoro, en el pasillo del piso, sea comunal y tenga que compartirlo con otros vecinos. Poco después, inquieta y desorientada, pide el teléfono para llamar a la madre en Puerto Rico. Ese primer momento en que encuentra la ciudad, enfrenta de primera mano, la historia de la diáspora y conoce parte de una familia de la que solo sabía por referencia: los parientes niuyoricans. Su preocupación alcanza el clímax cuando exclama: “Dios mío, ¿qué yo he hecho? Yo no quiero terminar aquí viviendo toda mi vida” (18). Borinquen entiende la angustia de la recién llegada a quien dice que se quedará si lo desea; siempre tiene la posibilidad de volver: quedarse o retornar son decisiones personales.

⁷⁴ Ciales: municipio situado en la Cordillera Central, Puerto Rico.

Los usos del lenguaje cambian con la aparición de Minerva en la escena 3. Minerva, como Carlos, alterna el uso del inglés y el español. En el caso de Minerva es más marcada su alternancia entre las dos lenguas entre otras razones porque el personaje, además de haber sido criada en el seno de una familia niuyorican, vive en un suburbio de Connecticut por lo que en esta escena es frecuente el encadenamiento de oraciones en las dos lenguas. Cuando se despidе de la madre articula una frase formulaica: “Bueno, Mami, bendición” (31) a la que Borinquen responde: “Dios te bendiga, hija” (31); “pedir la bendición” es una convención católica en algunos países latinoamericanos; el/la solicitante conjura protección a partir de la palabra y además reconoce una relación familiar entre los interlocutores: dicho de otro modo, pedir la bendición es una tradición. La escena se inicia con tensiones respecto a los lugares de enunciación que a la vez clasifican y separan a los miembros de la misma familia: “...hay dos clases de puertorriqueños, los de aquí y los de allá” (24), declara Minerva acusando la percepción que tienen los insulares sobre la población niuyorican y la supuesta aculturación cuya primera seña, precisamente, es el uso de la lengua. La escena transcurre entre desacuerdos respecto a la política y la percepción de la historia; al final de la escena los personajes negocian: Maite solicita a Borinquen que la enseñe a hacer mundillo a lo que la costurera comienza el entrenamiento dándole instrucciones. La tradición, representada en el trabajo artesanal es enseñada por un personaje que tiene casi medio siglo viviendo fuera de Puerto Rico. La familia insular pierde esta tradición y la redescubre en un apartamento de El Barrio.

En la última escena de la obra en el apartamento de Borinquen se reúnen Maite, Minerva y Laura. Como mencioné, Laura, hija de Minerva y Steve, es de ascendencia puertorriqueña y judía. Procura convencer a la madre que le permita mudarse de Connecticut para vivir en el apartamento de Borinquen; propone una serie de arreglos: “We can get that gorgeous authentic

Puerto Rican wooden furniture, real tropical plants, not plastic. Make it like an Old San Juan apartment” (51). Ante las intenciones de decorar el apartamento al estilo del viejo San Juan, Minerva le recuerda que “...this is El Barrio” (51): validando las flores exóticas de plástico como representativas del imaginario boricua. La representación que propone Laura –un lugar en El Barrio como réplica de San Juan- visualiza un concepto de puertorriqueñidad con componentes espaciales sobrepuestos, por ello Minerva comenta: “It’s easy to talk when you know Puerto Rico from your Ivy League classroom, isn’t it? Or from your four-star resort hotel” (53). Laura busca definir su identidad: “I’m struggling to find out who the hell I am, Mom [...] You were raised to be Puerto Rican and to always be proud of it. I wasn’t raised to be anything” (53). Espacio y lengua han estado distantes de Laura que articula cuatro oraciones en español incluyendo el último parlamento de la obra: “Abuela siempre vive, no wait a minute, vivirá... Borinquen siempre vivirá en El Barrio” (60). Otra vez aparece la idea de Otheguy del español en Estados Unidos como “la lengua de pocos nietos”, lengua mantenida por las dos primeras generaciones de inmigrantes que, con excepciones, no alcanza a una tercera generación.

3.5.2-Dos generaciones: lenguas y prejuicios.

Marco Antonio Rodríguez, dramaturgo de ascendencia dominicana escribe piezas con personajes inmigrantes que practican usos alternos de la lengua. En su producción se cuentan *La Luz de un Cigarrillo* (2008) y *Barceló con hielo* (2013-2014). Éstas conforman un díptico: en la primera los personajes Luz y Julio César son respectivamente la ex amante y el hijo de Nino, el protagonista de *Barceló con hielo*. Estos textos de Rodríguez suben a escena la cotidianidad de quisqueyanos anónimos que viven en Nueva York. Los conflictos entre los personajes se originan por la alteridad a la que los someten la sociedad hegemónica, pero también por las

contrastantes visiones de la realidad de carácter diacrónico en el mismo núcleo familiar y que tensan las relaciones familiares.

Son particulares las formas en que Rodríguez desarrolla sus historias. En sus textos hay referencias al realismo, al costumbrismo, alguna cita de Shakespeare, como en *La Luz de un Cigarrillo*, o la alteración de la narración lineal como en *Barceló con hielo* para mostrar razones y motivaciones entre el origen y el destino del migrante dominicano. Sus personajes se presentan áridos, mezquinos; progresivamente muestran un rico y complejo mundo interior, moldeado por experiencias liminales. El tratamiento de la realidad y de la lengua hace que los personajes a primera impresión parezcan sumergidos en la cotidianidad, “vistos desde arriba”, trabajados casi en el tono del esperpento; tal impresión se transforma durante el desarrollo de la trama al punto de hacer empatía con ellos al final de la pieza en los que se “ven en pie” (Estébanez Calderón 366).⁷⁵

En estas propuestas, los personajes se comunican mayormente en español. Una nota de Rodríguez sobre *La Luz de un Cigarrillo* aclara que: “La obra está escrita en el vernáculo dominicano, mezclado con el Spanglish Dominican/York: La (sic) mezcla del natal dominicano con el de aquel que tiene muchos años viviendo en Nueva York y ha creado su propio acervo lingüístico. Muchas palabras no están bien deletreadas o les faltan las ‘s’ u otras letras (*La Luz* 8).

En *Barceló con hielo* hay una nota que precisa el uso de los diferentes dialectos. Amerita ser transcrita porque muestra la complejidad que enfrentan los autores hispanos al desarrollar una historia que utiliza diversas formas del habla:

⁷⁵ Valle Inclán se refiere a los puntos de vista del dramaturgo “...frente al mundo (‘de rodillas, en pie o levantado en el aire’), indica que en el primero los personajes son vistos como héroes o seres superiores, en el segundo, como de ‘nuestra propia naturaleza’ y en el tercero (el del esperpento) como ‘seres inferiores al autor, con un punto de ironía’” (Estébanez Calderón 366).

Partes de la obra están escritas en el dialecto regional cibaño de la República Dominicana y en parte en el vernáculo dominicano mezclado con el Spanglish Dominican-York: La (sic) mezcla del vernáculo natal dominicano (más capitaleño) con el que de aquel que tiene muchos años viviendo en Nueva York y ha creado su propio vernáculo.... Algunos personajes (como NINO y JASTON) hablan en el dialecto cibaño donde se substituye las letras “l” y “r” por la “i”. Otros personajes (como BALAGUER y AURELIO “Fello”) que han recibido una educación más formal, a veces mezclan lo formal con lo de pueblo. Y otros (como SERGIO y DENIS) tienen un sabor más urbano dominican-york. (*Barceló* 2)

En *La Luz de un Cigarrillo* Lydia, la vecina mexicana, solo es vista desde la ventana de su apartamento que se comunica directamente con el de Luz. Al llegar Julio César de Texas pregunta a Luz por qué la vecina habla de manera tan particular: Lydia, en sus desvaríos mentales y lingüísticos, utiliza la terminación –ation [eichon] para incorporarla a palabras en español. La madre responde: “Adió, así e’ que Lydia habla el inglés, (sic) Poniéndole “ation” a to’ la palabra. Yo me muero de la risa” (17). Así, el personaje construye expresiones como “¿Cómo están las cosations, mujer?”, “De carne y de puercation” (13), “¿Oye pero qué te pasa, Luz? Yo solamente me preoccupation” (107). Los espectadores se enteran que Lydia quedó afectada por la muerte de su hijo que enfermó, según Luz, por “maricón” (17).

La comunicación entre la familia se desarrolla en el vernáculo dominicano al que Rodríguez hace referencia. En el Spanglish Dominican-York se advierte el recurso del préstamo lingüístico. Por ejemplo, Luz explica: “Y desde que se muda alguien suben esa maldita renta por

el *rufo*.⁷⁶ Los único que tienen chele pa' ta' pagando mile de peso en ete *buildin*, ahora son lo gringo y lo chino" (15).⁷⁷ Reprendiendo a la madre por la acumulación de objetos en el apartamento, Julio César exclama: "Tú si tiene guarandinga delante de ese *firescape*. Y delante del calentador que e' peor todavía" (34). Hablando sobre la relación amorosa que Luz mantiene con Freddy, su hermana Divina pregunta: "¿Ju likey o no likey?" (75) y ante el conflicto que ocurre entre madre e hijo, aconseja a Luz: "Cójelo (sic) con take it easy" (108).

La madre inmigrante y el hijo que se cría en Nueva York utilizan el mismo dialecto. El hijo, que pertenece a la segunda generación de inmigrantes, recibe su educación formal en la ciudad y opta, junto con la madre, por el uso del español en el ámbito doméstico, pero el inglés para comunicarse con Russell, de quien dice a la madre es el amigo que cuida a su gato (44). Este rasgo lingüístico de Julio César, demarcar el uso del lenguaje, sirve para mostrar un conflicto relacionado con la escisión de su identidad. En el primer acto, Luz asoma tal escisión: "¿Por qué todo contigo siempre e' separáo (sic)? La comida, tus cosas, la familia" (26). En un estallido de rabia, Julio César reclama: ¡Yo lo que quiero e' no sentime por mitad! ¡Medio cocinao!" (59). El personaje no encuentra un sentido de pertenencia dentro de la familia: su padre no le dio el apellido, la madre constantemente expresa su rechazo hacia la homosexualidad por lo que se mantiene distanciado de sus parientes.⁷⁸ El hecho de sentirse "medio cocinao" en el hogar materno difiere en la manera de relacionarse en otros espacios. Es la manera de Julio César asumir quien no es, de esconderse: "'Closetedness' itself is a performance initiated as such by the speech act of a silence- not a particular silence, but a silence that accrues particularity by fits and starts, in relation to the discourse that surrounds and differentially

⁷⁶ Mi destacado.

⁷⁷ *Ibíd.*

⁷⁸ La escisión del sujeto migrante fue llevada a escena por Dolores Prida en piezas como *Coser y cantar: A One-Act Bilingual Fantasy for Two Women* (1981) en la que dos actrices interpretan a Ella y She o *Botánica* en la que Milagros/Millie asume una identidad diferente ante sus amigos.

constitutes it” (Kosofsky Sedwick 3). El personaje no permite la permeabilidad entre una esfera y otra haciendo esfuerzos de ser quien no es.



La Luz de un Cigarrillo, de Marco Antonio Rodríguez
En la foto: Ismael Cruz Córdova, Susanna Guzmán y Arisleyda Lombert
Foto: Anthony Ruíz. Cortesía del autor.

Los personajes perciben la lengua como articulación de un mundo cultural y social. Para Julio César, el vernáculo dominicano de su madre representa prejuicios hacia la preferencia sexual; para Luz, el hijo de Lydia "...era del otro lao [...] Torció. Ju know. Maricón" (17), Maggie, la sobrina de Nino es "pata", a la que "Deberían caerle encima, coño, con un chucho e' goma", porque "eso de la mariconería no 'tá bien" (102). La lengua esconde secretos, difumina realidades, tergiversa orígenes: Nino, el padre Julio César, se negó a reconocerlo legalmente cuando él nació, pero la versión que maneja es que Luz, por orgullo no lo permitió; al enterarse del rechazo dice a Luz: "Lo que me tiraron encima utede do'... un maldito peso... ¡Coño! Lo cargo por to' lo lao. Ahora me pesa más" (58). Para el hijo, las prácticas de la madre son consecuencia de la falta de educación formal; en vez de hablar a través de las ventanas con Lydia, Julio César dice a Luz: "Utede si (sic) son epeciale. Eto no e' campo. Usen el teléfono" (16); "Hay que ver que tú si ere ignorante" (102); "Edúcate mujer. ¡No sea tan bruta!" (103). Ese mundo confuso, en desorden, de silencios, gritos y palabras escondidas está representado en la manera que los objetos invaden el interior del apartamento; ante tantos artículos acumulados, Julio César aconseja a la madre: "Pero tú puede botá toda esa porquería, mami. Mira, ese microonda que tiene ahí ni lo usa. Te apueto que ni sirve [...] Eso e' tietto pa' qui y tietto pa' allá. Y reja por to' lo lao" (35); ante los comentarios homofóbicos de Luz, Julio César se molesta y refiriéndose al espacio exclama: "¡BÚCAME LA MALDITA FUNDA! NO ENCUENTRO NA'! ¡BUCA QUE BUCA Y NADA! ¡ME 'TOY AFIXIANDO CON TANTA PORQUERÍA EN ETE LUGAR! ¡QUIERO ENCONTRÁ ALGO, COÑAZO! La confusión del personaje le lleva a criticar costumbres de la familia que compartió cuando era niño y, como en el monólogo de Martínez, se hace referencia a la televisión como elemento recreativo: "¡La vida na' má no e'

la televisión...” (103), aludiendo a las telenovelas y programas musicales que acostumbraba ver junto a Luz.

Por su parte, para Luz, las limitaciones con el inglés la hacen sentir en desventaja. Cuenta que Nino, el padre de Julio César, luego de terminar la relación con ella, se casa con Norma, una mujer preparada: “Me lo dice: ‘¡Es que mi mujer sabe inglés! ¡Esa sí es una mujer educada!’ siempre andaba con el culo cagao y el rabo alzado” (67). El inglés en términos laborales también se convierte en obstáculo para ella: “... ¡CUANDO TE FALTABA ROPA, COMIDA, DINERO PA’ LA UNIVERSIDAD! ¡ERA YO LA QUE SE FAJABA EN ESA MALDITA FACTORÍA DE TRAJE DE BAÑO DÍA Y NOCHE PONIENDO FOCKEEN TIRITA A TO’ ESE MATERIAL! ¡AGUANTÁNDOLE MIERDA A ESO JEFE GRINGO QUE SE CREEN QUE PORQUE UNO NO HABLA BIEN EL INGLÉS PUEDEN ABUSÁ!” (104). La situación lleva a un estado inusual entre madre e hijo: han convivido, se quieren, pero son extraños. Frente a la experiencia de la muerte del padre, Julio César, angustiado, dice a Luz que él no está muerto. Es una muerte metafórica: Julio César no puede ser quien realmente es delante de su madre. Esta percibe la angustia del hijo, le invita a que vuelva al apartamento con Russell. Ella quiere conocer cómo es Julio César en realidad.

En resumen, los dramaturgos citados muestran que el autor que se dedica a escribir para el público hispano enfrenta una serie de retos. Entre ellos está el público al que dirige su obra que involucra diversos niveles de las lenguas y dialectos. Ese acto, por la complejidad que implica, brinda diversas posibilidades de manejo del idioma que no se plantean en contextos monolingües. Además, los distintos momentos migratorios ofrecen material para diversos modos de inserción y desarrollo de los muchos matices en el habla hispana. Por último, hay

piezas que enfrentan diversas generaciones revisando de este modo la dinámica cambiante de aspectos de lo hispano; en estos encuentros se enfrentan tradición y modernidad, se recupera en escena visiones y acciones pretéritas que han incidido en las definiciones de cultura de las comunidades: los espectadores presencian interpretaciones del pasado en estas producciones. Producciones que reconocen un modo particular, a veces marginado, del habla entre las comunidades hispanas.

Capítulo 4:

Más allá del margen: monólogos

Tres de las piezas seleccionadas para este análisis son trabajos unipersonales. La producción dramática de Merced, Vásquez y Martínez cuenta con, al menos, un monólogo concebido e interpretado por ellos mismos. Tres unipersonales en un lapso de poco más de una década, escritos por autores hispanos que además son actores e investigadores y que abordan sujetos marginales dentro de la comunidad es señal de que los autores-actores agencian estrategias para trabajar en escena. Las propuestas presentan temáticas relacionadas con personajes relegados dentro de las comunidades hispanas. En los tres, la madre es un personaje referencial con el que los personajes se identifican o rechazan.

En este capítulo reviso manifestaciones del monólogo hispano en la ciudad de Nueva York así como el monólogo escrito con la finalidad de ser interpretado por su creador como forma de potenciar personajes que visibilizan sujetos periféricos en las comunidades hispanas. Los trabajos seleccionados desarrollan argumentos que problematizan las posibilidades de la dramaturgia: los tres unipersonales poseen elementos de humor y a la vez tienen un marcado sentido crítico. Por el componente pedagógico, social y político estos trabajos pasan a ser modos de resistencia lo que permite incorporar el concepto “Teatro Aplicado” (Applied Theatre) en su análisis. Al emerger los personajes de grupos minoritarios, tradicionalmente vistos a través de estereotipos, los trabajos ofrecen herramientas al espectador para acercarse desde otras perspectivas a estos grupos.

4.1-El monólogo hispano.

Para Patrice Pavis: “El monólogo se distingue del diálogo por la ausencia de intercambio verbal y por la longitud mayor de un parlamento que puede ser desgajado del contexto

conflictual y dialógico” (297); según Pavis, a esta práctica se le señala un rasgo de inverosimilitud. La definición sirve como punto de arranque para el análisis: en la inverosimilitud se aplican diversas estrategias para crear proximidad entre el escenario y la platea porque “...el monólogo se dirige directamente al espectador” (Pavis 298). El monólogo expone visiones del contexto en el que emerge como por ejemplo en el caso de *Amor perdido* (2002), el primer unipersonal de Eva Cristina Vásquez, donde la autora-intérprete aborda el rol de la mujer en la sociedad patriarcal, la migración y la influencia de las guerras en las que ha intervenido Estados Unidos y su impacto entre las mujeres puertorriqueñas. El trabajo se relaciona con el espectador mostrando aspectos del texto expuestos por una actriz que habla e interpreta experiencias compartidas con el colectivo, sobre todo con los espectadores adultos.

Como propuesta artística, el monólogo implica dos desafíos relevantes para el/la intérprete. El primero: actores y actrices deben tener la técnica y la experiencia interpretativa que les permitan estar solos en escena; deben cargar de energía al escenario, tener conciencia del ritmo y la habilidad de realizar transiciones entre personajes si el monólogo así lo requiere. Por eso, el monólogo es un reto para su ejecutante, una muestra de excelencia interpretativa. El segundo desafío es crear verosimilitud: utilizar los recursos escénicos con el fin de involucrar al espectador. Un trabajo de este género a cargo de un realizador con limitados recursos o poca experiencia teatral puede resultar tedioso.

A través de los años, el Nueva York hispano ha visto monólogos de excelente factura. Intérpretes como Dennis Stoklos y *Un-Medea* (1996); Adria Santana con *Las penas saben nadar* (1997), de Abelardo Estorino; Mimí Lazo con *El aplauso va por dentro*, de Mónica Montañez (1997); Teresa Ralli en una versión de *Antígona* (2000); Gretel Trujillo y *El enano en la botella* (2001), de Abilio Estévez; Mariela Brito con *Triunfadela* (2015) son solo algunos de los

nombres que forman parte de una extensa lista de visitantes latinoamericanos que han presentado trabajos unipersonales en la ciudad. Entre los intérpretes locales figuran Wanda Arriaga con *¡Qué felices son las Barbies!* (1999) de su autoría; *Los ángeles se han fatigado* (2002) a cargo de Rosalba Rolón, de Luis Rafael Sánchez; *¡Ay Jesús! ¡Oh Jesus!*, (2003) a cargo de Jorge Merced; *Sex on the Beach* (2006), escrito e interpretado por Roy Arias; *Láyel* (2014), escrito por Joselo Arroyo e interpretado por Edna Lee Figueroa; *Yo no soy Lupita* (2016), interpretado por Caridad del Valle, dirigido por Leyma López y escrito por P. García Gámez.⁷⁹

El formato del monólogo progresivamente ha despertado el interés entre hacedores de teatro local. Un festival anual se institucionaliza en la ciudad a partir de 2010 cuando se realiza la primera edición de Monologando Ando, encuentro organizado por la agrupación Fénix U.S.A. que muestra trabajos de actores, generalmente jóvenes, que buscan mostrar habilidades y ganar espacios en las artes escénicas hispanas; el proyecto gana aceptación al punto que agrupaciones teatrales de Florida, Washington D.C. o Puerto Rico se han postulado para participar en el encuentro. Las organizaciones Asociación de Cronistas del Espectáculo (ACE), Hispanic Organization of Latin Actors (HOLA), Asociación de Teatro Independiente (ATI) y el premio Latin Alternative Theater Awards (LATA) tienen el renglón de unipersonal o monólogo entre los trabajos a reconocer. Por otra parte, organizadores de festivales como el Comisionado de Cultura Dominicano o FuerzaFest no aceptan el formato del monólogo para optar a las nominaciones a los premios que contemplan estos encuentros: los unipersonales pueden participar, pero no forman parte de la terna competitiva. La presencia de Monologando Ando y la no competitividad del monólogo en el Festival del Comisionado de Cultura Dominicano señalan que, para los teatreros hispanos, el unipersonal es un género escénico particular,

⁷⁹ *¡Ay Jesús! ¡Oh Jesus!*, basado en textos de Jesús Colón, es la base argumental de la producción *The Red Rose* de Teatro Pregones (2007) protagonizada por Danny Rivera.

diferenciado de las producciones para dos o más intérpretes, y que como tal es una categoría diferente con rasgos propios.

4.2-Escribir palabras, inscribir en el cuerpo.

En el pasado, la escritura del monólogo era potestad del autor dramático y su interpretación por el actor o actriz. La llegada en los años sesenta del siglo XX del *performance art*, expresión entre artes plásticas y escena, influye en la intervención de los intérpretes escénicos en la escritura. Además, la lucha por los cambios sociales trae como resultado que, entre otros, el sujeto en la periferia agencie el tratamiento de identidades complejas: “Augmented by the existential analysis of the role of ‘otherness’ in the creation of devalued selves, identity could take political expression in the form of demands of subordinate identities for recognition in psychological, moral, and material terms” (Izenberg *Identity* 18). En el contexto hispano, más de tres décadas después los personajes abandonan el carácter unidimensional con el que han sido –y ocasionalmente son- tratados por la sociedad hegemónica; el escenario servirá para exponer visiones de profundidad. Parte de este proceso puede haber tomado referencias en las actividades que realizaban los poetas niuyorican que difundieron su trabajo a través de presentaciones personales en distintos espacios; Cristina Beltrán destaca el uso de la poesía y otras disciplinas artísticas como instrumento de organización y político para aglutinar a las comunidades puertorriqueñas de Nueva York: “En 1969, los Young Lords hicieron su primera aparición pública con Felipe Luciano, quien habló de la necesidad de más acción revolucionaria y, acompañado por tambores, recitó su poema ‘Jíbaro, mi negrita linda’” (*El problema* 114).⁸⁰ Además de los bajos costos de producción, el monólogo tiene la posibilidad de ser representado

⁸⁰ La relación entre poesía y performance niuyorican es analizada en *In Visible Movement: Nuyorican Poetry From the Sixties to Slam*, de Urayoán Noel.

en diferentes espacios, incluyendo los no-convencionales, hecho también característico del teatro comunitario hispano.

4.3-El monólogo desafía la audición.

Los motivos para escribir e interpretar un unipersonal son diversos y tienen orígenes prácticos e ideológicos. Entre las motivaciones pragmáticas está el hecho que producir un monólogo resulta menos costoso que una producción diseñada para dos o más actores. Por otra parte, la fase de producción es menos compleja: director/a e intérprete son las personas imprescindibles en los ensayos. Tiene mayores posibilidades de movilizarse a diferentes espacios teatrales y no convencionales, de realizar giras y de presentarse en festivales. El monólogo es una propuesta sencilla frente a los complejos procesos de producción de obras para varios actores. Estas últimas presentan varias etapas que para el actor o actriz se inician con la audición -prueba para los aspirantes a interpretar un personaje en una obra- con el fin de apreciar sus posibilidades y su aproximación a un rol determinado.

A propósito de la audición, *The New Penguin Dictionary of the Theatre* define a ésta como: “A competitive test at which an actor or other performer is invited to demonstrate his [her] aptitude for a particular role, usually in the presence of the director of the planned production” (36).⁸¹ Durante la primera parte del período que cubre este estudio (1997-2017) no estaba tan marcada la práctica de la audición en los países latinoamericanos o, en todo caso, lo era para producciones de teatro comercial, un teatro cuya meta es hacer rentable la producción por lo que evita el riesgo financiero; en 1989 Juan Carlos Gené se refiere a un aspecto relacionado con la audición: “...en la creciente especialización contemporánea de la industria del espectáculo, ha aparecido el profesional del casting” (88), refiriéndose a la parte de la producción que selecciona

⁸¹ Mientras que *The New Penguin Dictionary of the Theatre* contempla una entrada para el término “audición”, el *Diccionario del Teatro* de Pavis no registra el término, de lo que infiero que la práctica de la audición, tan extendida en la actualidad hace tiempo está afianzada en la industria cultural estadounidense.

el reparto de la obra. Muchos actores y actrices latinoamericanos que llegan a Nueva York para hacer teatro a finales del siglo XX se forman en agrupaciones que trabajan con elencos estables cuyos miembros generalmente participan en las diferentes producciones del grupo, invitando ocasionalmente a otros intérpretes. La audición como parte del proceso de producción comienza a acentuarse como práctica en la escena hispana neoyorquina.

La situación se torna compleja cuando la audición es un llamado a actores y actrices latinxs e hispanos por parte de grupos del *mainstream*. Productores y directores manejan ideas raciales y étnicas de lo hispano que tienden a ser abstracciones de estos grupos. La actriz Tanya Saracho, fundadora de Teatro Luna, de Chicago, afirma que: “We are obviously not getting what we need from the theater community right now. The role you [latinas/hispanas] get to perform are maids or prostitutes or nannies” (Latorre & Mitchell 22). Para Richard Schechner, la expectativa en las artes escénicas en Estados Unidos es de corte naturalista y la define de la siguiente manera: “It refers to a socioaesthetic tradition dominant in Western arts since the Renaissance, that posits daily experience as the basis for reality” (“Race Free” 6). Según Schechner, la escena tiene un riguroso tono naturalista: “any wide gap between performer and character must be justified” (6). Tal rigor se fundamenta en el horizonte de expectativas del público que espera imágenes preconcebidas de las minorías raciales y étnicas y sus roles sociales: imágenes referenciales para una sociedad hegemónica que se difunden a través de los medios de comunicación, en filmes, en el discurso electoral. El horizonte de expectativas condiciona al espectador: “When non-white performers are ‘integrated’ into mainstream companies and media they either need to perform stereotypes of their presumed racial type or adopt the performative idiom of the mainstream leaving behind ethnic, racial or regional dialects of speech and movement” (Schechner “Race” 5). bell hooks relata un comportamiento similar

en el campo académico; hooks ajusta su dialecto para estar “integrada” a la hegemonía y de esa forma ser vista como intelectual: “... when I give an academic talk without reading a paper, using a popular, performative, black story-telling mode, I risk being seen by the dominant White other as just entertainment” (“Radical” 22). Actores y actrices hispanos en el mainstream enfrentan estas condicionantes que limitan su intervención en escena; su participación depende de que sus características físicas y sus acentos respondan a un imaginario. A propósito de las imágenes preconcebidas, Arlene Dávila señala que los estereotipos: “...work by restricting the range of interpretations and therefore facilitating the evaluations that reproduce and valorize the social distinctions at play in the greater society” (*Latinos* 89). Consecuencia de los estereotipos es que las imágenes una vez aceptadas por el mainstream permean el aspecto y el trabajo de algunas agrupaciones de teatro hispano; por ejemplo, textos como *Secretos de mujer*, de Dinorah Coronado se construye a partir de imágenes de hispanas como inmigrantes que entre otros, se aprovechan de la asistencia pública; en *El chismecito*, basada en un cuento de Arnaldo Rodríguez los personajes originalmente son jíbaros, pero en la versión de Raúl Rivera son puertorriqueños de ascendencia africana por lo que los actores, en la producción de Broadway Blackbox en 2016, pintaron de negro las partes visibles de sus cuerpos para dar a conocer lo que Rivera, director de obra, explicó a la audiencia, finalizado el performance: “...en Puerto Rico también tenemos negritos” habiendo actores puertorriqueños de ascendencia afrocaribeña en Nueva York. La intención fue inclusiva; la acción, excluyente.

4.3.1-Resistencia unipersonal.

El acto de mostrar las capacidades interpretativas en una audición se reduce a unos minutos, insuficientes para conocer las destrezas interpretativas del actor/actriz. Al respecto, Eva Cristina Vásquez declara: “No me gusta audicionar. La experiencia suele ser humillante. A

veces el talento se reduce a lucir conforme a un imaginario inexplicable” (“Las lágrimas” 231). Por ello, en una entrevista concedida a Beatriz Risz comenta: “...mi actitud o acercamiento a ese problema es escribir mis propias piezas donde nadie puede decirme esto no está escrito para ti” (Rizk “Cuatro” 145). Una visión similar tiene Tere Martínez: “As a Latina actress, I became very frustrated with the parts I was offered. I didn’t think they represented the realities or concerns of Latina women in the United States. I also got tired of stereotypes and texts that didn’t reflect our universality” (Lugo 2). En la experiencia de estas actrices y autoras, audicionar es el acto de ajustarse a imágenes preconcebidas más que demostrar las cualidades histriónicas para interpretar un personaje. Esa inconformidad las llevó al unipersonal.

4.4-Visiones particulares.

Escribir e interpretar estos monólogos en el Nueva York hispano forma parte de una estrategia de resistencia. Resistencia en el sentido que los personajes no emergen para mostrar ideas establecidas de lo “hispano”; tampoco están motivados por la complacencia ligera a los espectadores sino por la intención de dialogar. Se orientan por insertar historias que muestran otras dimensiones de estos caracteres con lo que proponen visiones particulares. El monólogo pasa a tener valor de entretenimiento y reflexión. El desafío, a través del monólogo, alcanza esa otra función porque el tema es seleccionado por el/la intérprete para exponer inquietudes relacionadas con su mundo, con su comunidad. Escribir un monólogo que de antemano se sabe que se va a interpretar es un proceso que involucra estar consciente de la potencialidad y conjunción entre la dramaturgia escrita y la corporal ya que actor o actriz crea un texto con el cuerpo en el desarrollo de las acciones.

En el caso de los monólogos seleccionados, el objetivo es dar lecturas alternas a personajes tratados desde los estereotipos. Personajes como “la loca”, “la negrita” y “la

ordinaria” son roles subalternos en la representación teatral que, no pocas veces, han sido motivo de burla, presentados constantemente de manera plana, con la gracia de un ente unidimensional. A propósito, María Lugones plantea que: “If women, the poor, the colored, the queer, the ones with cultures (whose cultures are denied and rendered invisible as they are seen as our mark) are deemed unfit for the public, it is because we are tainted by need, emotion, the body” (“Purity” 131); por el rol periférico de estos sujetos y por la prevalencia en ellos de la emoción y el cuerpo por encima de la razón y el intelecto en la representación, estos unipersonales asumen posturas diferentes a las tradicionales al hurgar en esas visiones. La percepción esencialista entre las comunidades hispanas sobre estos personajes se ha apoyado en la homofobia, el racismo y el sexismo. Bajo esta óptica convencional “la loca” desafía la heteronormatividad y la visión de que generalmente, sus motivaciones están relacionadas con la satisfacción sexual; “la negrita” típica tiene un cuerpo exuberante; sabe bailar, es de inteligencia limitada y su redención se basa en la posibilidad de convertirse en otro ente; “la mujer ordinaria” es despreocupada, hipersexual, da luz a hijos que apenas puede atender y para mantenerse solicita *welfare*. Los autores-actores desarrollan estos personajes con visiones alternativas al tratamiento convencional al que están acostumbrados a recibir los espectadores. Estos autores revelan la compleja humanidad de personajes cuyos antecesores estaban destinados a ser “relleno” en las obras, creados las más de las veces para hacer reír a partir de ideas preconcebidas, de la superficialidad, de lugares comunes, con lo que tradicionalmente habían sido abordados.

4.5-El monólogo, herramienta social.

Estar solo en escena es uno de los retos mayores para un actor o actriz de teatro. Las miradas caen sobre el cuerpo, siguen los movimientos, el/la intérprete está consciente de que al otro lado del teatro siguen sus palabras. No hay otros actores/actrices que compartan la atención;

si el actor/actriz olvida la letra no habrá otro intérprete que con gestos o palabras se las recuerde o que improvise para seguir la trama de la obra. Se está consciente que debe generar una energía que traspase la escena y se reciba en la platea. Estar sola/o en escena significa conocimiento y dominio de aptitudes histriónicas. Ese acto solitario brinda intimidad: para los espectadores ese alguien cuenta una historia, no importa si se desdobra en varios personajes, o si es un personaje único, a diferencia del grupo de actores que representan un argumento. En la percepción del espectador, el monólogo o unipersonal es más espontáneo que la pieza de teatro para varios personajes, ya que lo relaciona con la narración oral —el acto de contar cuentos- o con el performance propiamente dicho. El monólogo implica el diseño de una producción, de tiempo y espacio para prepararlo.

En el proceso de investigación encuentro el término “teatro aplicado”, desarrollado por Hughes, Kidd y McNamara. El concepto aborda aspectos que contienen las piezas de este estudio, los monólogos en específico: “‘Applied theatre’ is broadly related to traditions of socially committed community, educational and political theatre that emerged as part of and as alternatives to the professional theatre sector in the western hemisphere during the course of the twentieth century” (“The Usefulness” 188-189). En este caso, creadores y realizadores son profesionales del teatro que buscan desarrollar espacios alternativos para las artes escénicas hispanas con carácter político y social. Los autores agregan: “The emergence of ‘applied theatre’ at this time, [the neo-liberal prioritisation of the free market] at least in part, responded to the need to ensure the ongoing practice and research of socially and politically committed theatre practice in academic contexts” (189). Algo similar se ha generado de manera más espontánea en el teatro hispano; prueba de ellos son el contenido social y político de estos monólogos. Por sus características se han representado, entre otros, en espacios académicos. La

academia ha brindado respaldo que se traduce en invitaciones a creadores e intérpretes a conversatorios y lecturas, apoyo a la publicación de textos, a la promoción así como apoyo a la producción para realizar diversos proyectos.⁸² Este acercamiento ha traído entre sus resultados que las agrupaciones Teatro Círculo y Teatro Pregones, junto a Tere Martínez y su relación como artista de las artes escénicas e instructora en Hostos Community College, CUNY, desarrollen asistencia de público entre estudiantes de educación superior y que autores hispanos sean incorporados en los cursos de español y de estudios latinos. Vale señalar que gran porcentaje de este público –no solo hispano o latinx sino estadounidense y del resto del mundo- ha estado por primera vez en una obra de teatro en estos unipersonales y otras piezas creadas por estos grupos.

4.6-La emoción, lo hipervisible y lo invisible.

Los tres trabajos se relacionan con lo que Eduardo Lalo denomina “lo hipervisible, lo archiencontrable” en la lengua. Cada uno emerge con voz y registro propios, con referencias en el melodrama, en el kitsch o en la cultura popular. Son voces que provienen de grupos relegados que se expresan a través de los textos. Ser invisible para Lalo: “...no es necesariamente una condena, sino que es, si se entiende y se acepta su destino, una condición y una perspectiva, que fuera del mundo es también una forma de vivir el mundo”, perspectiva que además ofrece lecturas alternas de la realidad (“En Puerto Rico”). Ajenas al ámbito del espectador promedio se muestran Loca, Belén y Yanira quienes vienen de un mundo próximo e invisible.

En las reflexiones de Lalo se presenta otro elemento que se aborda en los unipersonales. Declara el escritor que “La cultura del Caribe y de Puerto Rico es una cultura de la alegría, de la fiesta, del descontrol, pero hay reticencias a emociones de otro orden. La fiesta intenta ocultar la tristeza”. Estos monólogos, como otras piezas del teatro hispano neoyorquino, abordan la

⁸² Entre las actividades están aportes a la producción, ensayos sobre textos y producciones, participación en el salón de clases en forma de conversatorios o ejercicios de escritura dramática, incorporación de piezas en cartelera como actividades culturales a cubrir por los estudiantes.

emoción entendido el término como la exposición de conflictos identitarios borrados en términos como idiosincrasia y cultura; la emoción como resultado en el enfrentamiento de conflictos originados en el desbalance social. Agrega Lalo que: “Ciertas emociones nos permiten ser más lúcidos, porque la alegría, o ese tipo de alegría, [la que oculta la tristeza colectiva] es una negación. La verdadera alegría viene por alguien que reconoce el dolor y por eso se vuelve liberadora”. Estos unipersonales presentan elementos de “la cultura de la alegría”: música, baile; incorporan elementos humorísticos como la parodia, pero el manejo de estos refuerza la emoción, están al servicio de la emoción revelando diversas tensiones.

4.7-Los monólogos.

Por las razones expuestas, este capítulo aborda tres monólogos que se complementan entre sí. La iniciativa de los intérpretes les llevó a explorar la dramaturgia y hacer trabajos en solitario. Trabajos que han realizado aportes al teatro hispano. Estos unipersonales además abren posibilidades formales para otros autores-intérpretes.

4.7.1-Loca y las marcas de identidad.

Los personajes de la comunidad LGTBQ, ocultos e invisibles en la vida cotidiana, anteriormente podían ser vistos exprofeso y sin riesgo, a través de la cuarta pared del teatro. En *La Revolución* (1971), el personaje Eloy, enfatiza esa relación en un monólogo: “Quiero decir que normalmente uno se ríe, a lo mejor se burla, viene, digamos, a ver cómo vive la otra mitad. Claro que ha sido interesante, porque así es como vive esa otra mitad” (Chocrón 206), refiriéndose a comportamientos de la audiencia que va a espectáculos de personajes y temáticas LGTBQ. El personaje enfrenta al espectador que acude al acto “interesante”, ejercicio de voyerismo para ver al otro. Al respecto, José Esteban Muñoz afirma:

Existe cierta fascinación por el espectáculo de una persona *queer* de pie, sola, en el escenario, sin accesorios, empeñada en el proyecto de abrir un mundo de lenguaje, lirismo, percepciones, sueños, visiones, estética y política por igual homosexuales. El performance unipersonal tiene que ver con la realidad *queer* en este momento particular. Con más de dos décadas de padecer una pandemia devastadora, con crímenes de odio y leyes dirigidas a los *queers* y a la gente de color que se institucionalizan como protocolos estatales, *el acto* de actuar y teatralizar esta identidad *queer* en público cobra una importancia multiplicadora. (“Introducción” 555)

¿Se mantiene la “cierta fascinación” por el espectáculo *queer* después de haberse iniciado, a comienzos del siglo XXI un proceso de visibilización y reconocimiento? Si el personaje travesti desaparecía de la esfera pública, era visible en el teatro y otros espacios culturales. José Esteban Muñoz plantea además otro nivel de representación: el comercial, “Commercial drag presents a sanitized and desexualized queer subject for mass consumption. Such drag represents a certain strand of integrationist liberal pluralism. The sanitized queen is meant to be enjoyed as an entertainer who will hopefully lead to social understanding and tolerance” (*Disidentifications* 99). Loca pasa a convertirse en referente, en tercera alternativa: no es el personaje unidimensional ni el personaje comercial ni liberal; posee marcas que hacen de la suya una identidad compleja.

En la segunda parte del siglo XX se inicia un movimiento entre autores para crear un lugar a la literatura de temática queer en el contexto latinx. Tiffany Ana López plantea que durante los ochenta:

Feminist and queer Latina/o writers from this period explore the movement across different spaces of identity and the work to create a space where Latinas/os can express identity inclusive of contradictions and complexities. Previously, the pressures of racism created a cultural environment that saw the sole claiming of Latino identity as the priority with identification as feminist or gay viewed as affiliating with a white elite power structure. Writers from the 1980s contest this and affirm the importance of conceptualizing Latina/o identity as inclusive and asserting that the incorporation of feminist and queer work not only expands but also strengthens community building. (94)

La inclusión de estas voces en los discursos latinx/hispano, permite la inscripción de temáticas *queer*. Al público hispano se le ofrecen “nuevas” temáticas; asiste para ver la mitad a la que se refiere Chocrón.

En esta sección reviso aspectos que diferencian *El bolero fue mi ruina* y lo convierten en trabajo que desafía narrativas convencionales sobre el sujeto queer. Vale la pena hacer una pausa para precisar el significado de queer. Según Eve Kosofsky Sedgwick, uno de los aspectos a lo que queer se refiere es: “...the open mesh of possibilities, gaps, overlaps, dissonances and resonances, lapses and excesses of meaning when the constituent elements of anyone’s gender, of anyone’s sexuality aren’t made (or can’t be made) to signify monolithically” (Kosofsky Sedgwick “Queer” 8). Para Marla Morris: “...es toda aquella persona marginada por la sexualidad convencional” (“El pie” 41). Jafari Sinclair Allen, citada por Johnson y Rivera-Servera, afirma que “queer does... uniquely capture the sense of nonnormative status of men and women and other who identify with or are identified as homosexual or bisexual and those whose gender self-identification is not resonant with the sex assigned to them at birth” (*Blacktino* 5).

Isaías Fanlo en la publicación electrónica *Revista Contexto CTXT* elabora sobre el término y su naturaleza activista:

Ser queer implica una actitud de inconformismo hacia la heteronorma, y también hacia esta homonorma de nueva cuña; implica ver que hay muchas luchas vigentes y que el matrimonio igualitario no supone el final del camino, ni a nivel legal, ni por lo que respecta a igualdad social; significa ser crítico respecto al capitalismo y el régimen neoliberal que beneficia a los que tienen poder (adquisitivo y social) a costa de perjudicar y de precarizar a otros individuos; exige una lucha activa contra la transfobia, la serofobia y la plumofobia que todavía existen en nuestra sociedad; invita a luchar codo a codo con otros colectivos minorizados, y a menudo también invisibilizados. (“Lo queer”)

Para Fanlo, más allá de la identidad sexual, queer asume una actitud de desafío y lucha constante.

Parte de la producción narrativa de Manuel Ramos Otero se caracteriza por su tono íntimo y oral. Su cuento “Loca la de la locura” es el relato de Loca contada en primera persona.⁸³ El personaje hace espectáculos de fono-mímica en bares de San Juan. Los personajes referenciales son la madre desquiciada –loca por haber perdido el juicio- y Nene lindo, amante de la protagonista. Loca cuenta sus experiencias desde el ocaso de la cárcel, en vísperas de obtener su libertad. Una vez libre, lo primero que hace es visitar las tumbas de los dos seres queridos. La pieza se estrena en 1997. Son momentos de tensión para la comunidad LGTBQ. En 1995 los científicos sugieren la utilización de los “cocteles” o terapias más agresivas que las

⁸³ Loca: manera de referirse despectivamente a un homosexual en diversos países de América Latina y el Caribe.

convencionales para reducir el impacto del virus de inmunodeficiencia humana en el cuerpo.⁸⁴

Al año siguiente el Congreso de los Estados Unidos aprueba la ley “Defense of Marriage Act” (DOMA) firmada por el presidente Bill Clinton.⁸⁵ Con *El bolero fue mi ruina* sube a escena un personaje que se desenvuelve en espacios antagónicos, el night club y la celda carcelaria para narrar su experiencia de vida. Loca, personaje marginado por su identidad de género, muestra su complejidad. Teatro Pregones realiza esta producción que abre un diálogo con los espectadores sobre la presencia de miembros del colectivo LGTBQ como parte de la comunidad hispana. Es una interpretación de cómo vive “la otra mitad”, es una declaración de presencia de un personaje travesti.

En “Loca la de la locura” el lenguaje es tejido por densas frases de sustrato popular: “Yo estoy tranquila caminando por la vejez como una cucaracha que atraviesa una pared blanca sin miedo de que le den un chancletazo” (“Loca” 233), o “Una tiene que sufrir como sufrieron otras para poder entender el sufrimiento” (234). Su repertorio tiende a conformarse de oraciones largas, con una carga de lirismo camp en la que lo ordinario, lo grotesco, lo común se integra como material estético: no es un golpe o una caída sino un chancletazo; en vez de una mariposa, es una cucaracha. Loca se expresa de manera grandilocuente; es sentimental y popular en sus expresiones: en ella, lo procax y lo burdo se juntan en precario equilibrio con lo elevado.

Jorge Merced es el dramaturguista e intérprete de esta propuesta. Selecciona el cuento, lo trabaja como texto teatral y lo representa bajo la dirección de Rosalba Rolón. En el proceso, el

⁸⁴“In 1995, the combination treatment known as the ‘AIDS Cocktail’ was introduced to people with HIV/AIDS. This type of therapy has often been referred to as the highly active antiretroviral therapy (HAART). It may also be called combination antiretroviral therapy (cART), or simply antiretroviral therapy (ART)” (Verville).

⁸⁵ “The so-called ‘Defense of Marriage Act,’ or DOMA, was passed in 1996 by Congress and signed into law by President Bill Clinton. The part that was struck down by the U.S. Supreme Court is called ‘Section Three,’ which prevented the federal government from recognizing any marriages between gay or lesbian couples for the purpose of federal laws or programs, even if those couples are considered legally married by their home state. The other significant part of DOMA makes it so that individual states do not legally have to acknowledge the relationships of gay and lesbian couples who were married in another state” (GLAAD).

contenido de la narración pasa a ser texto dramático; entre otras actividades, Ramos Otero hizo teatro en Nueva York como parte del grupo Guazábara. En entrevista a Marithelma Costa, el autor afirma que llega a la ciudad en 1968 donde estudia teatro con Lee Strasberg y posteriormente crea su propio grupo de teatro (Costa “Manuel” 59). Como escritor explora la oralidad en la narrativa.

Larry La Fountain-Stokes es uno de los académicos que han estudiado *El bolero fue mi ruina*.⁸⁶ En el ensayo “Entre boleros, travestismos y migraciones translocales”, La Fountain-Stokes destaca la relación entre Ramos Otero, el personaje Loca y Merced. Para La Fountain-Stokes, el trabajo presenta un componente migratorio y una estética hispana: “*El bolero fue mi ruina* es una obra diaspórica en parte debido al texto en que se centra, pero más que nada en base al proceso que causa y facilita su producción: la migración o el exilio de Manuel Ramos Otero así como el de Jorge Merced y de los otros integrantes de Pregones; la presencia del público diaspórico que patrocina y se nutre de esta producción” (893). La Fountain-Stokes propone *El bolero fue mi ruina* como tres entes: “uno, la adaptación de un cuento de Ramos Otero; dos, una obra de autoría y realización colectiva del Teatro Pregones; tres, el performance de Jorge Merced” (896). Las tres definiciones convergen en el trabajo activo del dramaturguista/actor Merced.

El bolero se desarrolla en Puerto Rico. Se inicia en el pueblo de Hormigueros de donde Loca sale debido al hostigamiento que recibe de un activista político, continúa en San Juan donde el personaje se establece y desarrolla su vida bohemia y continúa en la cárcel de Oso Blanco. En el cuento, Ramos Otero describe el hecho que origina la migración: “Yo que por nacimiento siempre fui Popular Demócrata, nacida y criada para servir el Kotex rasgado de la

⁸⁶ Dos de los títulos que revisan este performance son *QueerRicans*, U Minnesota P y el ensayo “Entre boleros, travestismos y migraciones translocales: Manuel Ramos Otero, Jorge Merced y *El bolero fue mi ruina* del Teatro Pregones del Bronx. *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXI, Núm. 212, Julio-Septiembre 2005, 887-907.

pava, me vi acusada por un independentista de alcantarilla.... en una carreta de bueyes dejé aquel pueblo de mierda para buscar la ciudad, los muelles podridos de salitre extranjero y el dólar que para una mujer sufrida siempre ha estado desvalorizado” (235, 236). Como a finales de la Edad Media, Loca es expulsada del pueblo, ya que, “brings everyone back to their own truth” (Foucault *History* 9); su diferencia despierta temor reflejando lo extraño de los demás. Su medio de transporte es un guiño a *La Carreta*.

Merced comenta a La Fountain que, para la construcción del personaje, hace uso de la gestualidad de los shows travestis neoyorquinos (“Entre boleros” 896): reinterpretación del bolero y la guaracha desde un espacio híbrido, como híbrido es el personaje, híbridos los movimientos sutiles, sensuales, agresivos. Merced, como actor, realiza un complejo trabajo corporal; *El bolero fue mi ruina* abre con un cuerpo que se mueve en una danza íntima; difícil es identificar su género ya que su intérprete está cubierto por una capa.

Loca trabaja con tres archivos. El texto se centra en el manejo de lo aprendido a través de la experiencia del cuerpo, de documentos sobre su cuerpo y sobre la música que define ese cuerpo: ‘The body is a fragile and gendered archive one rendered by social circumstances as well as intellectual, spiritual, and physical activity’ (DeFrantz “Them” 278). Sus shows y sus parlamentos se sumergen en la cultura del bolero, expresión popular anacrónica que Loca rememora en cada presentación y en su reclusión. En la cárcel, Loca abre el álbum de fotografías de la madre en el que, entre otras cosas, se conserva el cabello de ella; el álbum es conexión con el pasado, el archivo visual de la familia. A través de ese objeto, aparece la madre; la locura brinca entre las generaciones de esa familia: la madre, mentalmente inestable, se arrancó con brusquedad la trenza roja de cabello; Loca es loca por la identidad de género asumida; la locura de Loca es la de un mundo de columnas del night club hechas de cartón piedra

con superficie de escarcha, de maquillaje, pelucas y tacones, de letras de boleros, de danzas tropicales ensayadas hasta la depuración que brindan el tono sensual y femenino que la caracteriza creando su cotidianidad, una cotidianidad alterna a la normativa.

El paso del tiempo está presente en el uso de los espacios. En la cárcel, Loca es una mujer madura, de movimientos pesados, cuerpo flácido por falta de ejercicio que tiende a contraerse a diferencia de cuando está en el night club en el que se expande, es ágil y el cuerpo está tonificado, dispuesto a sentir la música. En el bar crece para captar miradas. En el cementerio, espacio abierto, su interés es ocultarlo. Conciencia del cuerpo, *El bolero fue mi ruina* presenta un personaje cuya identidad sexual forma parte de su alteridad y que desafía los principios del heteropatriarcado, estrategia que se lee a través del cuerpo. El paso del tiempo, el envejecimiento de Loca, es más notorio que en Nene Lindo; a través de la muerte intenta fijar esa relación en la eternidad. Ella comenta:

¿Por qué lo hice? Si lo supiera, pero no lo sé. El miedo a quedarme calva cuando se dejaron de usar las pelucas, los juanetes que deformaron mis pies de gacela perseguida en pezuñas de rinoceronte, demasiado mondongo de madrugada en el Restaurante Arenas, las arrugas y patas de gallo que no quisieron escuchar los consejos humectantes de Helena Rubinstein tuvieron que ver con eso. Un espíritu atrasado que a lo mejor se interpuso en el destino. La nostalgia incurable de la maternidad frustrada. Sentirme cada vez que lo clavaba como un carpintero frente a su cruz. Que me volvía vieja como el bolero y él más vigoroso que la salsa. (“Loca” 237-238)

La muerte de Nene Lindo a manos de ella alcanza la dimensión aspirada en los boleros. En el acto final de la relación, amor y muerte se juntan; Loca acciona la letra de un bolero: “Si tú

mueres primero, yo te prometo, que escribiré la historia de nuestro amor”.⁸⁷ Loca inscribe su amor en la eternidad a través de la narración oral. Detiene la relación en el tiempo de pasión y caricias.

Loca es un sujeto híbrido: sexo masculino en traje de mujer, con cierta celebridad ganada por la interpretación de figuras de la música popular de América Latina y el Caribe hispanohablante. De extracción popular, sus movimientos son los de una diva. El bolero y la música tropical son elementos de conexión entre ella y el contexto. El bolero une, es un bien colectivo, dispositivo para las lágrimas de amores imposibles, reales o deseados: “El bolero... es sobre la memoria: del cuerpo, del lugar, del espacio y del tiempo” (La Fountain-Stokes 889). Los espacios de Loca son espacios de la mirada: sabe que está en el lugar para ser vista, en el *theatron*-cabaret lo que reafirma su carácter performático. La escenografía incide sobre la percepción del cuerpo del actor. A la izquierda del espectador, Loca se muestra en su esplendor; a la derecha, es espacio de reclusión y decadencia. La mirada se transforma: a la derecha del espectador, está la cárcel; la audiencia asume la mirada de los guardianes; a la izquierda, está el bar en el que el público presencia los shows de Loca con sus trajes de lentejuelas, plumas y adornos llamativos.

En una cita anterior, La Fountain menciona el carácter diaspórico de la pieza. No es común que en teatro el sujeto gay sea incorporado a la problemática migratoria; la imagen del personaje gay tradicionalmente ha estado relacionada con las clases acomodadas. Ello puede deberse por diversas razones: una de ellas, la discriminación del sujeto LGTBQ dentro de los grupos de indocumentados exponiéndose al rechazo y la violencia. Ramón Rivera-Servera aclara aspectos sobre la inmigración de sujetos LGBTQ en el contexto de la inmigración ilegal:

⁸⁷ *Nuestro juramento*, de Benito de Jesús, grabado por vez primera en 1956 y que interpretó Julio Jaramillo.

Pursuing the interconnections between queerness and latinidad requires an understanding of migration and movement. Queer subjects are oftentimes also traveling subjects as many move away from their homes into urban centers and other locations within their own countries or venture abroad in search of ‘sexual freedoms.’ For Latin American queers, travel into the United States can be motivated by their economic, political, or personal situation but also by a search for sexual liberation. If gender and sexuality do not figure explicitly as a cause or motivation for migration, they still shape the itineraries as well as the obstacles through which to traverse the social realm. Queer Latinas/os struggle through the material exigencies of travel as marginals based on their ethnic, racial, and class positions and encounter, with equal intensity, the homophobia of the multiple communities through which this travel occurs. (28)

Apoyando la idea de Rivera-Servera, un comunicado redactado en 2017 por miembros del grupo LGTBQ Movimiento Migrante Mesoamericano denuncia que: “Estamos escapando de persecución por nuestra identidad de género y sexualidad, así como por oponernos a grupos criminales que nos obligan a vivir con un género y sexualidad que no nos corresponde” (“1ra. Caravana”).

Rivera-Servera plantea que los grupos marginalizados –en este caso sujetos queer– procuran espacios para interactuar con otros semejantes, específicamente para desarrollar estrategias para actuar en colectivo. Uno de esos espacios es el bar. En el bar se socializa. El bar brinda la posibilidad de intimar. En el bar se llevan a cabo campañas de educación en salud tales como la prevención del VIH. Bares hispanos como La Escuelita, en Manhattan o Friends en Queens han sido espacios de socialización. Como atracción, ofrecen presentaciones de drags:

figuras que interpretan a famosas vocalistas en una actividad que se define por la transgresión de género: “Drag says [Newton’s curious personification] ‘my outside appearance is feminine, but my essence ‘inside’ [the body] is masculine.’ At the same time it symbolizes the opposite inversion; ‘my appearance ‘outside’ [my body, my gender] is masculine but my essence ‘inside’ [myself] is feminine” (Butler *Gender* 186).

Loca es figura drag de la noche. El público –la mayoría son hispanos con y sin documentos- acude al local nocturno en el que ella se presenta.⁸⁸ En el espacio teatral Loca se desenvuelve en dos ámbitos: los mencionados, espacio de expansión y espacio de contracción. El espacio de expansión se refiere al de la exhibición del cuerpo cubierto con trajes de lentejuelas y colores brillantes, de juegos con maracas, de diálogo entre su voz y los ritmos de los músicos, de interrelación con los espectadores: es su espacio laboral en el que muestra sus habilidades artísticas, “...el lenguaje *queer* pasa del ser y de la identidad a la acción, la actuación y la representación” (Talburt 25).

En el otro, en el espacio de reclusión, el cuerpo se contrae en una celda en la que cumple la condena. No hay exposición; no es posible el intercambio entre entretenimiento y dinero. Los gestos y poses de Loca no tienen receptores que los lean. Ese espacio de reclusión propicia la revisión de experiencias del personaje: es un espacio de desaparición. “La desaparición sería, entonces, otra manera de vivir, de reinventarse y de pertenecer” (“Por una” 36), afirma Lopes Denilson; en el caso de Loca la desaparición, dada por su carácter de reclusa, pasa a ser tiempo-espacio de revisión en el que más que reinvención de sí misma, revisa los elementos que conforman su identidad y en el que el sentido de pertenencia la conecta a la madre y a Nene Lindo.

⁸⁸ El cuento de Manuel Ramos Otero se localiza en Puerto Rico. El espectador neoyorquino infiere que la acción de la adaptación teatral ocurre en Nueva York.

El tiempo se divide. Por un lado, el pasado; por el otro, el presente, un presente circular. El pasado llega con el vistoso vestuario de formas que recrean figuras femeninas de tiempos pretéritos. Loca se ancla en sonidos, formas y colores: uno de los números que interpreta es su recreación de Mirta Silva, figura del espectáculo puertorriqueño de mediados del siglo XX. Loca no oculta lo sentimental como parte de su identidad; por el contrario, valora el sentimentalismo que según Kosofsky Sedgwick ha sido devaluado en detrimento de la experiencia y cultura de la mujer por lo que plantea: “It would make sense to see a somewhat similar rehabilitation of ‘the sentimental’ as an important gay male project as well –indeed, one that has been in progress for close a century under different names, including that of ‘camp’” (*Epistemology* 144). Loca, a través de sus shows, brinda una visión del pasado, lo trae al tiempo presente a través de su interpretación de la *cabaretera*, *femme fatale* de trágico destino del cine mexicano de los años cuarenta y cincuenta. Es un pasado que vuelve como ritual a través del performance, del sentimentalismo, de prácticas de seducción y de la persecución por su identidad de género siendo la marginalización continua y que mantiene características comunes con las amenazas y persecuciones de sujetos trans a comienzos del siglo XXI. Sin embargo, Loca no es víctima de violencia física; al contrario, ella ejecuta el acto de violencia. La travesti actúa de manera inversa: el sentimentalismo se reivindica a través de un sacrificio donde los roles se invierten. Loca realiza un acto tradicionalmente masculino: “The social construct of masculinity is experienced by far too many men as a regime of power that labors to invalidate, exclude, and extinguish faggotry, effeminacy, and queerly coated butchness” (Muñoz *Disidentifications* 58).

En el presente de la pieza, Loca es despojada de los objetos que articula su identidad de género: pelucas, accesorios, trajes, maquillaje: está limitada al neutro uniforme masculino de presidiario. Esa ausencia afecta su performatividad al nivel visual a la que la audiencia de sus



El bolero fue mi ruina. Dramaturgia de Jorge Merced basada en “Loca la de la locura”, de Manuel Ramos Otero. Teatro Pregones.

shows está acostumbrada; sin embargo, mantiene su esencia identitaria de loca. Este tiempo se presenta circular, reiterativo, con la misma rutina, los mismos sonidos a las mismas horas. El tiempo estático, en el que Loca no dispone de libertad de movimiento, sin interlocutor que escuche sus historias, la lleva a revisar su origen y las experiencias más relevantes. Es así que ese presente repetitivo es marco para revisar su vida, la vida de Loca, convirtiéndose el tiempo que se reitera y se conecta por la continuidad con el pasado porque la acción del personaje se centra en recordar.

El giro de la historia lo ejecuta Loca. Ella lleva a cabo el hecho violento. Loca agencia el hecho por una entre varias razones que el espectador debe escoger: miedo al abandono, temor al tiempo, locura, respuesta a un eventual abuso psicológico y/o físico. Su actitud problematiza al personaje dándole complejidad extrema al desidentificarlo del rol de sumisión, tradicionalmente atribuido a homosexuales y travestis. Al ser recluida en prisión, Loca no experimenta el duelo por la pérdida del amado y queda en estado de melancolía. Experimenta el duelo una vez que sale de

la cárcel yendo directamente al cementerio. Al final de la historia el personaje queda sumido en el olvido, desaparece de la esfera pública.

Una segunda versión se realiza veinte años después, en 2017. *El bolero fue mi ruina* se transforma en una pieza para cuatro actores y dos músicos.⁸⁹ Merced sigue interpretando a Loca y los otros tres actores representan alegorías: “Vida”, “Pasión” y “Muerte” lo que, junto al diseño escénico en forma de altar, sugiere un tono hagiográfico. El camp alcanza su máxima expresión visual y resalta la alegoría en el espacio: Loca está en un altar.

Este monólogo dejó un legado a las artes escénicas. A partir de la experiencia, “After the success of *El bolero fue mi ruina*, I outlined a permanente project that would incorporate son of Pregones’ collective approach to work development and at the same time provide a platform for emerging queer artists to flap their wings outside the constraints of queer ghettos” (Merced “Pregones” 182). Merced se refiere al Proyecto Asunción, muestra anual de teatro queer que se realizó entre 2003 y 2013 en la que las obras de autores seleccionados recibían una lectura dramatizada y asesoramiento de Pregones; la pieza ganadora recibía un workshop production. Por otra parte, luego de *El bolero fue mi ruina*, se han representado piezas que abordan las múltiples dimensiones del sujeto LGBTQ en festivales como FuerzaFest y otros eventos. *El gran final*, de Ricardo Santana en Teatro Círculo (2015); *Mundo cruel*, basada en el texto de Luis Negrón con la participación de Gil René y Gabriel Leyva en Teatro Pregones (2016); la lectura dramatizada de *La santa doña*, de Sandra Nía Rodríguez (2018) son solo algunas obras que han dejado atrás al personaje unidimensional y al personaje comercial para indagar en los diversos rasgos que pueden integrar diversas identidades dentro del colectivo LGTBQ.

⁸⁹ El montaje cuenta con la participación de dos músicos desde su estreno en 1997.

4.7.2-Yanira: entre la novela y el cuento de hadas.⁹⁰

Yanira pasa su infancia en Puerto Rico junto a sus dos hermanos menores y su madre. La madre ha tenido varias relaciones de pareja. Su actual marido hace que la familia se traslade a El Bronx lo que entusiasma a Yanira porque en Nueva York vive su ídolo: Rubén Blades. Yanira, contrarresta las carencias económicas y afectivas imaginando el futuro a partir de las letras del compositor panameño y de las imágenes de los espacios dramáticos de la televisión. De adolescente formaliza una relación con Xavier lo que significa para ella la estabilidad para seguir los estudios que la lleven a ser una profesional y desempeñar un rol en el que aporte a la sociedad. Por ello, además de las dificultades que enfrenta como inmigrante, también están las de su género. La situación de Yanira es de dependencia, aunque mantenga el hogar.

La vida de esta familia es compleja: la madre no tiene preparación profesional y es sostén único de la familia. En ese cuadro la figura masculina es temporal y opresora. Joaquín, el padrastro de turno, no aporta a la manutención del grupo por lo que la adolescente se rebela; en una discusión lo desafía: “Y al que quiero yo ver dando un tajo es a ti. ¿Por qué es mami la que tiene que trabajar to’ los días?” (Martínez *Mi última* 3). Yanira es consciente y rechaza la experiencia de opresión a la que es sometida su madre. De joven intenta alejarse del patrón de explotación física y mental a que está sometida su progenitora: “Mami, yo he heredao tres cosas de tí: las piernas gordas, el culo grande y la mala suerte con los hombres. Ay Mami, no me vengas a decir que Edwin es mejor que Joaquín. Así mismo dijiste de Joaquín cuando dejaste a Raúl y mírate ahora... ¿Desde cuándo tu te has preocupao tanto porque yo esté bien? ¿Ah? La trabajadora social dice que to’ este abuso yo lo he aprendido de ti” (4), afirmando así la aceptación de la agresión como conducta aprendida.

⁹⁰ *Mi última noche con Rubén Blades*, de Tere Martínez, fue representado por la autora en 2002. Posteriormente fue interpretado por las actrices Wanda Arriaga (2010) y Edmi de Jesús (2017).

El personaje de *Mi última noche con Rubén Blades* está consciente que vive en el seno de una familia disfuncional. El orden –o desorden- de ese grupo afecta a la mujer que asume las responsabilidades del hogar mientras que la pareja de turno no trabaja para mantener a la familia y en la casa tampoco tiene responsabilidad alguna. Yanira está dispuesta a romper ese círculo. Deduce que el conflicto de la madre es de tipo moral; infiere que la madre es promiscua y relaciona tener varios maridos con inestabilidad y a la figura de la madre soltera con falta de moral.

El personaje tiene una imagen de su hombre ideal: “Dios mío, yo te pido que cuando crezca, que cuando me vaya a casar, sea con un hombre como Rubén Blades. Bueno, inteligente y sensible” (*Mi última* 4). Yanira toma las características del hombre ideal de las imágenes que el salsero crea en sus canciones, con relaciones románticas en las que el cantante celebra la mujer amada, del mensaje de unidad de la comunidad latina, con el sentido de equidad. Por otro lado, es influenciada por las imágenes de las telenovelas. Su modelo de hombre ideal es moldeado por Marta, la protagonista de la novela de las siete.

Los fundamentos de la conducta del hombre y de la mujer y la aprobación social son diseminados por la televisión, en especial la telenovela, que a Yanira le hacen imaginar una realidad diferente. El género ha difundido -y difunde- normas de conducta con sus heroínas que luchan en contra de las villanas y que son recompensadas con un matrimonio feliz e inmutable en el tiempo:

La televisión en su papel de transmisión de valores culturales y modelamiento de actitud de valores y patrones de conductas cumple un importante papel de socialización sexual, siendo entre otros géneros, la telenovela, una expresión del discurso social massmediático que circula con notoria aceptación en nuestros

países, entre otras cosas por la dosis de ficción que contiene y ofreciendo distintas formas de proyección, modelamiento e identificación, que al parecer “necesitamos”... la mayor parte de nuestras telenovelas siguen trasvasando el cuento del amor rosa (y no tan rosa) al discurso massmediático en el que se reproducen roles y estereotipos bien diferenciados de lo masculino y lo femenino, envueltos en la reiteración del amor idealizado, casi siempre dentro de un triángulo amoroso... (Cabral *Sexo I* 202-203)

En tono irónico, Cabral enumera una serie de características de una protagonista de telenovela: “mujer bella, buena, sumisa, abnegada, sufrida, llorona, vulnerable, muchas veces hasta torpe y cuasi retardada, que todo lo aguanta, a la que le caen todos los males del mundo...” (203).

Yanira pauta un proyecto conyugal independiente del bajo nivel de compromiso y la visión machista con los que Xavier, el marido, asume la vida en pareja. Yanira es boricua y Xavier niuyorican. Ambos han estado al margen siendo más larga la exposición a la situación periférica de él en la sociedad anglosajona en la que el grupo de puertorriqueños (e hispanos) tienen los sueldos más bajos y alto porcentaje de deserción escolar: “Despite the relation of education to mobility, education is, at best, a vexed proposition for most U.S. Latinas/os” (Valenzuela “Education” 51). Yanira es receptora de la violencia que genera la frustración de Xavier.

Patricia Zavella, a propósito de la frase “urban underclass” que se enfoca en la pobreza de comunidades afro-americanas, mexicanas y puertorriqueñas cita a Wilson: “Underclass theory suggests that economic restructuring in inner cities, middle-class flight from poor neighborhoods, high male unemployment, and the isolation of the poor from mainstream norms and behavior lead to more female-headed households and social disorganization within families and communities” (Wilson citado por Zavella “Poverty” 172).

La adolescente trata de ajustarse a los principios de una sociedad patriarcal siguiendo el modelo del matrimonio estable que formalice a partir de su embarazo no deseado. Sigue los lineamientos plegándose a la normativa con la esperanza de que Xavier sea diferente y le permita cursar estudios superiores. En la realidad Yanira sale embarazada de Xavier y se casa con éste; con él decide formar una familia y huir del hogar materno. Ella se resiste a seguir el ejemplo de la madre: “¿Por qué Mami siempre anda con hombres así?” (4). Opta por conservar, a pesar de los maltratos, al marido para dar a sus hijos un sentido de familia. Xavier no trabaja por lo que Yanira, además de mantener la estructura del hogar trabaja en la calle. La situación la lleva a refugiarse en ese mundo paralelo creado por ella con la música y letra de las canciones de Blades:

Que el mundo entero parece caérseme encima, que todo ha sido una racha de malas decisiones desde que yo me acuerdo que existo. Menos en mi mundo, el que yo me he inventao en esta mente pa’ sobrevivir. Yo no estoy loca ná. Ojalá y lo estuviera. Desafortunadamente, yo sé muy bien cual (sic) es mi fantasía y cual (sic) es mi fucking realidad. (*Mi última* 9)

Desde su llegada a Nueva York, la mujer anda por la ciudad con la esperanza de toparse con el cantante. Graduada de secundaria y sin poder continuar la educación superior, pasa a la fuerza laboral como empleada de limpieza. Trabajando en las Torres Gemelas, Yanira finalmente se tropieza con Rubén Blades. Lo inesperado del momento hace que ella se comporte de manera torpe y que el compositor-cantante piense que está enferma y que se preocupe por ella. La admiración de Yanira hacia Blades aumenta: por primera vez alguien se interesa por ella y comprueba que existen relaciones diferentes a las que está acostumbrada.

Yanira se entera que Rubén Blades y Willie Colón darán un concierto en la ciudad. Decide ir y, para que Xavier no oponga resistencia, planea una estrategia: complacerlo sexualmente más allá de la cotidianidad. Su intención, además de ver a su músico favorito, es escapar del sexo rutinario y crear entre los dos un acto realmente sensual. El acto sexual alcanza una dimensión nunca vista en la pareja. Por vez primera ella toma la iniciativa: procura que deje de ser satisfacción física inmediata y que se convierta en hecho erótico. Yanira se empodera a través del acto: “Sobre la sexualidad de la mujer se ha ejercido poder, pero también en ella se acumulan fuerzas que han comenzado a agrietar ese poder, una manifestación importante de esas fuerzas está justamente en su sexualidad y en el empoderamiento de su capacidad sexual” (Cabral *Sexo II*, 141).

Xavier se sorprende ante la iniciativa de su mujer. El esposo extrañado al inicio, sigue las pautas. Al llegar al orgasmo, Yanira grita, “Adentro. Ahora adentro, Rubén” (*Mi última* 10). Xavier se siente inseguro, que pierde autoridad, que es traicionado: la golpiza que le da la envía al hospital; interrogada por la policía, Yanira exime de culpa a su esposo. Los golpes son en respuesta a la iniciativa con la supuesta pérdida de autoridad del hombre. Cabral afirma que la sexualidad de la mujer tradicionalmente ha sido considerada peligrosa por “...un poder subversivo de goce sexual y de inusitada potencialidad erótica” (*Sexo II* 141). Agrega la sexóloga: “Las mujeres dejábamos de ser sujetos de deseo para ser también deseantes, y sentir la experiencia de un goce subjetivo que se traduce en una instancia de poder, el poder de ser mujer y valorar sus diferencias y singularidades” (141). Se castiga la iniciativa de Yanira de indagar nuevas formas de erotismo, procurar guiar al marido en la exploración y descubrimiento de los cuerpos. Xavier se siente en una zona de riesgo; en esa situación él presiente que su esposa es lesbiana por tomar la iniciativa, algo que para él no es femenino.

La puertorriqueña desempeña los roles de hija, madre, esposa, trabajadora. Ella busca ser lo opuesto de su madre, busca no repetir los errores de ella quien lleva a cuestas una historia de varios concubinatos e hijos, con una pobreza a la que desafía asumiendo ser el sustento del hogar con un sueldo mínimo y siendo a la vez ama de casa. Yanira piensa marcar diferencias entre madre e hija a través de una relación matrimonial estable en la que además encuentre satisfacción sexual: su versión de la telenovela. Ve como la madre ha sido maltratada por varios hombres y deduce que la explotación y vejámenes la han llevado a ser emocionalmente inestable. Sin embargo, no toma en cuenta que lo que ella considera promiscuidad en la madre y la monogamia en ella no son condicionantes que provocan o inhiben el maltrato.

A diferencia de su madre, en vez de ser víctima de varios maridos agresores, Yanira se apega a la apariencia de una familia funcional, tan formal y feliz como las que aparecen en los finales de las telenovelas. La aspiración de concretar su concepto de familia es tan ambiciosa que parece más bien que emula a un personaje de cuentos de hadas. Yanira cae en cuenta que pertenece a una minoría conformada por una clase sin privilegios, a un género subordinado a otro. La estabilidad no tiene relevancia cuando la pareja es marcada por el machismo o “una exageración de los rasgos y características atribuidos y asignados al varón en su condición de sexo-género (masculino) con relación a lo que se espera como macho y que le otorga el privilegio de ejercer fuerza, poder, control, dominio e incluso violencia y poder de decisiones sobre la mujer, sobre su cuerpo, su sexualidad, sus actividades, su tiempo y hasta su propia vida” (Cabral *Sexo II* 107). Aspirar a soluciones como las de los argumentos de las telenovelas no tiene sentido en un mundo práctico, el mundo donde se manifiesta el femicidio.

Un rasgo es relevante en la personalidad de Yanira: es *hocicona*. El personaje se rebela ante aspectos y prácticas que no comparte. Esa rebeldía la articula a través de su discurso; en



Mi última noche con Rubén Blades
Escrita e interpretada por Tere Martínez. Foto: cortesía Tere Martínez

palabras de Gloria Anzaldúa, Yanira es una hocicona: no es sumisa y deja constancia de ello. En el fondo, tal rebeldía busca romper con los roles tradicionales impuestos. Anzaldúa propone una interpretación sobre cómo se transmiten los roles de género:

Dominant paradigms, predefined concepts that exist as unquestionable, unchallengeable, are transmitted to us through culture. Culture is made by those in power – men. Males make the rules and laws; women transmit them. How

many times have I heard mothers and mothers-in-law tell their sons to beat their wives for not obeying them, for being *hociconas* (big mouths), for being *callejeras* (going to visit and gossip with neighbors), for expecting their husbands to help with rearing of children and the housework, for wanting to be something other than housewives? (*Borderlands* 39)

Según Anzaldúa, los requerimientos impuestos por el patriarcado para ser una buena esposa son obediencia, cuidado del hogar, sumisión y reclusión. Yanira no cumple, o cumple a medias estos preceptos.

A diferencia de los múltiples cambios y caracterizaciones en *Lágrimas negras* o de la dualidad cantante-reclusa del personaje de *El bolero fue mi ruina*, Yanira tiene una planta de movimientos que marca sus relaciones personales y el mundo de la poesía de Blades en una estructura cronológica lineal. Sus gestos tienden a ser contenidos, los hombros caídos hacia adelante; el suyo es un cuerpo sumiso que contrasta con la rebeldía de sus ideas cubierto por un uniforme de limpiadora cuyo tamaño lo desdibuja. En ocasiones, alza la voz y el cuerpo se expande para poco después contraerse. Su esfera de escape se compone de elementos de trabajo –balde, mapo, plumero- y el walkman con el que escucha las canciones y con el que a veces marca unos pasos de baile.

La escena final de *Mi última noche con Rubén Blades* está cargada de solemnidad. El personaje deja de ser una hocicona. No hay risas. No hay palabras. No hay música. Yanira está consigo misma. La ambigüedad de la situación lleva a que los espectadores a reflexionar qué ha sucedido en el mundo de esta mujer. Puede ser que Xavier haya logrado acallar su identidad convirtiéndola en una mujer sumisa y dependiente. Puede que ella, ante la situación límite en que se vio envuelta, decida tomar las riendas de su vida y corta con las fantasías que había

creado para contextualizarse en un mundo concreto, pragmático, individualista. Puede haber alcanzado la cordura para ver la realidad y su injusticia. En esa escena, Yanira limpia como ha hecho en otras ocasiones; sin embargo, en este momento, pasa el mapo o trapo de piso con solemnidad. La frase que dijo internada en el hospital, “No se puede vivir toda la vida tapando al amor. Al amor de verdad” (11), amor que comienza con ella misma lo que sugiere la ruptura de un ciclo.

4.7.3-La mulata que está y no es.

Eva Cristina Vásquez explora la dramaturgia desde el punto de vista de mujeres puertorriqueñas. En *Lágrimas negras* plantea el racismo en una sociedad que lo invisibiliza. Kirshenblatt-Gimblett afirma que: “Al hacer un espectáculo de uno mismo, o de otros, ‘lo privado u oculto se exhibe al público: lo pequeño o confinado deviene exagerado, monumental u ostentoso’” (“Objetos” 272). *Lágrimas negras* no es estrictamente un espectáculo de “ella misma”; más bien es una recreación de experiencias y situaciones junto a ideas sobre la percepción de ciertos grupos que se presenta en formato de parodia al melodrama y que toma como referencia el cine y la radionovela: “The crossroad where theory and practice meet locates a surreal yet rich context for understanding embodied cultural knowledge (Hahn “Stalking” 29). El resultado pone en relieve los posibles conflictos identitarios que pueden atravesar las mujeres puertorriqueñas de ascendencia africana.⁹¹ Para la autora, el acto de escribir permite la puesta en práctica de la interpretación escénica de sus ideas y la mantiene enfocada en su entrenamiento actoral (“Las lágrimas” 231). Vásquez escribe sus unipersonales, más que para ser representados por otras actrices, para ser representados por ella misma.

Una vez independizados, la mayoría de los países latinoamericanos fueron gobernados por criollos blancos y, mientras eran evidentes las desigualdades sociales, la hegemonía

⁹¹ Añado que latinoamericanas, latinas e hispanas en general.

construyó un imaginario de igualdad, de crisol de razas para articular el concepto de identidad y pertenencia a la nación. Tradicionalmente, clase y raza han estado relacionadas creando formas de opresión, a veces veladas, a veces visibles: “Neither Puerto Rico nor other parts of Latin America have been racial paradises” [...] is evident today and is often subtly manifested, e.g., in common parlance, kinky hair is referred as *pelo malo* (bad hair) and standards of beauty seldom deviate from the European model –as a glance at the models in popular Latin American publications will attest” (Rodríguez “Racial” 185).

Defino este trabajo de la dramaturga Vásquez como palimpsesto teatral por la superposición de referencias a la que la autora recurre. El sustrato de esta propuesta es la película mexicana *Lágrimas negras* (1948). Belén, la protagonista del unipersonal, es hija de Ana Luisa de la Fuente y José Carlos Ruiz.⁹² La autora recrea la vida de Belén, niña negra nacida en el seno de una familia clase alta mexicana: su madre la envía “... a vivir entre gente de su color a Puerto Rico, donde ‘el que no tiene dinga, tiene mandinga’” (*Lágrimas* 170), refrán que señala la herencia africana en la población insular. Durante diez años la adolescente ha estado estudiando en la isla; vuelve a Ciudad de México en vísperas de celebrar sus 15 años y pide a la madre, de regalo, un desrizado que exhibe en su fiesta de cumpleaños. En la celebración, tiene relaciones sexuales con José Juan, joven de una familia acomodada. Belén queda embarazada y regresa a Puerto Rico para ocultar el escándalo. A los pocos meses de nacida la hija de Belén y José Juan, éste, buscando formalizar la relación, llega a la isla; la adolescente va a una peluquería para hacerse un desrizado. El proceso de desrizado tiene el efecto contrario al previsto: el cabello se cae por lo que, en un ataque de rabia, Belén mata a Altigracia, peluquera dominicana. La *negrita* es juzgada y sentenciada a 15 años de reclusión.

⁹² Ana Luisa y José Carlos son interpretados respectivamente por Emilia Guiú y Pedro Infante.

La primera visión que el espectador tiene es de extrañamiento: de estar sentada de espaldas al público, Belén gira y se ve el cuerpo de mulata y el rostro oculto por “...su careta de princesita rubia” (169). El primer parlamento es: “¿Verdad que me veo linda, mamá? ¿Verdad que me parezco a ti?” (169). La frase, articulada con un tono de angustia, resume la temática de la obra. De entrada, se presenta una táctica de Belén: la máscara para “parecerse a”, para asimilar las características físicas que supuestamente representan superioridad. Esta primera imagen, este primer parlamento responden a aserciones del discurso racial de Pedreira: “Entre una [raza], que es la superior, y la otra, que es la inferior, el *mulato* será siempre elemento fronterizo, participante de ambas tendencias raciales...” (29).

Esa primera imagen además remite al texto de Frantz Fanon *Black Skin, White Masks*. Belén es parte de una familia caucásica clase media alta siendo la única mulata: ella *está*, pero no *es*. A partir de esa premisa atraviesa por una serie de conflictos que giran en torno a ser aceptada socialmente. Al respecto, Frantz Fanon explica: “In the white world, the man of color encounters difficulties in elaborating his body schema. The image of one’s body is solely negating. It’s an image on the third person” (Fanon *Black* 90). En la pieza, Vásquez va más allá de una imagen. La actriz interpreta todos los personajes a excepción de Altagracia, la peluquera incompetente.⁹³ La multiplicidad de roles ayuda a crear la imagen del palimpsesto. bell hooks ayuda a comprender tal característica: “It has been difficult for white women who perceive black women servants to be ‘like the family’ to understand that the servant might have a completely different understanding of their relationship” (*Teaching* 98). Belén es miembro de la familia, pero su fenotipo la aproxima a la imagen de la sirvienta y recibe el tratamiento *como* de la familia a pesar de que *es* de la familia. La intérprete al desempeñar esta cantidad de roles,

⁹³ Jeanette González es la actriz que interpreta Altagracia.

muestra que el personaje no se identifica con uno en específico. Vive rodeada por una clase media acomodada a la que no termina de incorporarse.

Referencia utilizada en este monólogo es la radionovela. *Lágrimas negras* se vale del formato radial para desarrollar la historia de la mujer obsesionada por su cabello. La radionovela fue un género relevante en América Latina durante la segunda parte del siglo XX que desaparece en los últimos años con la llegada de nuevos formatos y tecnologías. En su auge reforzó imágenes de la normativa patriarcal y un no tan velado discurso racial. El tono del texto es melodramático; cónsono a la premisa, la acción teatral se conforma en bloques equivalentes a episodios de radionovela. La actriz realiza la labor de narradora, apropiándose del rol tradicionalmente reservado al hombre. En las representaciones, una tela transparente a la izquierda del espectador permite ver la silueta de la actriz a contraluz que recrea ese espacio como estudio de radio.⁹⁴ A propósito, Susan Foster, citada por Davis, Nottingham y Bush-Bailey señala la relación entre el lenguaje del melodrama y la recepción del espectador:

As with any form of theatrical performance, melodrama's currency relies on the shared language between performer and audience, a language which relies less on the spoken text than the gesture which, as Susan Foster notes in its early nineteenth-century form 'became the universal language... transcending all cultural boundaries and requir[ing] no special tutelage ... Where words could dissimulate, gesture could only reveal the truth'". ("Researching" 105)

Otro elemento que conforma el trabajo son los comerciales de radio y televisión. Los anuncios relacionan la problemática del personaje con los productos de belleza que debe consumir para alcanzar el lugar al que quiere ascender. Los productos prometen aceptación

⁹⁴ Pavis en su *Diccionario de teatro* ofrece su definición de melodramático: "Aquello que produce un efecto de exageración y agresión por el estilo, la interpretación de los actores o la escenificación (...) El juego escénico se complace en prolongar el gesto, en acentuarlo y en dejar entrever mucho más de lo que expresa..." (287).

social a partir de la transformación del cabello: el *Súper Acondicionador Potente* amansa “cabelleras para una vida mejor” (*Lágrimas* 170); en el comercial del desrizador Alisol, la modelo ofrece un testimonial: “Mis días eran grises. Yo vivía triste, ansiosa, con los nervios encrispados, como si me siguiera una nube. Necesitaba urgentemente un cambio para aliviar la angustia que me marcó por más de la mitad de mi vida... Hasta que descubrí Alisol” (177); otros productos son el “...champú *Ultra Seda Plus*, domando pelos rebeldes desde el 1920” (181) y “...la Pomada Seda Oriental, con las proteínas que la dejará como venida de la China...” (184).

Incorporados a esta estructura están los programas de farándula de radio y televisión, así como los diarios sensacionalistas. Los medios especulan acerca de las coordenadas de la posición social y el fenotipo de Belén. No encuentran explicación para justificar que los padres sean caucásicos y ella negra, por lo que: “Desde su nacimiento, todos se preguntaban: ‘¿A quién salió esta niñita tan negrita?’” (170). El tono cambia posteriormente; luego de asesinar a la peluquera, lo medios elucubran: “...Parece que Belén Ruiz es una negrita *acomplejá*, mira y que matar a su peluquera porque le hizo un mal alisado...” (187). En el texto, la función de los medios es recordar al espectador aquellas informaciones de relevancia menor –ser hija de un personaje famoso en este caso- que consumen espacios en los medios impresos, radio y televisión creando noticias a partir de la intrascendencia. Vale la pena incorporar a Ian Angus y Sut Jhally, citados por hook:

In contemporary culture the media have become central to the constitution of social identity... This is not simply a case of people being dominated by images, but of people seeking and obtaining pleasure through the experience of consumption of these images. An understanding of contemporary culture

involves a focus on both phenomenology of watching and the cultural form of images. (*Yearning* 5)

En la historia, los medios persiguen, comentan, especulan, deciden. La noticia no es la carrera artística del padre sino el misterio alrededor de la negritud de la hija.

En la pieza, hay dos usos de la lengua. Belén se esfuerza en hablar correctamente, en lenguaje neutro con pocas variantes dialectales, producto del esfuerzo por asimilarse; a propósito del hecho, Fanon comenta: "... he who can express himself, who masters the language, is the one to look out for: be waring for him; he's almost white" (4). En contraste, se proyecta el refrán como recurso formal en el texto para anclarlo en la tradición y el racismo a través del humor. Walter Ong, entiende la fórmula oral y lo formulaico como frases o expresiones repetidas de manera exacta (*Orality* 25); agrega que "oral formulaic thought and expression ride deep in consciousness and the unconscious..." (26). Para Roland Barthes, "...popular, ancestral proverbs still partake of an instrumental grasp of the world as object" ("Myth" 154), lo que sugiere que las actitudes discriminatorias aún prevalecen. *Lágrimas negras* es un muestrario de dichos y proverbios; la mayoría de ellos aparecen en los *intertítulos*: frases u oraciones que se proyectan en video entre escenas; los textos escritos recogen el racismo subyacente en las sociedades latinoamericanas: la palabra escrita y proyectada, fija la expresión oral que en el montaje se aplica al determinismo racial. Uno de ellos, "La mona, aunque se vista de seda..." (*Lágrimas* 175) se interpreta que no hay bien cultural o material que modifique la herencia genética; el Refranero Multilingüe del Centro Virtual Cervantes lo interpreta del siguiente modo: "La condición de cada uno o los defectos naturales no se pueden encubrir ni cambiar con mejoras meramente externas" (*Refranero* "Aunque"). Sobre el dicho "Hay que mejorar la raza" (*Lágrimas* 181) Nájjar señala que "Algunos historiadores ubican su origen en los tiempos de la

Colonia cuando la sociedad se dividía en castas (Nájar “10 frases”);” el refrán coloca a los grupos raciales en categorías de superior e inferior: a mayor blanqueamiento, mayor posibilidad de ascenso social. El refrán “El negro, cuando no la hace a la entrada, la hace a la salida” (187) manifiesta que los afrodescendientes no están capacitados para desempeñar una tarea a cabalidad. El último *intertítulo* es una cita del ensayo “Pelo malo” de Luis Rafael Sánchez: “Todavía aquí, en esta Antilla mulatona donde ocurren nuestras vidas, algunos racistas hablan de pelo malo y pelo bueno” (190); para Sánchez el pelo también es metonimia del cuerpo: la condición de “malo” limita las posibilidades de ascenso por muy competente que sea el sujeto.

Por eso, el cabello es la parte liminal del cuerpo de Belén. Peluca rubia de bucles, de trenzas, desrizados que ocultan el cabello real arreglado con dos moños a los lados de la cabeza. Lo hiperbólico del texto y la acción llevan a la ironía. Este humor es aliciente en la exposición del conflicto; para Rivera Velásquez y Torres Narváez: “To question racist stereotypes in Puerto Rico is to challenge the nation-building process itself” (“Homosociality” 264). El carácter hiperbólico para matizar la seriedad un tema que indaga sobre el racismo concuerda con la afirmación de Coco Fusco: “No sorprende que, para los conservadores contemporáneos, el centro de atención en el racismo por parte de artistas de color les resulte invariablemente ‘chocante’ e impropio, si no amenazador de los intereses nacionales, así como del arte mismo” (“La otra” 313).

Entre las situaciones por las que atraviesa la protagonista está la experiencia del primer desrizado de cabello. Luego de realizar su sueño, entre la audiencia Belén aparece montando un triciclo. La acotación reza: “Belén va montando en bicicleta (sic) el viento sopla levantándole el pelo, va feliz, como si fuera la primera Miss Universo puertorriqueña negra...” (177). Esa experiencia la logra a los quince años, y con ella, elimina temporalmente el obstáculo en su

ascenso social; el desrizado borra el límite. La expresión de alegría es la canción que entona: “Mi mamita me verá linda hoy / Mi mamita me verá linda hoy / Yo la abrazaré / Y la besaré / Cuando llegue a casa hoy...” (177). Esta es la segunda imagen de Belén infantilizada. El carácter aninado responde a las restricciones por las que pasa el personaje. La escenografía de Alejandro Cirilo explora ese concepto por lo que el espacio semeja un espacio de tiras cómicas, un juguete infantil donde predominan los tonos de rosa.



Lágrimas Negras: Tribulaciones de una negrita acomplexá
Autora e intérprete: Eva Cristina Vásquez
Teatro Círculo

Belén no tiene memoria. No tiene memoria porque no tiene historia. La *negrita* vive entre gente caucásica, lo que no necesariamente representa aceptación o privilegio, puesto que constantemente se cuestiona su origen. Dicho de otro modo: tiene una historia que no le pertenece. Su presencia significa ruptura, escándalo, traición, rumor, hibridez. Isabel y la madrina son las únicas mujeres negras o mestizas que ella conoce. Su única expresión recurrente que guarda cierta relación con la tradición cultural es la parodia de un ritual que ejecuta anualmente para intentar que la madre recupere la razón y en el que ella interviene como personaje principal y sujeto exótico.

De nuevo contribuye a la discusión bell hooks quien señala la brecha entre las feministas afroamericanas y las feministas representantes de lo que ella denomina el tercer mundo: “Black women resisting racism in feminist movement were trashed and then told ‘You made me do it.’ Frequently white women use this tactic (sic) to mask their complicity with racist structures of domination. A parallel paradigm is often enacted in interactions between powerful Third World elites and black Americans in predominantly white settings” (hooks “Third” 93). Por otra parte, hooks percibe la presencia del racismo en los países tercermundistas cuando en Norteamérica se relacionan con los afroamericanos adjudicando el hecho al colonialismo: “We often forget that many Third World nationals bring to this country the same kind of contempt and disrespect for blackness that is most frequently associated with White western imperialism” (93). La intelectual encuentra que el feminismo en América Latina, como el feminismo en Norteamérica presenta aspectos que lo problematizan siendo el racismo uno de los puntos de diferencia.

La producción de *Lágrimas negras* utilizó imágenes de video. Por ello, la definición de performance digital de Steve Dixon es útil para escribir sobre este trabajo: “... theatre/ performance events where computer technologies play a key role in content, techniques,

aesthetics or form of delivery” (Dixon ”Researching” 41). Los usos de las imágenes se clasifican en tres: la película *Angelitos negros* (1948), a la que simplemente llamaré la película, los videos en los que aparecen acciones y personajes del unipersonal, y los letreros.

Durante la representación se proyectan segmentos de la película en blanco y negro. La proyección remarca la ausencia de historia y memoria de Belén. Estos segmentos presentan las imágenes que el personaje tiene sobre la herencia africana. Imágenes que emergen del concepto que tienen los realizadores de este producto cultural sobre las poblaciones afrodescendientes: estereotipos de condescendencia que, al fin y al cabo, son estereotipos. El personaje solo interactúa con el segmento de presentación y con el segmento relacionado con el ritual de regresión. En cuanto a los videos, en la pantalla se proyectan y en ellos aparecen diversos personajes. Vásquez multiplica su cuerpo en tres facetas del personaje principal: Belén-niña, Belén-adolescente, Belén-adulta. Además, incorpora a la madre, la madrina; aparece como narradora de noticias, silueta en la radionovela y modelo de comerciales de television; solo el personaje Altagracia, la peluquera dominicana, es interpretado por Jeanette González.

Junto con la presentación de personajes “en vivo”, la producción utiliza imágenes de video con la actriz realizando diversos roles que interactúan con los personajes en escena; estos personajes de video relentan el ritmo de la obra. La relación, de entrada, desequilibrada por el tamaño de las imágenes, se convierte en “natural” a través de los diálogos. Cuando señalo “espacios reales” aclaro que son espacios que utilizan objetos cotidianos en la grabación de estos segmentos en contraste con la escenografía. Sus apariciones están enmarcadas por ritmos y recursos específicos; por ejemplo, el caminar y los parlamentos de la madrina se basan en movimientos ondulados y cadenciosos, la madre es de hablar lento y sarcástico. El cuerpo multiplicado refuerza la confusión en cuanto a pertenencia de la protagonista: Belén y la madrina

negra son similares, así como hay similitud con el cuerpo de la madre blanca: los criterios raciales van más allá de un concepto binario.

En esta práctica, la intérprete hace uso de la parodia tradicional que consiste en el actor blanco interpretando a personajes de las minorías: negro o indígena, según el perfil de cada país. Además de ser una práctica actoral, es una inversión de las prácticas tradicionales –*minstrel*- y por otra parte el personaje da una lectura a su mundo inmediato desde el cuerpo; en su condición de mestiza se duplica: es la madre blanca y la madrina negra como estrategia paródica. De esta manera, Vásquez construye una serie de códigos reconocibles por el espectador y, por medio de su parodia, critica un imaginario racial.

En los trabajos de Eva Cristina Vásquez las protagonistas son mujeres mulatas. Tradicionalmente se ha tendido a hablar sobre ellas, pero pocas veces ellas han tenido la palabra. Vásquez presenta subalternas que revierten su pasividad para expresarse. Abandonan su condición de excluidas; toman la palabra para exponer su visión de mundo.

Capítulo 5

Dramaturgia, apariciones y performance de calle

Práctica común en la memoria teatral es que el archivo se documente a partir del texto dramático y las reflexiones generadas en torno a él. Artículos, críticas, ensayos resaltan las características y alcances del texto por encima de la puesta en escena y el trabajo actoral que pasan a ser reseñados como adiciones al texto; para Juan Carlos Gené solo se conserva el *documento dramático*⁹⁵ afirmando que: “Todos los otros códigos de la representación, por ser vivos, han desaparecido con sus protagonistas” (*Escrito* 83-84). En no pocas ocasiones, en el proceso de archivar, la persona del autor adquiere relevancia a través de la práctica de ciertos investigadores que consiste en descifrar claves del texto en la biografía del dramaturgo. De tal modo el escrito, a veces con un componente referencial con la vida del/la autora o *arqueología biográfica*, se convierte en memoria de las artes escénicas. Por otro lado, el carácter privilegiado de la escritura da prioridad a la valoración de las figuras literarias o a los potenciales significados de la obra, por encima de los elementos temporales que conforman la puesta en escena como actuación, escenografía, vestuario, iluminación; por sobre la música o el movimiento. El carácter interdisciplinario de los estudios del performance ha reducido la brecha entre montaje y las reflexiones escritas que pueda generar al explorar y documentar la diversidad de lenguajes que componen la experiencia escénica. Las artes escénicas, como uno de los objetos de análisis de los estudios del performance, abren nuevas posibilidades en la interpretación de aspectos sociales, culturales y políticos de su contexto. Tanto la dramaturgia como el performance, entendido éste como el trabajo escénico, brindan en conjunto, aparte de discursos y conceptualizaciones estéticas, lecturas que permiten insertar el objeto teatral al medio en el que emerge.

⁹⁵ Destacado en el original.

La incorporación de procesos alternos en la creación de la escritura dramática, como basarse en textos de otros géneros, permite la utilización de prácticas que posibilitan el desarrollo de piezas que hacen uso de la intertextualidad y plantea la necesidad de revisar como un todo, los diversos aspectos que intervienen en la producción de la obra. En este estudio es relevante la elaboración de textos que presentan *apariciones* –ghosts- o personajes que se desenvuelven en momentos históricos. Las apariciones se vuelven cuerpos ante la audiencia a través de la ejecución actoral.

Retomando lo escrito en el Capítulo 1, la tesis de este trabajo plantea que en décadas recientes dentro del teatro hispano de Nueva York han surgido obras que se relacionan con el público de modos particulares, diferentes a la aproximación convencional. Lo que defino como aproximación convencional incluye tomar a la audiencia como grupo-testigo, en un espacio formalmente identificado como “teatral” y la presentación de montajes cuyo valor simbólico estriba en el carácter representativo de la cultura occidental.

Para alcanzar esas formas alternas se han explorado procesos en los que merecen mención especial la memoria y la intertextualidad. Este capítulo analiza el trabajo del dramaturgo en sus dos funciones: como dramaturgo propiamente dicho y como dramaturguista⁹⁶ en la creación y producción del texto y su contextualización en Teatro Pregones. Revisa la recurrencia en la incorporación de fuentes relacionadas con la memoria y la intertextualidad que buscan la inscripción en escena de un pasado colectivo en la historia, entendida ésta como “... a series of events recognized by large numbers of people” (Augé *Non-Places* 22). Reflexiono sobre el trabajo interpretativo del actor en el proceso de inscripción de esa historia y de los dispositivos a los que recurre. El capítulo cierra con la incorporación de trabajos en forma de

⁹⁶ Se incorpora la distinción de Pavis de dramaturgo como “el autor de dramas” en el sentido tradicional y dramaturguista, “que trabaja de manera continuada con un director de escena...” (*Diccionario* 152).

performance callejero de diversos tipos de comunidades; estas muestras se relacionan con el performance cultural y el performance social. Estos performances callejeros son realizados por miembros de las comunidades que, con conocimientos rudimentarios sobre las artes escénicas, presentan su visión de mundo a través de estas.

Las piezas estudiadas señalan diversos acercamientos a la dramaturgia. Sin embargo, tales aproximaciones comparten factores comunes. El primer rasgo es la incorporación de otros géneros: música, historia, narrativa breve, poesía. Cuatro piezas configuran historias a partir de la memoria. Otro aspecto a revisar en el performance cultural son dos marchas que anualmente se realizan en Nueva York, organizadas por grupos comunitarios que exponen problemáticas puntuales: la *Marcha Trans Latina* y la *Marcha de las Novias* en las que los participantes toman la esfera pública para cuestionar la ideología patriarcal sobre la definición de género y la violencia doméstica; en estos actos de calle se hace uso de elementos metonímicos para representar el cuerpo tales como los zapatos de tacón en la *Marcha Trans Latina* y el traje de novia en la *Marcha de las Novias*. Además, que los grupos de mujeres hacen estas actividades para agenciar cambios, en ellas se incorporan otras problemáticas como inmigración, educación y salud. Estos actos políticos y sociales tienen un *metatexto*: organización de discursos, definición de un recorrido, muestra de carteles con ideas relacionadas al conflicto, pregones de consignas alusivas.⁹⁷ Además, está la acción; la relación entre oradores y espectadores: la realización del recorrido, el uso de vestuario y elementos de “utilería” y literatura sobre el tema en forma de panfletos para captar la atención de los transeúntes. Mientras los anteriores performances son respuesta a dramas sociales de las comunidades, a conflictos que las afectan,

⁹⁷ “The *metatext* is an unwritten text comprising the various choices of a *mise-en-scène* that the director has consciously or unconsciously made during the rehearsal process, choices that are apparent in the final product” (Pavis *Analyzing* 8). Al ser performance de calle, su realización deja de lado el rol del director artístico: las funciones son asumidas por los organizadores de la actividad.

por otro lado, está el performance cultural: incorporo una expresión de calle de carácter religioso: *La pasión de Cristo*, ritual católico que se realiza el Viernes Santo en el que se representa la agonía y muerte de Jesucristo como cierre de un ciclo para comenzar otro.

5.1-Dramaturgia.

Pavis define la dramaturgia como: "... la técnica (o la poética) del arte dramático que busca establecer los principios de construcción de la obra, o bien inductivamente a partir de ejemplos concretos, o bien deductivamente a partir de un sistema de principios abstractos" (*Diccionario* 148); la definición permite centrar la investigación en la construcción de los textos seleccionados. Para el análisis de las piezas viene a propósito la definición de estructura interna y estructura externa de la obra que J. Scherer identifica de la siguiente manera:

"La estructura interna... es el conjunto de elementos... que constituyen el fondo de la obra; aquello que para el autor es su tema antes de que intervengan las consideraciones de realización. A esta estructura interna se le *opone*⁹⁸ la estructura externa, que sigue siendo una estructura, pero una estructura constituida sobre todo por formas, formas que ponen en juego las modalidades de la escritura y de la representación de la obra". (Scherer, citado por Pavis, *Diccionario* 148)

Para Scherer, la estructura externa y la estructura interna se oponen; sin embargo, dos estados autónomos también pueden complementarse en el proceso de producción. La estructura interna está relacionada con lo que Schechner denomina *drama* mientras que la estructura externa, en parte, está representada en el *theater* schechneriano (Schechner *Performance* 70-71). Por su parte, Pavis advierte que: "The stage should be considered an autonomous field that.... does not necessarily concretize, realize, or destabilize a preexisting dramatic text" (Pavis *Analyzing* 22).

⁹⁸ Mi destacado.

Este estudio analiza un elemento particular relacionado con la escritura teatral para así revisar dos roles: el del dramaturgo y el del dramaturguista. Se considera al dramaturgo como creador del texto, “autor de dramas” (*Diccionario* 151), mientras que el dramaturguista trabaja a partir de textos ya concebidos. Para Pavis, entre otras tareas, el dramaturguista prepara la interpretación y realización escénica de la obra (151); agrega que entre sus funciones están seleccionar las obras a programar, investigar la documentación acerca y en torno a la obra, *adaptar o modificar el texto*.⁹⁹ extraer las articulaciones de sentido y eventualmente inscribir la interpretación de un proyecto integral sea social, político, etc. (*Diccionario* 152): el dramaturguista está activamente involucrado en el proceso de producción. Por su parte, Katalin Trencsényi propone una definición pragmática de dramaturgia y dramaturguista: “When using the term ‘dramaturgy’, my understanding is extended from its traditional meaning of ‘composition of drama’. Instead, I apply it to the performance experience as a whole and, as such, I regard it as an inner flow of a dynamic system” (Trencsényi *Dramaturgy* xxi).

Las piezas analizadas en este trabajo usan directa o indirectamente otras fuentes: Jorge Merced desarrolla *Aloha Boricua!* basándose en la narración breve “Vivir del cuento” de Manuel Ramos Otero. Eva Cristina Vásquez retoma la anécdota de *Carmen* de Bizet en *Carmen Loisaida*. En otro tipo de propuesta, Tere Martínez recurre al imaginario colectivo en la comparación y contraste entre pasado y presente, así como a datos históricos en *Borinquen vive en el Barrio*. Incluyo además *Barceló con hielo*, de Marco Antonio Rodríguez en la que un personaje histórico, Joaquín Balaguer, aparece en escena hablando con Nino, el protagonista de la pieza, perseguido por un pasado de represión y desapariciones.

El siguiente apartado, 5.2, presenta las características compartidas de estos textos: la intertextualidad y el pasado colectivo. Por ejemplo, *Aloha Boricua!*, *Borinquen vive en el Barrio*,

⁹⁹ Ibidem.

Carmen Loisaida y Barceló con hielo proponen diversas aproximaciones a la hibridez; además, tienen en común rasgos de la literatura menor: son textos políticos en los que el colectivo conforma un personaje y están escritos en una lengua diferente a la hegemónica.

Al reflejar asunciones culturales, Diana Taylor propone que el performance es “a system of learning, storing, and transmitting knowledge...” (*The Archive* 16). En la construcción de los personajes y el desarrollo de las acciones para lograr sus objetivos, los actores interpretan el texto que a la vez les permite contar acerca de y reflejar su contenido en comunidades porosas, transnacionales y heterogéneas. La última parte del capítulo analiza al performance comunitario y sus diversos registros del drama social; en él se presentan equivalentes al trabajo del dramaturgo y del dramaturguista así como de la obra. El apartado 5.3 aborda tres performances realizados en la calle: la *Marcha Trans Latina*, la *Marcha de las Novias* y *La pasión de Cristo* que, junto a Don Quijote en Nueva York, conforman un muestrario de trabajos en espacios públicos organizados y realizados por las comunidades hispanas.

Por lo general, la dramaturgia en español de Nueva York es escrita por autores de primera o segunda generación de latinos. Los dramaturgos hispanos cuyas obras son seleccionadas para este proyecto son inmigrantes. Ellos han enfrentado o son descendientes de un proceso diaspórico. Dolores Prida, Carmen Rivera, Javier Antonio González, José de la Rosa, Álex Vásquez Escaño, Diana Chery, Josefina Báez son algunos nombres que conforman la representación de la dramaturgia hispana en Nueva York.¹⁰⁰ Tal condición implica que el desarraigo es llevado a las obras y que forma parte relevante de la temática de estos escritores. El autor cuestiona su pertenencia al *aquí* o al *allá* y crea un espacio de enunciación alternativo, *acuyá*, inestable, en equilibrio precario y que constantemente negocia con la cultura hegemónica,

¹⁰⁰ De la lista, Carmen Rivera pertenece a una segunda generación de latinos.

con las diferentes culturas latinoamericanas y del Caribe hispano representadas en la ciudad. El acto de escribir se problematiza en lo que denomino acuyá.¹⁰¹

5.2-Préstamos, historia.

En la escritura dramática hispana se inscriben textos cuyos antecedentes provienen de otros géneros. *El apagón*¹⁰² (1985) basado en “La noche que volvimos a ser gente”, cuento de José Luis González; *La Lupe: mi vida, mi destino* (2001), de Carmen Rivera, inspirada en canciones y datos biográficos de la intérprete cubana; estrenada en 1999; *¿Quién mató a Héctor Lavoe?*, de Pablo Cabrera crea una historia a partir de la biografía y canciones del músico de salsa; *El baile cangrejero* (1991), concebida con poesía afro-latina de Julia de Burgos, Luis Palés Matos, Fortunato Vizcarrondo, Nicolás Guillén, Nicomedes Santa Cruz y Manuel del Cabral, son algunas piezas basadas en otras fuentes.

A primera vista, se presume la nostalgia posmoderna, usada por dramaturgos y dramaturguistas, y su incompatibilidad con una “genuina historicidad” (Jameson *Postmodernism* 19). No es solo nostalgia: es el proyecto de compartir un pasado que pertenece a comunidades periféricas y desconocido por ellas y por la hegemonía. Es nostalgia que une diversos grupos en proyectos que articulan ideas sobre la hispanidad a través de hechos y figuras representativas. Esa nostalgia permite articular, a partir de la memoria, una historia anteriormente -en el mejor de los casos- conocida en fragmentos y cuyo saber empodera al espectador: “Desafortunadamente, quinientos años de colonialismo han creado un sistema donde es más práctico y conveniente el olvido que la historia” (Martínez entrevistada por Morón Espinosa “El Teatro” 98). Los trabajos

¹⁰¹ “Entre el aquí y el allá está el acuyá. Acuyá: espacios que se sobreponen, identidades en tensión. Acuyá: ruptura, espejo que refleja imágenes distorsionadas, visiones replegadas, periféricas, marginadas, escondidas, ocultas... El acuyá es mestizaje de imágenes, de tiempos, de palabras” (214). Pablo García Gámez. “Dramaturgia en el acuyá”.

¹⁰² En la bibliografía de *Pregones Theatre: A Theatre for Social Change in South Bronx*, Vásquez anota que el título original de la pieza fue *People Again*, p. 24.

no son mera evocación del pasado, sino que insertan ese pasado en la historia. Esta inscripción tiene un marcado componente social y político a partir de los aportes que brinda el pretérito y motiva al espectador a ser proactivo a través de diversas enunciaciones de lo hispano.

5.3-Apariciones y memoria.

Los espectáculos tuvieron aceptación, lo que se comprueba por las diversas temporadas que se presentaron y la asistencia de público. En escena se representan diversos momentos del pasado. Los personajes viven o evocan situaciones ocurridas durante el siglo XX o en la primera década del siglo XXI. Una explicación es que los espectadores están interesados en momentos pasados de la comunidad hispana por diversas razones; en principio, por la definición de una identidad colectiva. Al respecto, Gale y Featherstone afirman: “As a cultural product, theatre often plays on the nostalgic, on a version of memory, idealising the past as a way of looking at the present, on retelling the stories of the lives of others, whether those lives are real or simply imagined” (“The Imperative” 24). En el caso de los espectadores hispanos de Nueva York, ver representada la idealización del pasado en escena es entrar en contacto con un imaginario del que se pueden apropiar.

En el ensayo “Time and Mirror”, Rachael Swain desarrolla el tropo *ghosts* como la presencia en escena de personajes desaparecidos u olvidados en conflictos sociales.¹⁰³ El término se refiere a la representación de personajes ausentes. Una aparición se refiere a un personaje del pasado, de alguna historia olvidada, relegada, que sale a escena a través de la memoria o la historia:

Following the ghosts is about making a contact that changes you and refashions the social relations in which you are located. It is about putting life back in where only a vague memory or bare trace was visible to those who bothered to look. It

¹⁰³ En adelante traduzco *ghosts* como *apariciones*.

is sometimes about writing ghost stories, stories that not only repair representation mistakes, but also strive to understand the conditions under which a memory was produced in the first place, towards a counter memory for the future. (Gordon citado por Swain 157)

Como sugieren los personajes de la lista de piezas referida, en un considerable número de obras hispanas se representan apariciones que articulan diversos aspectos del colectivo. La presencia de las apariciones persigue diferentes objetivos: documentar, educar, testimoniar cotidianidades pasadas, presentar hechos determinantes no conocidos por la mayoría de los colectivos hispanos, mostrar determinadas problemáticas de grupos relegados. A través de las apariciones, los espectadores ven representadas desde un punto de vista alterno, acciones pretéritas que marcan su presente. Uno de los desafíos de las *apariciones* es desarticular estereotipos, cuestionar ideas preconcebidas. En este caso, el empoderamiento de los espectadores se da por el descubrimiento de esos íconos que les lleva a la exploración de un sentido identitario: por ejemplo. el público, tradicionalmente representado como un otro inerte, encuentra que tal pasividad es un rótulo impuesto. Por ello, hay un elemento político y cultural en función del auto-reconocimiento y la visibilidad. Vanessa Pérez Rosario comenta, a propósito de Julia de Burgos como ícono del colectivo, como *aparición*: "... she allowed others to identify with her work and to construct themselves through the process of identification and differentiation" (*Becoming* 147). Las piezas recurren a la memoria y datos del archivo para desarrollar el contexto histórico en las artes escénicas. Diana Taylor señala varios tipos de registro del archivo: "... exists as documents, maps, literary texts, letters, archaeological remains, bones, videos, films, CDs, all those items supposedly resistant to change" (*The Archive* 19). En el otro extremo, la autora afirma que el repertorio "... enacts embodied memory: performances, gestures, orality, movement, dance,

singing – in short, all those acts usually, thought of as ephemeral, nonreproducible knowledge” (20). El archivo favorece la presencia de apariciones al valorar al documento, entendido en su acepción de medio u objeto que permite lecturas del pasado; de manera similar participa el repertorio con su carga intangible.

La memoria es activa. Para Guy Cools: “Our memory is always subjective. It takes apart the factual experience, already in the moment of experiencing it through the senses and reassembles it by stressing certain parts and forgetting others; by reordering them in a logic that seems appropriate and makes sense to the self that re-members” (“Re-Membering” 180). Las memorias escogidas en estas piezas han pasado por un proceso de selección, provienen de hechos que no tienden a ser representados y que están ahí para interpretar situaciones del pasado: “For the kind of association that makes possible retention in the memory is not so much one of resemblance or contiguity as rather a community of interests and thoughts” (Connerton *How Societies* 37). La autora Tere Martínez explora el carácter dinámico del recuerdo en *Borinquen vive en el Barrio*.

5.3.1-Creencias y apariciones en *Borinquen*.

Los personajes del texto de Tere Martínez conectan dos momentos en la historia de El Barrio: los años cincuenta del siglo XX y la primera década del siglo XXI. Borinquen, la matrona, forma parte de la migración de mediados del siglo pasado, años en los que se estimula a la población insular a trasladarse a Estados Unidos: “... the year 1946 saw an astonishing explosion in Puerto Rican arrivals, one that continued without letup for the next fifteen years” (González *Harvest* 81). Borinquen y Chú, su marido, se establecen en un vecindario proletario y pasan diversas formas de privación.

Borinquen es *aparición*. Es testigo y presencia de una época de la que da testimonio a Maite, la sobrina-nieta que desde Puerto Rico llega a estudiar a New York University lo que



Borinquen vive en el Barrio, de Tere Martínez.
En la foto: Olga Agostini, Carlos Molina y Yarani del Valle.
Foto: Michael Palma Mir. Cortesía Tere Martínez

marca un contexto migratorio diferente al de su ancestro; además conoce de primera mano la historia de la familia que emigró a El Barrio, la familia niuyorican. La matrona se entretiene relatando historias; cuenta sobre Pete Canino “el alcalde de El Barrio”, refiriéndose a Pedro Canino, líder comunitario que participó activamente en proyectos como The Civic Orientation Center. Borinquen dice sobre él: “...me consiguió trabajo, nos consiguió que el *landlord* nos pusiera ventanas” (*Borinquen* 13).

Borinquen, como Canino, está en un cruce de culturas. El espacio estimula a la anciana a desarrollar una actitud inclusiva. Las distintas formas de religión, como vehículo de

socialización muestran como se adapta a una realidad diferente. Maite, siguiendo la formación recibida en Puerto Rico, donde las tendencias religiosas mayoritarias son el catolicismo y el protestantismo, se asombra ante la posibilidad de que la anciana sea amiga de practicantes de la santería a lo que Borinquen aclara:

Mira *mi'ja*, yo he aprendido que *mejor* es estar de buenas con *tos'* los que están allí arriba. Los protestantes son mis amigos *porque* en la iglesia metodista yo voy con mis amigas y allí jugamos bingo y nos dan galletitas con jugo. Los católicos, esos siempre yo seré del bando de ellos *porque* así me bautizaron mis *pais* y así me enterrarán los que yo deje atrás. Y la santería, bueno... mejor es *estal* de buenas con esos, *porque* aquí, a mi edad... yo uso *toíta* la ayuda que me puedan dar. (12)

La inserción en El Barrio se da a través de diversas tácticas. Una de ellas es por medio del respeto a otros sistemas culturales representados en el párrafo anterior a través de la interacción entre personas de diferentes credos religiosos lo que es extensivo a tradiciones, lenguas; los migrantes se hibridizan, se abren a otras concepciones.

Borinquen describe las marcas de la guerra de Vietnam a través del recuerdo de su hijo. Ella selecciona, rehace y cuenta una interpretación sobre la muerte de Israel: la memoria individual discrimina y rehace versiones de un hecho; como afirma Michel de Certeau: "...memory derives its interventionary force from its very capacity to be altered –unmoored, mobile, lacking of any fixed position" (*The Practice* 86). La idea de Certeau se concreta, ya que para la madre, Israel fallece a consecuencia de haber estado en contacto con el *agent orange* en la guerra de Vietnam. Minerva aclara que Israel torna hacia la drogadicción apoyado por la madre: "Mami herself would give him the money for a fix. She couldn't bear to see her son like

that” (*Borinquen* 47); Minerva abandona El Barrio huyendo, entre otros, de las heridas que deja en la familia la muerte del hermano. En el acto de evocar, Carlos, amigo de la familia y quien tuvo una relación amorosa con Minerva, opta por relatar a Maite los esfuerzos de la matrona por mejorar el vecindario, la participación activa de Borinquen en la comunidad: “Cuando yo tenía tu edad, Doña Bori hacía dos ollas así de grandes de arroz y habichuelas tos’ los fines de semana, pa’ los muchachos del barrio” (22). Anteriormente señalado, insisto en este rasgo de Borinquen, que Carlos comenta con orgullo, porque muestra la conexión entre una forma de activismo comunitario y tareas del hogar hecha por Borinquen, modo de resistencia que se practicó en El Barrio.

En escena, en diferentes momentos, Borinquen trabaja con su telar de mundillo, labor artesanal para confeccionar encajes. El telar de mundillo está presente a lo largo de la pieza. La delicadeza de la labor y sus resultados contrastan con el trabajo industrializado y en serie de la fábrica de camisas en Puerto Rico donde Borinquen fue obrera y con las fábricas de brassieres, pantaletas y fajas por las que pasó en Nueva York para mantener a la familia. La anciana enseña la técnica a Maite, práctica que ha ido extinguiéndose en Puerto Rico y que Maite descubre en Nueva York. El modo particular de artesanía se convierte en un hilo que conecta a la familia que vive en la isla con la familia que emigró al continente, que comparte el pasado y transmite la tradición, una tradición que se ha desplazado.

Borinquen como título y como nombre de la protagonista a la vez, personifica dos ideas del pasado. Borinquen, según Richard Rodríguez: “... was the location par excellence for affixing indigenous (in this case Taíno) histories” (67). Borinquen es identidad colectiva. No solo de los que reclaman –puertorriqueños, dominicanos, cubanos- una descendencia taína sino que al extenderse hasta otra isla, la de Manhattan, cubre a otros latinoamericanos como símbolo

que aglutina lo panhispánico. El nombre personifica la idea del país desde la mujer que a través de la narración oral cuenta la historia de un momento diaspórico.

Los espectadores están frente a tres generaciones de mujeres; cada una de ellas participa de un momento relevante en la historia de la diáspora puertorriqueña: la llegada al Barrio y el proceso de adaptación de Borinquen, el activismo político y comunal de Minerva, el encuentro con el pasado de Maite y Laura. A través de los conflictos hay intercambios de posiciones por lo que cada personaje termina sabiendo más de los otros y de sí mismo en estos enfrentamientos, en estos encuentros de experiencias.

La relación entre el individuo y el colectivo en esta historia se muestra en diversos ángulos desde el sujeto femenino. Borinquen está consciente de pertenecer a un colectivo al que apoya con lo que sabe hacer: ollas de arroz y habichuelas. Factores afectivos empujan a Minerva, la hija, a distanciarse del activismo político y de la comunidad. La ida de Maite a Nueva York se da por razones diferentes a las de Borinquen; Maite va en pos de un título universitario y vivirá en una residencia estudiantil. Mientras tanto Laura, hija de Minerva, decide hacer el viaje inverso al que hizo la madre: quiere mudarse a El Barrio porque de padre judío y madre puertorriqueña, busca saber quién es. *Borinquen vive en El Barrio* rescata hechos que, directa e indirectamente, han contribuido a desarrollar el perfil de las comunidades hispanas de Nueva York desde el punto de vista de la mujer hispana y registra viajes que se originan por diversos motivos: subsistencia, adquisición de bienes culturales, para definir una identidad. Ello visto por mujeres en diversas ópticas.

5.3.2-Los bailes de la memoria.

Para Antonio Benítez Rojo, el baile y la música tradicional son expresiones representativas de lo performático caribeño y están presentes en *Aloha Boricua!* El movimiento

estimula la memoria para reconstruir un pasaje que estaba en el olvido. Se actúa, se canta, se baila para revivir la historia de seres comunes que son engañados y pasan por experiencias complejas. Allí los cuerpos individuales conforman el cuerpo colectivo que narra e interpreta la historia. Es característica la oralidad en la producción de Ramos Otero y que aparecen en este cuento: constantemente se desplazan las voces narrativas del académico que asiste al simposio en New Jersey; a Monserrate, a través de sus cartas; a una voz impersonal a manera de paratexto que narra episodios de la colonización de Hawaïi por Estados Unidos.

Para la escenificación, Merced desarrolla el diálogo manteniendo la simultaneidad de voces a través de los personajes que conforman la travesía. Los espectadores son guiados por Monserrate, narrador principal mientras desaparece la voz del académico y con ella el carácter diacrónico de la narración. La historia se centra en una migración particular del siglo XX, un aspecto de la mitología hawaiana y conecta el movimiento diaspórico Puerto Rico-Hawaïi con el de Puerto Rico-El Bronx.

Luego de los efectos devastadores del huracán San Ciriaco en 1899, un grupo de campesinos se enfrenta a la miseria. Anexado Puerto Rico a Estados Unidos el año anterior, la corporación Hawaïi Sugar Planters Association contrata entre 1900 y 1901 cinco mil doscientos un jíbaros para trabajar en Hawaïi (González *Harvest* 62). La oferta de trabajo incluye salario, comida y ropa, transporte ida y vuelta. Un grupo inicia el éxodo; en el viaje enfrentan vejámenes y privaciones como escasez de agua potable, ingerir alimentos en mal estado o roídos por ratas, exposición a temperaturas extremas, una larga travesía por barco y tren: “It was a traumatic odyssey, first by ship to New Orleans, then by train to San Francisco, then by ship again to Honolulu, and scores to escaped along the way from the harsh treatment they received” (Langley citado por González *Harvest* 62). Aproximándose a Hawaïi, los campesinos se rebelan. En la

versión escénica la figura líder es la maestra Pura, mezcla de educación formal, conocimiento práctico y tradición. La mujer encabeza la lucha de los trabajadores inmigrantes para que las promesas sean cumplidas: “[A viva voz]. Estaremos débiles y cansaos del maldito viaje este, pero el relajito de la comida se acaba ahora mismo. ¡Aquí hay que dejarles saber que con los boricuas no se juega! Si nos tratan así y todavía no hemos llegado, imagínense como nos van a tratar allí. No señor, esto se acaba aquí, ahora...” (21). A propósito de la pasividad generalmente adjudicada a los grupos minoritarios, y de la que los puertorriqueños no han sido la excepción: “...even though marginalized people are highly vulnerable, they are not passive” (Clifford citado por Conquergood *Cultural* 223). El arrojo de los personajes en esta historia, representado a través de grandes gestos y amplios movimientos, desafía el enunciado “Nuestras rebeldías son momentáneas; nuestra docilidad permanente” (*Insularismo* 32) que Antonio Pedreira atribuye a la idiosincracia puertorriqueña, reinscribiendo en *Aloha Boricua!* al sujeto boricua como uno que reclama sus derechos.

¿Por qué *Aloha Boricua!* episodio menos conocido que, por ejemplo, un relato tradicional o popular? Por el valor simbólico de estas obras para los grupos de donde emergen. Marc Augé plantea que, “History is in our heels, following us like our shadows, like death. History meaning a series of events by large numbers of people...” (*Non-Places* 22). El hecho real es conocido por un limitado número de personas. Los cambios que ocurren a finales del siglo XX, entre los que están los cuestionamientos a la meta-historia permiten, e incluso estimulan, la inscripción de textos como *Aloha Boricua!* Tanto la narración breve como el texto teatral problematizan la visión aceptada del puertorriqueño dócil para ofrecer una idea alterna de un ciudadano que, en Puerto Rico, su país, tiene derechos limitados.

Las dos piezas producidas por Teatro Pregones analizadas en este trabajo son de Manuel Ramos Otero. Arnaldo Cruz Malavé cita al autor al indagar el rasgo autobiográfico en su producción: “Yo siempre he sido el protagonista de mi obra’. Sus cuentos [añade Cruz-



Aloha Boricua!
Dramaturgia: Jorge Merced
Teatro Pregones.

Malavé] parecen confirmar esta intención autobiográfica, este narcisismo de la escritura en varios niveles” (“Para virar” 239). Agrega el académico que: “Los personajes de Ramos Otero también duplican con frecuencia sus circunstancias: son exiliados o escritores o ambos” (240). En las dos piezas, los protagonistas abandonan su lugar de origen: en “Loca la de la locura”, el

personaje parte de Hormigueros a San Juan asediado por un militante político; en *Aloha Boricua!* los personajes van tras un mejor futuro. En este último relato breve, una de las voces que lleva la narración corresponde a un escritor que asiste a la “Primera Conferencia Nacional de Literatura Puertorriqueña” (“Vivir” 55) y que en su narración, para los personajes del viaje a Hawaii “Puerto Rico había sido una imagen, clara pero intocable, presente pero remota, y ese dolor y esa pobreza habían sido trasplantados a otro suelo y a otra isla, como si el tiempo los hubiera obligado a pasar de un lado a otro del espejo...” (54), situación que tanto el narrador como Ramos Otero experimentan. También en su producción poética, Ramos Otero se expresa sobre la patria:

...¿Qué país inventado en la memoria
se vuelve macharrán con su desprecio
hartísimo de tanta vanagloria

Aquél que te soñó tú llamas necio

lo ignoras en el curso de tu historia:

lo que de ti contó no tiene precio. (*Invitación* “26” versos 9-14, p.36)

Volviendo a la anécdota, al llegar los personajes a Hawaii encuentran que son recibidos con temor y rechazo. Al inicio del segundo acto en pantalla se proyecta la imagen de la portada de un periódico con el titular: “Ship Captured by Porto Ricans... Steamer Returned for Aid From Police” (24). Sontag en sus ensayos sobre las metáforas y la enfermedad, relaciona el SIDA con la infección que viene de afuera y agrega: “This is the language of political paranoia, with its characteristic distrust of a pluralistic world” (*Illness* 105-106). La imagen no presenta grandes diferencias con artículos de prensa actual y con la manipulación de la opinión pública por parte

de dirigentes políticos que utilizan a los inmigrantes latinoamericanos y caribeños como culpables directos de diversos males; ejemplo de ello se resume en el artículo “Here Are All the Times Donald Trump Insulted Mexico”, de Katie Reilly quien analiza frases de Donald Trump durante la campaña presidencial de éste en 2016 en las que responsabiliza a los mexicanos de los problemas sociales de Estados Unidos que se condensa en la frase “They’re bringing drugs. They’re bringing crime. They’re rapists. And some, I assume, are good people”.¹⁰⁴

La imagen del barco con pasajeros desesperados que secuestran a la tripulación remite a la imagen del “Ship of Fools”, parte de la imaginería del Renacimiento y que Foucault analiza y para quien: “Locked in the ship from which he could no escape, the madman handed over to the thousand-armed river, to the sea where all paths cross, and the great uncertainty that surrounds all things” (11). Lo extraño llega de afuera en forma de locos que pone en peligro el recién alcanzado equilibrio social. Para los viajeros, el espacio de circulación, con trenes y barcos, más que incertidumbre genera opresión en la que los viajeros son maltratados. El grupo, que conforma una *aparición* colectiva, en los polos opresión-rebelión es una visión que rompe con la idea generalizada de docilidad.

Las imágenes del montaje recrean una conducta del pasado. Para Diana Taylor: “Los performances funcionan como actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria y sentido de identidad a través de acciones reiteradas o lo que Richard Schechner llama ‘conducta realizada dos veces’ [*twice-behaved behavior*]” (20). Schechner ha elaborado sobre este punto; para él: “La conducta restaurada ofrece a individuos y a grupos la posibilidad de volver a ser lo que alguna vez fueron o, incluso, con mayor frecuencia, de volver a ser lo que

¹⁰⁴ Katie Reilly. “Here Are All the Times Donald Trump Insulted Mexico”. *Times Magazine*. Aug. 31, 2016. Accessed: Aug. 17, 2017. Web. Después ver el comportamiento mediático del presidente Trump, opino que cuando se refiere a “mexicanos” se refiere a los latinoamericanos manteniendo una retórica generalizadora: el enemigo es el otro.

nunca fueron pero desearon haber sido o llegar a ser” (“Restauración” 39). En este caso, la migración de puertorriqueños a Hawái brinda un aspecto del rol periférico de una comunidad a partir de un hecho reconstruido a través del archivo y de acciones reiteradas y presenta a un grupo puertorriqueño rebelde.

En *Aloha Boricua!* el personaje colectivo se conforma por los jíbaros que viajan con la esperanza de una mejor condición de vida. La promesa queda en promesa, como ocurre más de medio siglo después, a nivel gubernamental, cuando los puertorriqueños son incentivados a migrar al territorio continental. En ambos casos, se registra el trauma del desarraigo. Si bien, en el lugar de origen, estos grupos forman parte de la alteridad, hay elementos que atenúan la condición de ser el otro (la lengua, la identidad nacional, las costumbres); en un contexto diferente, la condición de alteridad es constantemente marcada. En el lugar de llegada, se impone la reorganización en las relaciones entre los individuos, las negociaciones con personas de otras nacionalidades y grupos étnicos. En tal sentido, la pieza dramatiza un hecho relevante en la historia de las diásporas hispanoamericanas: la primera gran migración puertorriqueña del siglo XX en tono coloquial, representada en dos lenguas –inglés y español- a través de actuación, música, danza e imágenes de video.

5.3.3-La ciudad se transforma.

En las últimas décadas del siglo XX se diversifica el origen de los latinoamericanos que arriban a Nueva York: ya no solo son los tradicionales grupos de puertorriqueños, cubanos o, más recientemente, dominicanos. A partir de esos años, las diversas nacionalidades hispanohablantes estarán representadas en la metrópoli. Entre las causas de estas últimas migraciones están los efectos de la “década perdida”: “... during the 1981-89 period, almost 80 per cent of the Latin American and Caribbean countries experienced reductions in their capita

gross domestic product (GDP) levels” (Lüders “The 1980s” 1). John Beverly a propósito del resurgimiento de la izquierda en América Latina afirma que entre otros factores que favorece el hecho está: “...the enormous social problems created by the neoliberal economy policies dominant during the 1980s and 1990s, problems that were also behind the waves of immigration to the United States...” (*Latinamericanism* 23).

Vásquez, recrea el argumento de *Carmen* de Merimee/Bizet, así como diferentes versiones filmicas para crear una *Carmen Loisaida*, a partir de reflejos, simulacro de una historia en la que la tradición occidental ve al otro, pero ese otro tiene un mundo interno con aspiraciones e inquietudes.¹⁰⁵ La acción se sitúa en el Lower East Side o *Loisaida*. Urayoán Noel explica el origen de Loisaida a partir de la poesía: “...a Spanish version of Lower East Side coined by Bimbo Rivas and Chino García and popularized by Rivas’ 1974 poem of the same name...” (*In Visible* 50). El autor indica que el nombre brinda una dimensión mítica al espacio: “While the Lower East Side is a physical space, Loisaida is both a physical space –roughly what will come to be known as *Alphabet City* from Avenues A to D between Houston and 14 Streets- and a psychic and spiritual one attuned to the physical/psychic rubble of the barrio yet inseparable from the utopian speech act that renames it” (50).

La cotidianidad de Loisaida está presente en la obra a través de imágenes de video que muestran calles, esquinas, estaciones de metro. La publicidad, elemento característico de la ciudad, se incluye en las tomas de video que se proyectan durante el montaje y en las acotaciones del texto, en particular las relacionadas a las escenas del metro: “En el vagón del tren se ven anuncios de cursos de inglés, abogados de inmigración, anuncios de información sobre leyes

¹⁰⁵ A saber: *Carmen Jones*, dirigida por Otto Preminger (1954); *Carmen*, dirigida por Carlos Saura (1983); *Carmen*, dirigida por Francesco Rossi (1984); *Carmen Gei*, dirigida por Joseph Găi Ramaka, y *U-Carmen e-Khayelitsha*, dirigida por Mark Domford-May (2005).

antidiscriminatorias...” (4).¹⁰⁶ La publicidad se escucha en la radio, contacto entre los personajes y la ciudad. La radio es guía, ayuda a sobrellevar la soledad de los personajes en el medio urbano. A través de la radio se escuchan comerciales que estimulan estudiar inglés o visitar oficinas de abogados de inmigración que brindan asesoría legal. El medio incluso comunica a los vecinos entre sí a través de programas musicales en los que el locutor o locutora, sirve de intermediario enviando mensajes y saludos a los radioescuchas a pedido de los oyentes.

La dramaturga desarrolla dos tramas: la de Carmen y la del grupo de vecinos latinoamericanos, la mayoría sin documentos que les permitan trabajar. Ellos enfrentan las transformaciones de Loisaída durante la primera década del siglo XXI y deben crear estrategias para sobrevivir a pesar de ser “ilegales”, el estrato más explotado entre los inmigrantes: “Among the most oppressed people in the United States today are the ‘undocumented’ immigrants, the so-called ‘illegal aliens’ known in the vernacular as the people ‘sin papeles,’ the people without papers, *indocumentados/as*” (Conquergood *Cultural* 49). En la obra se hace un inventario oral de las transformaciones urbanísticas que sufre Loisaída; Paquita, una de las vecinas, comenta: “Donde quiera que había una bodega, hay un club. Donde había restaurantes de arroz y habichuelas hay, ¿cómo se llama? Un cibercafé o una barra chic” (*Carmen* 16). A los inquilinos del edificio –que han utilizado los medios de comunicación para exponer el riesgo a ser deportados revelando así un aspecto positivo de la mass media- se les da la oportunidad de quedarse en el inmueble con la condición de que realicen los arreglos que este necesita; la mayoría de ellos tienen problemas para reunir el monto requerido ya que por su estatus migratorio tienen magros ingresos. Como a los personajes, a Teatro Círculo, la compañía de teatro productora junto con otras dos agrupaciones, la administración de la ciudad en 2008 le ofrece como sede el espacio en el que se estrena *Carmen Loisaída* en 2014 con la condición de

¹⁰⁶ Esta acotación no se incorpora en el montaje original.

que los tres grupos (Círculo, IATI, Choices) se hagan cargo del acondicionamiento del inmueble como espacio teatral.



Carmen Loisaída, de Eva Cristina Vásquez
En la foto: Diana Chery y Jessica Florí. Cortesía Teatro Círculo.

Carmen actúa al margen de la ley. Nacida en Guayama, “Ciudad Bruja” de Puerto Rico, se establece en Nueva York. Económicamente se mantiene a través del “matrimonio por papeles” práctica punible en la que se realiza un matrimonio civil porque una de las partes -la que no tiene documentos legales para residir y trabajar en Estados Unidos- contrata a otra para

casarse y así, después del tiempo establecido por la ley, obtener los documentos de residencia; una vez adquiridos éstos, las partes se divorcian.¹⁰⁷ En la historia, Carmen es contratada por los “apoderados” —mafiosos que controlan el mundo de las apuestas del boxeo profesional- para casarse con el Carioca, promisorio boxeador brasileño detenido por U.S. ICE (Immigration Custom Enforcement), la agencia de inmigración; el Carioca enfrenta la posibilidad de ser deportado. Para sacarlo de la cárcel, Carmen recurre a José, puertorriqueño y oficial de ICE.

La *Carmen* de Vásquez lleva un componente racial: su piel oscura la hace diferente dentro de la misma comunidad. Por su origen y fenotipo, José asocia a Carmen con lo oculto, con hechicería al punto de atribuirle poderes mágicos por la forma en que él se enamora de ella. Otra característica de esta Carmen es la edad: es una mujer madura que disfruta su sexualidad lo que altera la concepción tradicional de la mujer mayor. Por ello es criticada y agredida por José que en una discusión le grita: “¿No te da vergüenza actuar así, como si fueras una muchachita? (La arrastra hasta el espejo). ¡Mírate! No eres una muchachita, no te engañes, ese hombre es muy joven para ti. Te va a dejar y ¿quién te va a querer?” (51). José, que no puede encausar la conducta y reacciones de Carmen hacia el respeto de la normativa social, comienza a agredirla física y verbalmente. Carmen, mujer madura tiene la iniciativa de decidir con quién tener relaciones afectivas sin importarle los juicios que se hagan sobre sus acciones.

A través del montaje se escuchan temas musicales de la ópera en ritmos de salsa y merengue. Y así como Andalucía representa lo exótico para Mérimée, Loisaida para un agente puertorriqueño del ICE, que aspira pertenecer al *mainstream*, es un lugar extraño y sin encanto. José sale de Puerto Rico porque “Las cosas en la Isla están malas. No hay trabajo pa’ nadie,

¹⁰⁷ “El matrimonio por papeles” ha sido práctica habitual entre algunos indocumentados en la ciudad como búsqueda de legalidad. Por lo general, el/la interesado/a contacta a la posible pareja a través de un intermediario. El 19 de mayo 2015, Ben Kochman en *The New York Daily News* reseña las actividades de Liana Barrientos, “La novia en serie”, quien en el lapso de 11 años se casó con 10 extranjeros; fue acusada de realizar estos matrimonios con la intención de obtener beneficio económico.

mucho crimen...” (14). El enamorado ofrece ayuda a Carmen: “¿Qué es lo que tengo que hacer para que te separes de estos buenos para nada y te vengas conmigo?” (35); él intenta *rescatarla* de Loisaida y vivir con ella en un lugar sin marcas de alteridad; a la negativa de ésta, José se extraña a lo que Carmen replica: “Este es mi mundo, José. Y tienes razón; aquí hay gente sin papeles, sin sus familias, con trabajos de mierda, pero estamos aquí” (36). José sigue la idea de progreso, del sueño americano; está en Nueva York decidido a ascender socialmente; por ello no entiende como Carmen se siente a gusto viviendo en ese barrio, en un apartamento carente de servicios básicos.

Cada personaje tiene puntos de vista diferentes. En común está el hecho de dejar conflictos en sus países de origen relacionados con la familia y la economía doméstica. Al final, cada uno toma un rumbo distinto: Paquita regresa a su país mientras que Meche ahorra para llevar sus hijos a Estados Unidos, pero éstos deciden quedarse con su padre. A diferencia de *Aloha Boricua!*, *Borinquen vive en el Barrio* o *Barceló con hielo* los personajes no están relacionados por vínculos familiares, pero hay nexos que en un tiempo determinado los mantiene unidos.

5.3.4-El fantasma de Balaguer.

Barceló con hielo (2013), otro texto de Marco Antonio Rodríguez es la única pieza de esta selección en la que el padre lleva las riendas de la familia porque la madre se aleja del hogar. Nino es hombre adulto con dos hijos, Sergio y Dennis, criados en Manhattan. La acción se desarrolla en dos tiempos: 1969 en Juan López, República Dominicana y 2004 en un apartamento del Alto Manhattan.

Nino está enfermo. Toma medicamentos y a la vez toma alcohol. Constantemente su realidad regresa al pasado. En él desentierra hechos que moldearon su vida. En el pasado

aparece el escritor y político Joaquín Balaguer. Balaguer, mano derecha de Rafael Leonidas Trujillo antes de ser él mismo presidente, fue uno de los intelectuales que ayudó a crear un marco teórico al trujillismo a través de textos como *La isla al revés* o en acciones destinadas a borrar



Barceló con hielo, de Marco Antonio Rodríguez
En la foto: Modesto Lacén y Marco Antonio Rodríguez
Foto: Michael Palma Mir. Cortesía del autor.

hechos como la masacre ejecutada por el gobierno dominicano en la que fueron víctimas miles de haitianos en 1937: “It seems doubtful whether the massacre would have occurred had intellectuals like Balaguer not provided the powerful anti-Haitian ideologies which served to legitimate the slaughter” (Turits citado por Franco *Cruel* 31). Aparecen Aurelio y Jaston, hermano y amante de Nino respectivamente. En esos encuentros se muestra una época de represión y silencio en República Dominicana. Aurelio, estudiante universitario forma parte de

grupos insurgentes que denuncian la opresión y las desapariciones de opositores al gobierno. En una escena, muestra una lista a Nino: “Son nombres. Mira... Guido Gil: desaparecido. El senador Casimiro Castro: atentado contra su vida. El comandante Pichirilo: Asesinado. Orlando Mazarra: Asesinado. Luis Parris: Asesinado. Sólo en esta lista hay más de cien” (*Barceló* 30). Para Aurelio: “Muchas veces la dictadura se esconde bajo las alas de la democracia” (32).

Jaston es de origen haitiano. Forma parte de las fuerzas represivas del gobierno: tiene la oportunidad de estar cerca del poder. A pesar de sus orígenes, está del lado de la tortura institucionalizada. Logra sacar información a Nino sobre las actividades de Aurelio y éste es capturado. Nino cuenta al fantasma de Balaguer, el carácter represivo de su gobierno en el que se prohibían rituales tradicionales como modo de opresión e invisibilización:

Dicen que depué que mataron a Fello le sacaron la lengua y los ojo y tiraron su cueipo a lo' tiburone en ei malecón. Yo fui pa' ese sitio como cuchucienta vece depué que ei murió. A vece las ola subían 'tan pa' arriba que yo veía lo' pecao y tiburone pegando fueite contra la piedra. Yo na' má' pedía que cuaiquei paite de su cueipo pegara en una de esa piedra. Un brazo. Una mano. Un pie. Pa' así tenei con qué identificailo, ¿uted ve? Dale su buen entierrito. Milagro fue que no' dejaron haceile misa. Eso si, nada de funerale ni gritadera. (91)

Ante la traición, Nino expulsa a Jaston de su casa. El último favor que realiza el teniente es darle instrucciones para no caer en la mira de las fuerzas represivas: “Van a ponei un carro en frente poi un tiempo. Van a dejai lo' faro iluminando la casa to' la noche. Se me acuetan temprano. Siempre vetío y lito pa' salí juyendo. Nada de gritadera. Nada de funerale ni rezo. E' má', pongan música. Pongan la radio. Bailen. Como si nada hubiera pasado” (95).

Rodríguez incorpora las figuras de las apariciones a través de Balaguer, Aurelio y Jaston, personajes años después del asesinato de Rafael Leonidas Trujillo. Lleva al espectador a un momento de la República Dominicana. De ese pasado, resalta la represión hacia los opositores al gobierno de Balaguer, el cuestionamiento al sistema democrático: Aurelio dice, “La democracia es un lujo de países ricos” (34). De estas prácticas es notoria la desaparición de opositores al régimen, evitar realizar rituales funerarios para los involucrados en actividades anti-gubernamentales para no caer en sospechas ante el aparato represivo lo que negaba la muerte por un lado y por la otra impedía despedirse de las víctimas.

El protagonista de *Barceló con hielo* además sufre dos veces el abandono de sus parejas: primero Jaston y luego su esposa. Ser abandonado dos veces le hace ser aprehensivo en exceso con los hijos que se quejan por el mal humor del padre. La crisis en la actualidad hace que los hijos se enteren de lo que sucedió en el pasado cuestionando por qué no lo supieron antes a lo que Nino les dice: “Eso e' lo que se hace allá, ¿tu ve? To' lo que no se entiende... Se econde. No se dice. Se entierra. En un hoyo hondo. Hata que no aguante ei doloí” (96). Nino aprendió a esconder lo que le afecta, a proyectar actitudes diferentes a las que realmente siente; en una de las apariciones de Balaguer le cuenta cómo percibía al político: “Treinta y pico de año como la mano derecha dei Trujillo. Ecribiendo y corrigiendo dicuisito pa' que ese dictadoi se lo vomitara ai pueblo. Veinte año má' con su boca llena 'e democracia en frente 'e la casa, promesa 'e futuro en la sala y en ei patio un río 'e miedo y mueite llevándoselo a uno con to' y raíz” (97).

Los prejuicios de Nino vienen de un pasado en el que tuvo una relación socialmente cuestionada y por haber vivido en un régimen político opresor y vigilante. Prejuicios que enfrenta cuando desafía a sus fantasmas a través de la palabra. Rodríguez muestra un matiz

diferente sobre la identidad de género a través del padre bisexual y recrea el miedo y la represión vivida por los dominicanos en su historia reciente.

5.4-Performance de calle.

Como performance de calle denomino a los performances que se realizan en espacios públicos de comunidades, generalmente en plazas, parques o calles para atraer transeúntes y convertirlos en espectadores y a veces partícipes. Es un trabajo que se realiza para cohesionar el sentido de pertenencia a la comunidad. Este tipo de performance es de corte tradicional, los participantes de antemano conocen las pautas del trabajo, los personajes que intervienen, el desarrollo dramático. Los miembros de la comunidad producen el trabajo. Entre ellos, hay performances que se generan como parte de la crisis de un drama social, “...units of aharmonic or disharmonic social process, arising in conflict situations” (Turner 74). Estas actividades se realizan para exponer problemáticas particulares en las vecindades con el fin de informar a la colectividad para que ésta adopte posiciones frente al conflicto en cuestión.

A excepción de las de corte religioso, estas expresiones carecen de ensayo o de un texto con parlamentos a la manera del performance teatral. El tema se comparte con la audiencia a través de discursos, signos alusivos, folletos, letreros, consignas. La acción se desarrolla por participantes quienes de antemano tienen idea del tipo de acción y desplazamiento que han de ejecutar, por ejemplo marchar, mostrar pancartas, repartir material informativo, cantar, corear consignas en la vía pública. Los participantes, que se identifican con determinada causa o pertenecen a una colectividad, se agrupan para el evento; por lo general no se identifican como creadores o realizadores de las artes escénicas y sus expresiones las realizan con limitados recursos y/o con aportes de los organizadores. Las actividades a referir evidencian el conocimiento y manejo del performance entre grupos hispanos al punto de utilizarlo en favor de

sus causas. A continuación, refiero tres performances callejeros: *La Pasión de Cristo* como trabajo que cohesiona el sentido comunitario entre los hispanos católicos, feligreses de una determinada iglesia, en este caso, de la Iglesia Nuestra Señora de Lourdes. Así mismo analizo otros dos performances: la *Marcha Trans Latina* en Queens y la *Marcha de las Novias* en Quisqueya Heights, Alto Manhattan en el intento de develar aspectos en la relación público-teatro hispanos en trabajos que refieren conflictos presentes en la comunidad.

5.4.1-La Pasión en Harlem.

14 de abril de 2017, 2:00pm. Iglesia Nuestra Señora de Lourdes, 463 Oeste de la calle 142, zona residencial de Harlem a pocas cuadras de Quisqueya Heights. Miembros de esta iglesia católica organizan *La Pasión de Cristo* para conmemorar el Viernes Santo. Frente al templo se reúne el público para presenciar y participar en la teatralización de la historia, expresión popular que cuenta con Juan Guzmán como director. El elenco se compone de feligreses de la parroquia y algunos actores de teatro hispano que durante dos meses han ensayado el trabajo.

El ambiente reviste solemnidad. Entre el público hay personas con estatuillas de Cristo crucificado o con estampas religiosas. La calle ha sido cerrada al tráfico vehicular entre las avenidas Ámsterdam y Convent. Frente al templo, en medio de la vía, se encuentra una camioneta; adentro están los altoparlantes que reproducen las voces principales de *La Pasión*, así como los chalecos distintivos de los encargados de seguridad y sogas para controlar el recorrido una vez se inicie.

En los preparativos, un sacerdote marca al público hasta dónde puede acercarse; a los que están muy cerca del espacio de representación los insta a apartarse. Una vez que cada uno - público y actores- han ocupado sus espacios correspondientes, se inicia *La Pasión*. Enjuiciado

Jesús -interpretado por Pablo Ortega, encargado de la educación religiosa de la iglesia- un soldado romano lo empuja; Jesús cae y una mujer del público protesta: “¡No, así no se hace!” El actor que interpreta al soldado se sorprende y por un instante se desconcentra. Los espectadores miran hacia donde se originó el grito. La mujer, avergonzada, se excusa: “Es que... así no es”.



*La Pasión de Cristo. Iglesia Nuestra Señora de Lourdes.
14 de abril, 2017. Foto: P. García Gámez*

Continúa la acción que recrea los últimos momentos de Jesús y la solemnidad –el carácter performático que señala Benítez Rojo- ocasionalmente es quebrada por expresiones de los espectadores referidas principalmente al vestuario: “¡La barba de Barrabás tá bien pelúa!”

Dos telones de fondo se colocan a los lados de la iglesia: uno representa la prisión; el otro, un pueblo. Este último es llamativo por los colores brillantes, por la perspectiva plana y porque el lugar se ajusta a la representación de un pueblo montañoso. Pueblo montañoso de algún punto de Latinoamérica o del Caribe. A través de las imágenes que evocan a un paisaje la comunidad se apropia de la historia y del rito religioso.

Previo a la presentación se reparten hojas fotocopiadas con los “Cantos de cuaresma”, composiciones musicales practicadas en la iglesia por los feligreses. El coro se conforma por una primera voz, a cargo de los monaguillos, y los fieles que hacen la segunda voz. La interpretación de los cantos refuerza la solemnidad a la vez que presenta un modelo de participación en el que el coro es un recurso que entrelaza actores y espectadores.

Se inicia el desplazamiento; desde el frente de la iglesia, los personajes caminan hasta la Avenida Ámsterdam para cruzar y seguir en sentido norte. Inmediatamente los encargados de seguridad se colocan los chalecos y sacan soga de la camioneta. Como en los “Cantos de cuaresma” en el recorrido se marcan dos grupos: el de los actores, separado por la cuerda para delimitar el interior de la representación, y el público: la presencia es jerarquizada.

La carga simbólica de *La Pasión de Cristo* presenta trece momentos en los que Jesús atraviesa difamación, tortura y muerte, carga entendida por los espectadores católicos como el fin de un ciclo para entrar en uno nuevo, ambos demarcados por la resurrección. Rafael Perdomo, secretario de la parroquia, comenta que “al dramatizar las vivencias de nuestro Señor Jesucristo se vive junto con los actores su pasión y muerte. Pienso que [los feligreses] viven ese cambio que significa una vida nueva”.¹⁰⁸ Como *Don Quijote en Nueva York*, o *Borinquen vive en el Barrio*, *La Pasión de Cristo* expone inquietudes de una comunidad subalterna que permiten crear un sentido de colectivo a través de la religión.

5.5-Reclamando visibilidad.

El teatro en espacios públicos es una actividad rica en componentes pedagógicos. Es una práctica que va más allá de la ortodoxia educativa ya que hay intercambio de saberes entre grupos y público: ambos aprenden y enseñan. Este teatro de calle, de manera informal, puede canalizar diversos aspectos como la exploración de un personaje literario, reforzar el sentido de

¹⁰⁸ Rafael Perdomo. Entrevista personal. 26 de abril, 2017.

comunidad, discutir la historia alterna, preparar a través de diversas técnicas -música, actuación, artes plásticas- a sus participantes. El performance callejero es un recurso para el teatro en sí y para sectores de una comunidad históricamente marginados.

5.5.1-Taconeando por Jackson Heights.¹⁰⁹

El bolero fue mi ruina es la representación teatral del sujeto travesti. Veinte años después de su estreno, la población trans ha ganado fuerza en su lucha por obtener espacio y visibilidad.¹¹⁰ La *Marcha Trans Latina* de Queens 2017 es un ejemplo de acción en la que un grupo proactivo organiza un performance de calle con fines sociales, políticos y culturales en una intervención en la que actúa un segmento de la comunidad. Los antecedentes de la toma de la calle por los derechos LGBTQ tiene una fecha referencial: los disturbios ocurridos en el bar Stonewall Inn el 28 de junio de 1969. La historia de Stonewall fue reinterpretada como intervención de lesbianas y gays blancos de clase media, invisibilizando la participación de la población trans –mayoritariamente afroamericana y latina- que inició las protestas insultando y lanzando monedas a los policías que allanaron el bar. En ese grupo está Sylvia Rivera, oriunda de El Bronx, de padre puertorriqueño y madre venezolana. Durante años, Sylvia y el grupo trans son invisibilizadas de las narrativas de Stonewall; la lucha por sus derechos queda fuera de la agenda política gay, lesbiana y bisexual. Sylvia se dedica por su cuenta al activismo social: habiendo vivido sin hogar estable funda junto a Marsha P. Johnson, S.T.A.R (Street Transvestite Action Revolutionaries) para que niñas, niños y jóvenes trans tuvieran un espacio donde comer y dormir. Sylvia continuó el activismo en la calle, en desfiles y mítines; uno de ellos, “Sylvia

¹⁰⁹ Parte de esta sección fue presentada en el IV Coloquio Latinos en los Estados Unidos, en Casa de las Américas, 16 de octubre, 2017 bajo el título “En el teatro, en la calle: performance como táctica de visibilidad trans en Nueva York”.

¹¹⁰ En 2017 se estrena en Teatro Círculo el unipersonal *Trans-Mission* a cargo de Barbra Herr: por primera vez se presenta un monólogo a cargo de una mujer trans hispana de la ciudad.

Rivera- Y'all better quiet down (1973)", muestra la extraordinaria capacidad de la activista para exigir espacios de inclusión del sujeto trans en la agenda *queer*.

La calle es escenario de intercambios comunales. En el espacio callejero se informa, se entretiene, se comparten inquietudes, se reúne el colectivo. Es el caso de activistas por los derechos de las personas trans, especialmente de aquellas que no poseen documentos: la calle se convierte en escena de reclamos, "In New York City immigrants trans Latinas not only appear to be the *largest* group of trans /gender-variant of women of color, but the vast *majority* of them are also undocumented" (Hwahng et al., citado por Hwahng "Adventures" 210).¹¹¹ El trans-activismo llega a la calle: el sujeto trans articula su voz.

7 de julio, 2017. Roosevelt *Avenue* y 93th *Street*, Queens. Para las 4:00pm de ese lunes se ha convocado al público para la *Sexta Marcha Trans Latina*, fundada y organizada por Bianey García, activista por los derechos *trans* de la agrupación comunitaria Make The Road. Frente a la fachada del centro comunitario están colocados en fila y sobre una tela, quince pares de calzados de colores vivos, la mayoría zapatos de tacón; delante de ellos, flores blancas. Una pequeña corona de flores amarillas y rosadas se apoya a la pared; sobre ella, un letrero: "Sadly, 2017 has already seen at least 15 transgender people fatally shot or killed by other violent means. As HRC continues to work toward justice and equality for transgender people, we mourn those we have lost".¹¹² Son quince mujeres víctimas de la transfobia en Estados Unidos. A cada par de zapatos corresponde la fotografía y el nombre de una víctima, el lugar donde fue agredida y la manera en que la violencia cegó su vida. El altar se convierte en homenaje a las caídas que, por mostrar su identidad no-binaria pasan, por la violencia, a convertirse en *apariciones*.

¹¹¹ Destacado en el original.

¹¹² Human Rights Commission.

Bianey, de origen mexicano, comenta que es suya la idea de representar, a través de los zapatos, la vida de las mujeres *trans* que fallecieron a causa de la violencia. Bianey, quien es activista en Nueva York, fue miembro del jurado del festival de teatro FuerzaFest 2017: “...y este año presentaron una obra de teatro que se titulaba 6¹¹³ y representaron a lxs caídxs y allí surgió la idea de colocar tacones en la *Marcha Trans Latina* para representar a mis hermanas caídas...”.¹¹⁴ La iniciativa de la instalación es resultado de las relaciones entre teatro y comunidad.

El acto callejero tiene como objetivos: detener la violencia, visibilizar el grupo, exigir respeto y articular el reconocimiento de la comunidad. En entrevista a *El Diario*, Bianey García explica: “Mediante nuestra *Sexta Marcha Trans Latina*... estamos demandando ante la comunidad latina y de color de Jackson Heights nuestros derechos como mujeres transgénero, ya que en los últimos años hemos sufrido un gran incremento de los crímenes en contra nuestra” (García “Alto”). Se considera que un elevado porcentaje de la población *trans* latina no tiene documentos de residencia lo que hace más compleja la situación: “Nuestra comunidad también sufre por maltrato y abuso dentro de las cárceles y centros de detención, sobre todo en los centros privados donde grandes corporaciones nos mantienen en jaulas para sacar una ganancia” (García “Las mujeres”). Por ello, el grupo ha organizado protestas frente al banco Chase, que financia corporaciones que administran centros privados de reclusión.

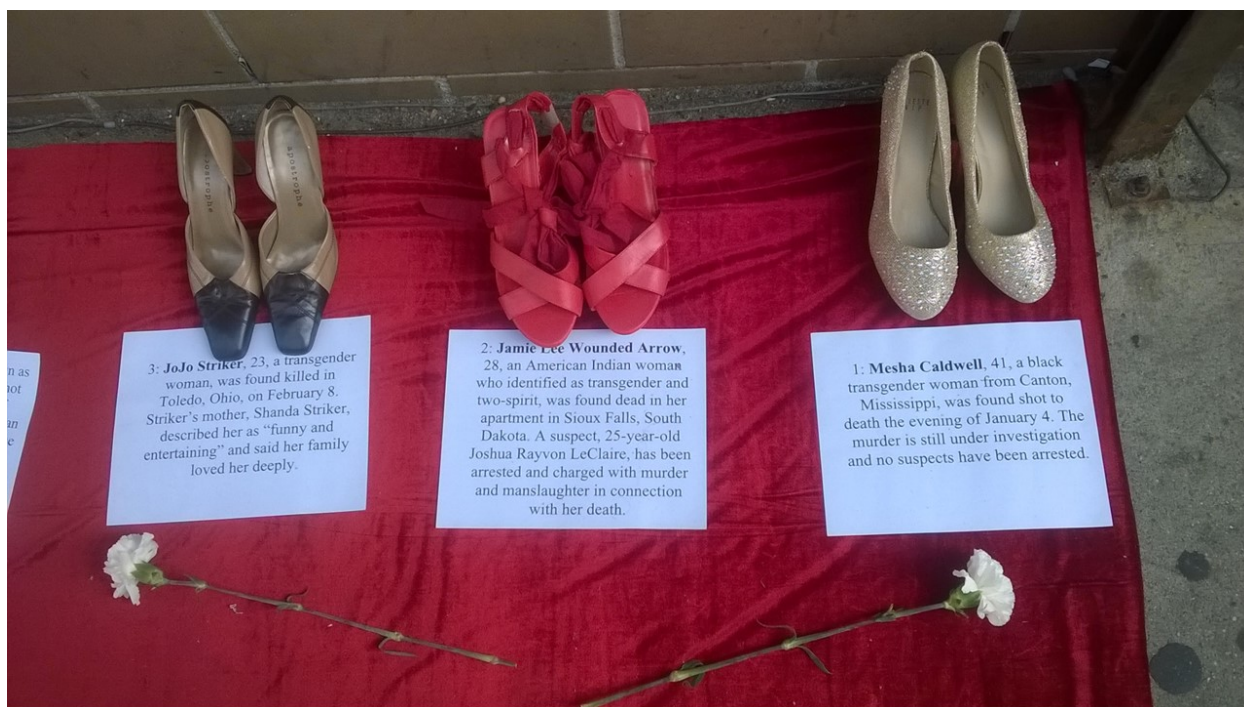
A la hora convenida se dan cita hombres y mujeres *trans*, familiares, amigos, medios de comunicación, activistas que apoyan el reconocimiento de sus derechos. Desde la tarima acondicionada para el evento se escuchan experiencias de víctimas del rechazo y la discriminación. Los testimonios emergen. Por ejemplo, Perla, oriunda de El Salvador,

¹¹³ *Seis*, de Federico Roca, dirigida por Pablo Andrade.

¹¹⁴ Correspondencia electrónica por Messenger. 15 de septiembre, 2017.



Marcha Trans Latina, Queens 2017
Foto: P. García Gámez



Instalación en la Marcha Trans Latina de Queens
Foto: P. García Gámez

cuenta cómo una noche de 2008 dos hombres le cortaron la cara; cuando solicitó ayuda a los policías que patrullaban la calle, ellos no solo se rehusaron dársela, sino que la obligaron a que se retirara del lugar bajo amenaza de llevarla detenida. La anécdota de Perla representa una de las tantas maneras de violencia a las que ha estado y está expuesta esta población. Miss Trans Latina ACQC 2017 (AIDS Center of Queens County) anima a la comunidad a abogar por sus derechos. Organizaciones comunitarias ofrecen diversos servicios, especialmente legales. Se manifiesta el apoyo de oficiales de la ciudad a través de Daniel Drumm concejal del distrito 25 de Nueva York e incluso se hace presente una funcionaria del Consulado de México. Luego de la intervención de los oradores, se inicia la marcha que va hasta la calle 91 y *Roosevelt Avenue* donde cruza hacia la 37 *Avenue*, llega a la calle 93 y regresa a donde se inició, haciendo un recorrido rectangular.

Loca, el personaje de Merced, en su ambivalencia artista-recluso de *El Bolero*, incorpora lo que el horizonte de expectativas de las comunidades hispanas identifica con un travesti o trans. Como anteriormente referí, Schechner explica esta característica afirmando que la escena: "...enforces its own especially binding naturalistic rigor" ("Race" 6). Cada activista, cada participante tiene ideas particulares sobre la identidad trans. Por ello se fragmenta el horizonte de expectativas. La *Sexta Marcha Trans Latina* expone la diversidad de la población trans a través de diversos signos como el vestuario de los participantes: trajes típicos nacionales, fantasías exóticas como la de una mujer hispana vestida a la usanza de la India o el oficial de bomberos trans en uniforme; lentejuelas, inmensos abanicos, trajes de gala, trajes sencillos, jeans, camisetas se ven durante el desfile. El grupo se desplaza por la calle para reclamar sus derechos, para denunciar la marginación de la que son víctimas; algunas llevan carteles con frases como "Transfobia pa' fuera", "Soy un ser humano, respétame", "Igualdad laboral a las

mujeres trans”. Bianey hace un balance de la marcha: “La lucha es a largo plazo, pero como residente de Jackson Heights, puedo decir que mi trabajo junto al de los miembros han tenido pequeños frutos”.¹¹⁵ En principio, uno de los frutos es la visibilidad y el incremento de la tolerancia de un vecindario tradicionalmente reacio a la diversidad de género y en el que paradójicamente vive un alto porcentaje de personas trans.

La *Marcha Trans Latina* ilustra diversos manejos de la problemática *trans* y diversas maneras de auto-representación. El colectivo toma el barrio donde vive para mostrar su pluralidad. Teatralidad y performance son las herramientas de las que hacen uso. Hay transmisión de conocimiento en el acto que permite la participación del público que recibe información por medio de las intervenciones de los oradores y al final del desfile, en la sede de Make the Road dialogan con organizadores y participantes. Se establecen intercambios en lo que lo relevante es “Somos parte de Jackson Heights”, como afirma Bianey. La acción de calle es dialógica. El otro está ahí y su reconocimiento como persona y miembro de la comunidad enriquece al colectivo. Es un acto cultural que derriba los muros más fuertes: los muros mentales. Es un acto que tiene como finalidad la convivencia, el entendimiento y, en última instancia, una organización comunitaria plural.

5.5.2-La Marcha de las Novias.

Personajes como Yadira, de *Mi última noche...* están presentes en las comunidades hispanas. A partir de 2001 en Nueva York se realiza The Gladys Ricart and Victims of Domestic Violence Memorial Walk o *Marcha de las Novias*, en conmemoración de la vida de la dominicana Gladys Ricart y para crear conciencia en la comunidad sobre los efectos de la violencia doméstica. El 26 de septiembre de 1999 Gladys Ricart se preparaba para casarse. En

¹¹⁵ Correspondencia electrónica por Messenger. 15 de septiembre, 2017.

su casa de New Jersey, apareció su expareja, el empresario Agustín García quien le disparó tres veces dejándola sin vida. El hecho conmocionó a las comunidades hispanas. Dos años después, en 2001 se celebró el primer “The Gladys Ricart and Victims of Domestic Violence Memorial Walk/Brides’ March”. Los objetivos de la marcha anual son:

- 1-To pay tribute to Gladys Ricart and to all of the battered women and other victims who have died as a result of domestic violence by holding an annual March on the anniversary of the death of Gladys Ricart, September 26;
- 2-To disseminate bilingual information on the issue of domestic violence to the Latino community and to provide information pertaining to the services available to victims and survivors;
- 3-To inspire on a national level, other communities to organize a similar March in their neighborhoods to be held on the anniversary of the death of Gladys Ricart, September 26, memorializing her and all others killed as a result of domestic violence. (“Mission”)

Entre las organizaciones que han contribuido al desarrollo de la *Marcha de las Novias* están: “the Dominican Women’s Development Center, the Violence Intervention Program, the Northern Manhattan Improvement Corporation, the Dominican Women’s Caucus and the National Latino Alliance for the Elimination of Domestic Violence” (“Mission”).

La décimo-séptima marcha se realizó el 26 de septiembre 2017. El punto de encuentro es Christ Church, 4111 Broadway en el Alto Manhattan donde se comienza a reunir el grupo a las 8:00am. Dentro de la iglesia metodista se realizan varios discursos de personalidades políticas, religiosas y víctimas del abuso doméstico. A las diez de la mañana se inicia el desfile que parte de la calle 173 y Broadway hasta llegar a la calle 101 entre las avenidas Park y Lexington. En el

recorrido algunos participantes llevan pancartas, otros corean eslóganes mientras otros reparten material impreso relacionado con información para inmigrantes sin documentos, violencia doméstica, igualdad de género o invitando a la apertura de los nuevos espacios del Dominican Women's Development Center.

Por la calle desfilan mujeres y hombres. Un considerable número de ellas lleva trajes de novia con accesorios que contrastan con el mismo como zapatos deportivos o bolsos de mano; otras llevan cruces o velos. Una participante lleva un traje de novia intervenido con recortes de periódico que reseñan hechos de violencia doméstica. Al grupo se incorporan cuatro musulmanas. Otra mujer lleva un estandarte: "Angélica Justicia Te extrañamos!" con la imagen de una mujer y dos bebés, probablemente Angélica y sus dos hijos.

El traje de novia representa el acto social. Es la visualización de un sacramento. El cambio de estado civil, el inicio de la vida en pareja, la fundación del nuevo núcleo familiar. Es la representación del momento performático en el que tradicionalmente la vida de ellas pasa a depender del esposo; en el desfile, representa el sometimiento de la mujer en un acto que se lleva a cabo en una sociedad patriarcal; se transforma en denuncia de la violencia en la esfera privada. Las mujeres vestidas de novia utilizan un elemento que es parte de un ritual —el traje de novia— para descontextualizarlo y dar otra lectura. En el desfile se alude a las *apariciones*: aquellas mujeres que perdieron la vida a mano de sus parejas con el fin de recordarlas y evitar más desapariciones por la violencia de género.

Parte de la dramaturgia en español de Nueva York se relaciona con su contexto a través del pasado y del presente. Por otra parte, acota las transformaciones de la ciudad, así como conflictos presentes. Los autores utilizan recursos como la narrativa para crear sus trabajos.

En la calle, los trabajos adquieren otros matices: la presencia de la tradición es el texto en el caso de rituales religiosos. En otros performances el texto literalmente es una creación colectiva y pasa a destacar la dramaturgia del cuerpo como actor o activista.



Marcha de las Novias / Bride's March, 2017.
Foto: P. García Gámez.

Capítulo 6

A modo de cierre

Los temas abordados en los capítulos precedentes contextualizan una serie de ocho obras dentro del teatro hispano neoyorquino. Los criterios que cohesionan a este grupo se fundamentan en que los autores al momento de escribir los textos ya tenían experiencia en diversas disciplinas teatrales: actuación, investigación, además de estar involucrados con la educación superior como estudiantes o como docentes; por otra parte, están las temáticas que desarrollan: recolección del pasado y crítica a las prácticas de marginación a miembros de las comunidades. La selección se centra en trabajos recibidos por las comunidades. Las temporadas de estas piezas recibieron la aceptación de los espectadores: de ellas se realizaron más de una temporada o en el caso de *Barceló con hielo*, tuvo una temporada de más de un año en Repertorio Español. Algunas de las piezas han sido publicadas; otras han sido material de investigación.¹¹⁶ En esta parte de la investigación, que abarca cinco capítulos, se comprueba que actualmente hay grupos que han establecido relaciones con su contexto.

Ahora bien, el hecho de que exista esta relación no implica que el movimiento de teatro hispano esté cohesionado al punto de ser estable. Por ejemplo, se nota la ausencia de la reflexión teórica sobre el hecho escénico, el aislamiento entre grupos y profesionales como para abogar por los derechos de los hacedores de teatro o gestionar la creación de centros de enseñanza estables.¹¹⁷ Estas ausencias contribuyen a marcar el perfil híbrido del teatro hispano así como su

¹¹⁶ *Lágrimas negras: Tribulaciones de una negrita acomplejada* se publicó en *Se vende, se alquila o se regala: Antología de dramaturgia latina en Nueva York*, Editorial Campana; *La Luz de un Cigarillo* por NoPassport Press; *Barceló con hielo* fue publicada por Lulu.com; *Borinquen vive en el Barrio* apareció en *Boletín del archivo nacional de teatro y cine puertorriqueño*, No. 5 y *Mi última noche con Rubén Blades* sale publicada en la antología *Teatro Latino* por La Casita Grande. *El bolero fue mi ruina* se puede ver en la Biblioteca Digital del Instituto Hemisférico, NYU.

¹¹⁷ *Ollantay Theater Magazine* fue una publicación relevante por el carácter reflexivo sobre el teatro hispano, latino y latinoamericano.

limitada proyección. En este capítulo establezco hasta qué punto hay un teatro hispano estable a través de la presencia –o ausencia- de la crítica y la teoría, la difusión, los centros de enseñanza, los aportes que hacen los premios y su entrega, pero antes retomo las ideas de los primeros cinco capítulos de la disertación.

En la primera parte, señalo que, en la narrativa tradicional, las comunidades hispanas y sus expresiones conforman un grupo compacto y cohesionado. Consecuencia de homologar históricamente lo hispano como condición, es que invisibiliza la presencia ancestral de algunos de esos grupos en Estados Unidos y rotula lo hispano como novedoso, a veces invasivo, dentro de la sociedad estadounidense. En contraste, las narrativas alternas aparecen durante la segunda parte del siglo XX enfatizan el carácter plural de estos grupos. En particular, la historia del teatro hispano se remonta a la impresión de textos dramáticos a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Durante la segunda parte del siglo XX y comienzos del XXI se problematiza el hecho de que las diversas comunidades que conforman lo hispano, asumen ese nicho social, político y cultural para obtener visibilidad y reivindicar sus derechos.¹¹⁸

El segundo capítulo explora el uso del espacio teatral en la ciudad. Grupos con sede como Repertorio Español, Teatro Rodante Puertorriqueño, Teatro Círculo, Teatro Pregones, Teatro Sea, Latea, Thalia Spanish Theatre son espacios con aforo no mayor de 150 butacas. Ello posibilita la representación en locales habilitados como edificios teatrales administrados por estas agrupaciones que desde su fundación se han afincado en procurar un lugar estable en el que puedan explorar sus estéticas. El hecho que esos grupos administren estos espacios incide en el desarrollo de las artes escénicas locales ya que, además de programar sus temporadas, la mayoría presentan artistas de otros contextos; de igual manera diseñan estrategias que brindan la

¹¹⁸ 1980 fue la primera vez que la oficina del Censo utilizó el término “Hispanic” como categoría étnica en sus formularios (Cohn).

posibilidad que se presenten grupos locales en sus espacios.¹¹⁹ También se realizan representaciones en la calle, instituciones educativas, iglesias, centros comunitarios. Estas funciones están a cargo de grupos teatrales; además, pueden ser realizadas además por colectivos de reciente creación sin sede estable. Incorporándose a estas prácticas, no es extraño que vecinos de un barrio, sin entrenamiento escénico, organicen y produzcan representaciones para celebrar una fecha religiosa, conmemorar un hecho relevante -propio del performance cultural- o para organizar protestas, en el caso del performance social.

La lengua, tema del tercer capítulo, es un componente que genera debates. El teatro hispano se realiza en español, español-inglés o Spanglish y es dirigido al público hispano o latinx. Las obras emergen en un contexto donde las lenguas están en contacto. La lengua –o lenguas- han sido y son motivo de tensión y de polémica; en diversos momentos han tenido diferentes grados de prestigio: la *parole* de Saussure puede ser señal de transculturación o aculturación; señal de la lengua “bien” o “mal” hablada, señal de la lengua con la que se puede y con la(s) que no se debe hablar. La escogencia de la lengua –o lenguas- para escribir el texto es una decisión compleja para el autor ya que el habla tiene una carga política, social y económica. Las historias contadas, textos escritos con diversos dialectos de los hispanos en Nueva York, son respuestas a la cotidianidad, a situaciones de corte político que oscilan entre la aceptación y el rechazo por parte de la hegemonía. La subida a escena de los dialectos que se recogen en lo hispano, brinda nuevas lecturas y posibilidades al habla común. La representación teatral visibiliza estos colectivos que se ven reflejados en escena: la ascensión de diversos modos de la(s) lengua(s) ha sido un espaldarazo que valida a estas hablas tradicionalmente relegadas.

¹¹⁹ Entre los programas estables se encuentran *CallBack Series* (2015), de Teatro Círculo; *FuerzaFest* (2016), de la Hispanic Federation y *48Hours in El Bronx* (2017), organizado por las agrupaciones Harlem 9 y Teatro Pregones.

Las piezas seleccionadas son tres monólogos y cinco piezas para elencos de más de dos actores. En los monólogos aparecen personajes tradicionalmente marginados: sujetos queer, afrodescendientes y víctimas de la violencia doméstica. El monólogo se convierte en exploración de un contexto social y, a la vez, en táctica de resistencia a las prácticas establecidas por la industria teatral local; permite explorar técnicas y encarar, sin imposiciones de mercado, las temáticas que interesan a los autores. En cuanto a las piezas concebidas para varios personajes, estas se desarrollan dentro de núcleos familiares integrados por diversas generaciones, con diferentes percepciones de la realidad; se incorpora además un grupo de personas sin parentesco consanguíneo, pero relacionadas por conflictos económicos y problemas que deben resolver en los espacios de donde son originarios de manera que, por convivencia, se consideran miembros de una familia. En estas familias es constante el desarraigo, las diferencias políticas, las verdades a medias, la unión para lograr objetivos comunes. Los textos recurren a datos históricos y a la imaginación para construir situaciones y personajes del pasado, práctica recurrente en esta dramaturgia. Además, cinco performances –uno teatral, dos culturales y dos sociales, los cuatro últimos concebidos y desarrollados por vecinos o activistas- dan cuenta de modos de representar en la calle tanto por profesionales como por los que no se dedican al teatro.

6.1-A modo de balance.

Se producen obras de teatro escritas por autores locales, representadas por elencos con técnicos y creadores locales, pero ¿vale ello para decir que el teatro hispano es un movimiento sólido o al menos incipiente?, ¿hay una dramaturgia hispana que representa el contexto del que emerge?; en última instancia: ¿hay un movimiento de teatro hispano? Estas preguntas las formulé a un grupo de autores en una investigación que realicé en 2008. En ella, la autora y actriz Tere Martínez reconoce que “Nuestra dramaturgia es en inglés, español y bilingüe. ¡Es tan

rica!” (Martínez “Interviewed” 129), a la vez que resiente que sea: “...bien cuesta arriba para los dramaturgos latinos que residimos en Nueva York que nos produzcan. No entiendo por qué las compañías latinas de la ciudad tienen tanto miedo a producirnos. Pienso que si se tomaran más riesgos produciendo nuevos trabajos que hablen de nuestra realidad, nuestro teatro sería muchísimo más exitoso” (128). La investigadora, autora y actriz Eva Cristina Vásquez confirma el carácter fragmentario del teatro local hispano: “Creo que hay pequeños movimientos, pero para que haya un movimiento general que nos una a todos todavía hay mucho trabajo que hacer. Creo que somos muchos y nos conocemos muy poco. Para formar un movimiento tendríamos que crear más intercambios, más organización” (Vásquez “Interviewed” 135-136). El criterio sobre la fragmentación lo retoma la dramaturga, directora y actriz Diana Chery: “Creo que hay muchas personas escribiendo. Si eso es un movimiento dramático... ¡no sé!” (Chery “Interviewed” 139). Para Alejandro Aragón, el desarrollo de un movimiento coherente es un trabajo a futuro: “Hay mucha gente produciendo, escribiendo, leyendo, conversando o chismeando del tema. A la larga algo bueno va a pasar” (Aragón “Interviewed” 149). En consecuencia, el punto de vista de estos autores coincide en que hay una presencia segmentada de textos locales y el carácter aislado de los grupos.

Estas opiniones en general se refieren al teatro hispano y su dramaturgia como nicho de una serie de iniciativas aisladas. Al tope del nicho están las agrupaciones que han representado al teatro hispano a nivel nacional e internacional así como dramaturgos que han sido representados en otras plazas.¹²⁰ A otro nivel, los grupos contextualizados en lo hispano no han

¹²⁰ Teatro Pregones, Repertorio Español, Teatro Círculo están entre los grupos que han realizado giras dentro y fuera de Estados Unidos. La Sociedad Educativa para las Artes (SEA) ha llevado su repertorio de teatro para niños a diversas plazas de América Latina y el Caribe. Piezas de autores como Marco Antonio Rodríguez han sido representadas en Buffalo, Chicago, Buenos Aires, Santo Domingo. De Tere Martínez *Borinquen vive en el Barrio* se ha representado en Puerto Rico y *Mi última noche con Rubén Blades* ha sido interpretada en Nueva York por

articulado intercambios que les lleven a desarrollar actividades en conjunto para así lograr metas comunes referidas sobre asuntos prácticos como diseñar en común nuevas estrategias y políticas para los espacios de representación, para la capacitación, para el subsidio a las producciones y cobertura en los medios de comunicación. La falta de intercambio incide en que no se proyecte una visión del teatro hispano.

Los pequeños y medianos grupos en la ciudad conjuran una imagen del rizoma. Gilles Deleuze y Felix Guattari en *A Thousand Plateaus* proponen el concepto de rizoma diferenciándolo de la raíz: “A rhizome as subterranean stem is absolutely different from roots and radicles” (379). El rizoma es símbolo de orden alterno en la organización social en contraste a las jerarquías tradicionales. Deterritorialización y territorialización son movimientos característicos del proceso. Para los filósofos:

A rhizome ceaselessly establishes connections between semiotic chains, organizations of power, and circumstances relative to the arts, sciences, and social struggles. A semiotic chain is like a tuber agglomerating very diverse acts, not only linguistic, but also perceptive, mimetic, gestural, and cognitive: there is no language in itself, nor are there any linguistic universals, only a throng of dialects, patois, slangs, and specialized languages. (381)

Entiendo el rizoma como modo de desestabilización de las organizaciones de poder por lo que el concepto es útil para definir la presencia del teatro hispano en la ciudad. La intuida estructura teatral hispana es constantemente subvertida por la llegada de nuevos trabajadores de la escena que se integran a diversas organizaciones mientras que las agrupaciones estables buscan proyectar el teatro hispano a un nivel menos periférico desestabilizando a su vez al movimiento

Martínez, Wanda Arriaga y Edmi de Jesús. Eva Cristina Vásquez ha llevado *Lágrimas negras* a Puerto Rico; *Aviones de papel*, de Diana Chery, ha sido representada en Lima, Buenos Aires y Barcelona (Venezuela).

teatral hegemónico. Los creadores, en movimiento constante, reterritorializan la metrópolis con sus saberes y a la vez, expanden el conocimiento intercambiando saberes con otros al estar en contacto con diversos modos de abordar el teatro. En esos intercambios se presentan diversas relaciones a través de la lengua: dialectos nacionales, el dialecto del español de Nueva York con sus anglicismos, el español hablado por teatreros cuya primera lengua es el inglés conforman una amplia zona de referencias. El proceso de conexión con otros grupos ha sido más lento e incide directamente en la educación teatral.

La ausencia de una enseñanza teatral sistemática en español o bilingüe no siempre ha sido una constante. Décadas atrás, en la ciudad hubo talleres de formación cuya proyección trascendió su contexto. Los aportes que esos talleres hicieron a las artes escénicas ameritan que los incorpore a esta narrativa, así como los autores estudiados incorporan el pasado para ayudar a moldear una identidad.

6.1.1-Las unidades de dramaturgia y actuación del PRTT.

Es la experiencia de taller formal más compleja y de mayor duración que se ha realizado en el teatro hispano de la ciudad en las áreas de escritura teatral e interpretación. El Teatro Rodante Puertorriqueño tiene una unidad de entrenamiento con “clases de actuación, baile, canto y dicción para aspirantes mayores de 14 años” escribe Antush en 1994 (xiv). Durante años ese departamento del PRTT abrió sus espacios para capacitar jóvenes de limitados recursos económicos interesados en la actuación. La unidad de actuación Raúl Juliá abrió sus puertas en 1969. La creación de este espacio de enseñanza emerge de la necesidad de formar actores locales, de lo que su fundadora y directora Miriam Colón (1936-2017) estuvo consciente: el actor es el cuerpo de la obra. Las acciones de los intérpretes desarrollan el conflicto dramático; por eso: “...la acción es fundamentalmente un hecho de modificación de la realidad interna y

externa, en ambos casos a través del cuerpo del hombre, a través del cuerpo del actor, a través del cuerpo del sujeto de la acción. La acción significa una modificación de la realidad y no puede ejercerse sin un sujeto que la realiza, en su cuerpo o por su cuerpo” (Gené 25). De allí la necesidad del entrenamiento físico y síquico con el fin de que el actor conozca a fondo las posibilidades expresivas de su cuerpo.

En 1977, año en que el PRTT abre su sede permanente, también abre la unidad de dramaturgia. En palabras de Miriam Colón, fundadora y directora del PRTT, el objetivo de la unidad de dramaturgos era establecer, “a bilingual theatrical organization which would emphasize the dramatic literature of Puerto Rico and Latin American, highlighting the contributions of Hispanic dramatists in the United States, and to make these theatrical presentations accessible to the people” (Antush, xiv-xv). Antush, especialista en teatro puertorriqueño, señala dos rasgos en esta dramaturgia local: el carácter marginal de los autores – en su mayoría puertorriqueños- en la isla y en el continente, así como un proceso que, “...while not discounting the impact of environment, are looking less toward external factors for solutions and more toward inner attitudes” (Antush x). En la antología *Nuestro New York* (1994) aparecen publicadas piezas de Roberto Rodríguez Suárez, Oscar A. Colón, Carmen Rivera, Eduardo Iván López, Reuben Gonzalez, Fred Valle, Yolanda Rodríguez, Juan Shamsul Alám, Cándido Tirado, Eva López y José Rivera.

6.1.2-El taller de dramaturgia de María Irene Fornés.

María Irene Fornés (1930-2018), además de dramaturga, es una figura asociada con su enseñanza: “...she founded the INTAR Hispanic Playwrights Lab in New York in 1981 with the exclusive purpose of mentoring and training what would become a significant generation of Hispanic dramatists because she felt that emerging Latino writers needed to have a place to

develop their unique visions, and because she was ‘trying to discover a Hispanic sensibility’” (Svich xvi). Por el taller desfilaron figuras como Nilo Cruz, Eduardo Machado, Oscar Colón, Migdalia Cruz cuyos trabajos han sido producidos a nivel nacional e internacional.

Dos consecuencias traen los talleres de Fornés. Por una parte, promueve la escritura dramática entre miembros de la comunidad hispana/latinx emergiendo una dramaturgia en español y en inglés: autores y autoras latinxs ofrecen su visión de la realidad ante audiencias anglosajonas. Por otra parte, los participantes además de obtener recursos para la escritura adquieren las herramientas para, posteriormente transmitir conocimientos al estar en posibilidades de dictar talleres de dramaturgia, en los ámbitos artístico y académico.

María Irene Fornés, en las sesiones de taller, pone de lado la función mimética de la realidad cuestionando en el texto dramático los principios de la prescripción aristotélica. Su labor se centra en la ruptura con el texto convencional y encontrar la voz –o voces- del texto y en estos talleres la “sensibilidad hispana”. Usualmente, Fornés iniciaba los talleres con ejercicios de relajación de media o tres cuartos de hora para que los participantes estuvieran en contacto con sus pensamientos. Posteriormente venían los ejercicios de visualización: crear a partir de imágenes mentales con detalles de los personajes (Fornés 5,6). Estas prácticas de inicio son porque, como comenta la autora, antes de enseñar a escribir para teatro: “...you have to stress the importance of the characters speaking from their human mind and their human body and their human sense of identity and their own human personal desires and memories” (7).

6.1.3-Formación y talleres en la actualidad.

Aspecto poco abordado y relevante para continuar y mejorar la presencia escénica hispana en la ciudad, se refiere a la educación teatral en español o bilingüe. La formación en las áreas artística y técnica se remite a talleres de corte vocacional en el que, en el mejor de los

casos, los participantes adquieren herramientas puntuales en determinada área de estudio: voz, movimiento, interpretación, etc. Estos talleres generalmente son de duración limitada, dictados por profesionales que estudiaron en sus países de origen o por hispanos que han cursado estudio en otros países o en centros de educación teatral en inglés. El taller brinda determinadas herramientas a futuros intérpretes que deben formarse para que conozcan las posibilidades de sus cuerpos, la voz el movimiento; conocerse a sí mismos física y mentalmente. En cuanto a interpretación actoral, es necesario cursos cuya duración permita al estudiante explorar sus posibilidades como intérprete; dicho de otro modo, con frecuencia se presentan jóvenes actores de gran potencial, cuyo acercamiento al personaje limita la exploración del cuerpo y sus relaciones con el personaje con el resultado de que, a pesar de ser correcto –en el mejor de los casos- el trabajo en ocasiones carece de energía, de no saber por qué el personaje está en esa situación y cómo se conforma su mundo interno por lo que carece de matices. Debord señala que la actualidad, “...prefers the sign to the thing signified...” (11); la variedad de talleres que entrenan para aprender segmentos de técnicas actorales ocasiona que los participantes se identifiquen con la idea de ser “signos” antes que “la cosa significada”: reflejos parciales del rol.

En tiempos neoliberales, en los que la vida útil del actor se reduce por la competencia, la oferta del curso breve que ofrece aprendizaje rápido e integral no solo se promueve en Nueva York sino también en ciudades hispanohablantes de arraigo teatral. La formación es fragmentada como el movimiento teatral. Un aspirante adulto de primera generación en la ciudad, para tener entrenamiento completo y sólido debe cursar estudios en centros anglos. La idea de una institución en español o bilingüe, con instructores calificados que se dediquen a la enseñanza integral del teatro en español sería un paso más en el proceso de profesionalización y rigurosidad del teatro hispano. Por otra parte, proyecto de este tipo permitiría poner en contacto

el aprendizaje del Nueva York hispano con aspectos y particularidades de métodos y técnicas provenientes tanto de América Latina como de los Estados Unidos.

6.1.4- Otros modos de taller: teatro y performances comunales.

Los talleres del PRTT y de María Irene Fornés son necesarios para aquellos que desean profesionalizarse en el teatro. Reunirse para explorar a través de la escritura o el movimiento, las posibilidades culturales, sociales y políticas que se encuentran en el hecho artístico. Hay otros modos de taller que se da en el performance cultural, el social y el teatral; los integrantes se reúnen no para realizar una propuesta estética sino para realizar una ceremonia que reafirma la identidad en lo cultural, lo religiosos o en el activismo social.

En el caso de *Don Quijote en Nueva York*, la librería Barco de Papel coordina en 2005 la presentación con profesores y estudiantes de secundaria comentada en el Capítulo 2. La escuela tiene un rol activo en el proyecto: los ensayos se realizan en sus instalaciones, como actividades *after school*, al finalizar el horario de clases. Los participantes desarrollan disciplina, útil no solo para la presentación sino además para su desempeño social: puntualidad, asistencia, así como el trabajo en equipo. Por otra parte, el horizonte de expectativas de los espectadores –vecinos del Jackson Heights- permite una aproximación entre estos y los estudiantes de secundaria que interpretan los personajes y que trabajan en el equipo técnico: les permite intervenir en la comunidad ensamblando un performance artístico.

En *La Pasión de Cristo* de la iglesia Nuestra Señora de Lourdes en el Alto Manhattan, en 2017, los intérpretes son los vecinos y uno que otro actor. Durante meses, el grupo ensaya el trabajo. La propuesta es representar las doce estaciones de la pasión de Cristo. Los espectadores en todo momento están conscientes que los vecinos actores realizan el ritual del renacer, por lo que no hacen mayores exigencias al histrionismo de los actores: el horizonte de expectativas

espera ver representada esa parte de la historia bíblica. Es el ritual y sus convenciones el que interesa, no el virtuosismo de las actuaciones específicas: es la representación de una creencia colectiva, la narración del renacer del catolicismo.

Los otros dos performances que he analizado son de corte social. Son realizados por poblaciones invisibilizadas o víctimas de la violencia que toman la calle para en público hacer notar la opresión. La *Marcha Trans Latina* de Queens la organiza el grupo trans adscrito a la organización comunitaria Make the Road. La salida a la calle no precisa destrezas actorales, solo querer ser una de las voces en la protesta y las posibilidades de ser, en la esfera pública, de cada una de las participantes: ropa informal, formal, trajes típicos, disfraces. En la *Marcha de las Novias* las participantes, la mayoría mujeres, utilizan un elemento común que las identifica en la marcha: el traje de novia o un accesorio relacionado con éste para levantar la voz contra del femicidio. Estas muestras se aproximan a la espontaneidad asociada al performance. Los rasgos distintivos son las pancartas, el canto de consignas, algunos trajes vistosos o los trajes de novia. En estos performances el género se rebela y se muestra en su “subversiva multiplicidad” (Butler 26).

6.2-Tiempos actuales.

En las primeras décadas del siglo XXI ha habido cambios en el teatro hispano. Uno de ellos es tratar de articular un colectivo abierto a la diversidad. Para tratar de implementar esa idea hay que reflexionar sobre la formación profesional y otros factores como el archivo, los medios de comunicación de masas y los aportes que el teatro neoyorquino en español haya podido hacer. Es relevante tomar en cuenta el archivo para continuar definiendo los rasgos comunes. En cuanto a la relación con los medios es necesario implementar políticas que

promuevan estos trabajos a nivel de la ciudad en procura de espectadores. En cuanto a los aportes, la hipótesis indica que el teatro hispano ha brindado legados.

6.2.1-El archivo.

En su sentido etimológico, el archivo es “a place where records are kept” (Skeat citado por Taylor “The Archive” 19), lo que no existe en el teatro hispano, no como archivo centralizado. En el espacio citadino, que reúne múltiples orígenes, no hay un lugar dedicado a preservar la memoria teatral hispana. Existen espacios que guardan fragmentos que conforman el archivo como posters, videos, documentales, fotografías, vestuario, máscaras, postales promocionales, manuscritos, textos publicados, programas de mano, avisos de prensa, críticas y reseñas, entrevistas, conferencias.

En el archivo se encuentran historias de migraciones, de familias en conflicto, de tensiones políticas, de apariciones. Este archivo está disperso en bibliotecas públicas, instituciones culturales, hogares de teatreros o sus descendientes, en teatros con el espacio para guardar tales objetos. Conformar un teatro híbrido, de múltiples orígenes, incide en que el archivo se extienda a centros que preservan y promueven la experiencia migratoria de grupos nacionales. No son pocos los casos en que las actividades de los teatreros pasan a tener el rol de la ciudadanía de origen y de la virtual ciudadanía hispana. Ese aspecto transnacional lleva el archivo a otras ciudades como Miami (Cuban Theater Digital Archive), La Habana (Casa de las Américas), San Juan de Puerto Rico (Instituto de Cultura Puertorriqueña, Ateneo Puertorriqueño). El caso de la dramaturgia hispana es particular; Otheguy ha comentado que el español es una lengua de pocos nietos. La necesidad del archivo no solo radica en el potencial para realizar investigaciones: además, es material para grupos de primera generación hispanohablantes que a futuro se integren al teatro hispano e interpreten piezas que han emergido

en este contexto, así como para teatros en otros lugares que las quieran representar. El repertorio, la forma de transmisión de saberes a través del cuerpo, se mantiene, con los cambios pertinentes, a través del contacto entre generaciones. Para afinar esta transmisión es útil la enseñanza formal. Un travesti del pasado, una inmigrante que llega a la ciudad a mediados de siglo; las visiones de una pareja joven, el ritmo y el habla de un hispano en la ciudad son saberes que pueden ser rescatados reinterpretados.

6.2.2-Los medios de comunicación.

La relación con los medios de comunicación social es otro tópico a revisar. Un considerable número de producciones en español son realizadas con magros presupuestos que alcanzan para cubrir el alquiler de la sala y –en ocasiones- otros rubros como vestuario, escenografía, iluminación, pago de actores; el presupuesto, en general, no cubre la promoción lo que décadas atrás no era tan problemático porque los medios de comunicación tenían entre sus asignaciones hacer seguimiento a las artes escénicas locales. Con la globalización, han desaparecido medios impresos en español que circulaban en la ciudad –*Hoy, Tiempos del Mundo*- quedando *El Diario* como el medio impreso de mayor difusión, adquirido por un consorcio mediático; el resultado de esta situación es que la información sobre teatro local generalmente queda relegada a los listados (*listings*). Por su parte, medios impresos de menor difusión –*Impacto, El Correo, La Voz Hispana, El Especial*, entre otros- aún mantienen páginas dedicadas al teatro y a las artes escénicas en general, con comentaristas y críticos que, de los principales medios, con el tiempo *han* llegado a estos espacios que comparten junto con otros columnistas. El andamiaje mediático que cubría las artes escénicas hispanas se dismantela a finales del siglo XX para incorporar en los espacios de los medios a figuras y actividades masivas, personajes de fama global, además de convertir la vida privada de estas figuras en

noticia, en lo que ahora se denomina “espectáculos”. En contraste, los medios audiovisuales locales han pasado a convertirse en los principales difusores de producciones teatrales en español, dando cabida en los noticieros y programas de entretenimiento locales a información sobre la cartelera teatral. En esta revisión cabe orientarse con *La sociedad del espectáculo* de Guy Debord; Debord ofrece la reflexión de qué vemos, cómo nos vemos y hasta qué punto perseguimos imágenes. A diferencia de la situación actual, los medios hispanos en el pasado destacaban la labor de los teatros en las comunidades apoyándola conociendo sobre sus limitaciones económicas.

6.3-Aportes hispanos.

Atrás me referí a la definición de Pavis, la “actitud de los artistas frente a la tradición, a las instituciones y a la explotación comercial” (*Diccionario* 453). Hace décadas, descripciones de la vanguardia como éstas fueron canónicas. Se aplicaban en el contexto de los productos artísticos de la cultura occidental, Asia, África, América Latina no generaban vanguardia: la contemporaneidad sucedía en los países desarrollados. Pavis propone una serie de características de la vanguardia que contribuyen a esta discusión sobre el teatro hispano neoyorquino.

Explica el investigador, desde un punto de vista tradicional que la vanguardia o teatro experimental: “...se presenta como posmoderno, es decir, al margen de todo aquello en que el arte, la literatura y la estética del pasado fundamentaban sus certezas” (*Diccionario* 456). En el caso del teatro hispano, éste responde a visiones del pasado, a la problematización de meta-narrativas en las que la historia de estas comunidades no se inserta en el discurso histórico o si lo hace es bajo la visión hegemónica. Uno de los rasgos más relevantes de este teatro es tener conciencia de la ahistoricidad en que las comunidades han estado inmersas y el proceso de desarrollar escrituras alternas en escena.

Uno de estos rasgos aborda el espacio. Afirma el semiólogo teatral que, en la vanguardia, hay interés en “La conquista de espacios no previstos para el teatro... [lo que] acaba de desorientar al público. El indispensable acto de desestabilización de lo ya adquirido ha llegado a su punto culminante: todo es teatro y ya nada lo es” (455). Como menciono en el capítulo 2, debido a las limitaciones económicas y estructurales, el teatro latino durante el siglo XX y comienzos del XXI tiene la particularidad de que gran parte de su producción se ha representado y se representa en espacios alternos, así como en la calle. Con presupuestos limitados, muchas agrupaciones muestran sus trabajos en espacios comunitarios, en organizaciones privadas y oficiales. La motivación original no fue alcanzar espacios que propusieran significados alternos a la puesta en escena sino lugares para, simplemente, representar su producto y hacerlo llegar a espectadores que no habían tenido o habían tenido pocas oportunidades de ver una representación teatral y, en ocasiones, mostrar trabajos relacionados con el carácter alterno de sus espectadores. El público local no percibe la desorientación respecto a los lugares de representación a la que se refiere el teórico; son comunidades acostumbradas a estas convenciones periféricas. En todo caso, cierta desorientación puede experimentarse en espacios convencionales por el distanciamiento que han tenido tradicionalmente respecto al teatro en su concepción ortodoxa. El señalamiento de que “todo es teatro y nada lo es” indica el carácter performático de la sociedad contemporánea: calles y espacios públicos son escenarios.

Otro aspecto que vale la pena resaltar es la hibridez del teatro experimental, término alterno con el que Pavis denomina la vanguardia. Afirma que: “La tradición interpretativa de una determinada escuela o institución se ve impugnada; la separación y la jerarquía valorizadora de los géneros ha caducado” (456). Al respecto, al revisar el teatro hispano retorna la imagen del rizoma con diversas experiencias de formación tan variadas, en las que un elenco puede estar

integrado por seguidores con interpretaciones personales de modelos pedagógicos de Stanislavsky, Grotowsky, Brecht, Boal, Kantor, Suzuki, Bogard y otros. Respecto a los géneros, Pavis acierta respecto a la hibridación: la migración es vista en piezas entre comedia y tragedia, Edipo se convierte en monólogo interpretado por una mujer, Don Quijote puede cabalgar por las calles de Queens o estar interno en un asilo de Manhattan.¹²¹

Richard Schechner plantea una revisión de la vanguardia –*avant garde*– desde la perspectiva de los Performance Studies. Para Schechner, desde el contexto histórico: “...the avant-garde has fundamentally changed from the period of the 1950s-1980s to the second decade of the twenty-first century. The middle ground –the 1980s– saw a shift from ‘avant-garde’ to ‘avant-gardes’” (*Performed* 16). Schechner destaca que James Harding, académico cuyo trabajo se enfoca en el activismo político y las artes, propone no tomar la avant-garde “as a European but as a fundamentally global phenomenon” (*Performed* 17). Harding localiza las prácticas y teorías de la vanguardia en contextos políticos y estéticos específicos y que las *avant gardes*, “...are processes, not genres, doing, not objects” (17). En consecuencia, Schechner propone el término “intercultural avant-garde... as a means of performatively exploring, coping with, and resisting globalization” (16). Schechner lleva la avant-garde a la esfera local, dándole carácter policéntrico.¹²² Bajo esta lectura, en la vanguardia o *avant-garde* se amparan procesos de exploración performativa en distintas culturas con sus circunstancias particulares. Schechner propone lo que podría ser un manifiesto de Performance del Tercer Mundo con cuatro puntos principales viendo el acto del performance como: 1-Exploración de nuevas relaciones, 2- como cruce de fronteras geográficas, emocionales, ideológicas, políticas y personales, 3-como

¹²¹ *Edipo*, producido por Guakamolink, interpretado por Emely Grisanti y dirigido por Walter Ventosilla (2014); *Don Quijote en Nueva York*, producción de la librería *Barco de papel*, dirigida por Lee Lobenhofer (2005); *Un Quijote en Nueva York* dirigida por Luis Caballero y producida por Teatro Círculo 2005.

¹²² “These practices and theories change according to historical period, geo-cultural location and individual practice”, Harding citado por Schechner (17).

acercamiento de por vida al aprendizaje, 4-como posibilidad de ser uno mismo y otro al mismo tiempo en un proceso de cambio (9).

Uno de los aspectos que aborda el teórico y artista es la exploración por parte de las *avant-garde* de lo ya conocido, de técnicas y tendencias escénicas. Una de las consecuencias de esta revisión, en palabras de Schechner es que “The ‘was’ enters into an ongoing and ever-expanding circulation with the ‘is’, the ‘will be’ and the ‘could be’ (23). La circulación de tiempos es uno de los rasgos más relevantes que mantiene la dramaturgia hispana. Historias de migraciones, de generaciones de familias, de gentrificación, del pasado cercano del bolero o de la época de oro del cine mexicano en las historias que hemos visto apuntan hacia momentos que determinan la actualidad; el acto de revisión del “fue” reflexionan sobre lo que podría haber sido y sobre el futuro de estos personajes. Por otra parte, permite la creación de un repertorio en el que se reúnen diversas historias. Historias que tradicionalmente estuvieron relegadas.

¿Se puede hablar de vanguardia, teatro experimental o *avant-garde* dentro del teatro hispano? Schechner, por su parte, abre la puerta a diversos aspectos –lo local, el tiempo, el hecho de que cada teatro se desarrolla en contextos con características específicas hace pensar que es válido afirmar la presencia de agrupaciones que, por la dramaturgia, puesta en escena, interpretación actoral, los diversos roles del espectador, proponen alternativas al lenguaje escénico. Entre esos aportes está el hecho el uso de la lengua. El espectador hispano está acostumbrado a escuchar diversas entonaciones en escena como parte del panhispanismo que se da en la ciudad cuya cotidianidad se desenvuelve en diversos dialectos en español; Juan Carlos Gené visualiza la conformación de su colectivo, el Grupo Actoral 80 con “la música idiomática común” como manera de unidad latinoamericana, comentada en el Capítulo 3. Otra consecuencia es el carácter inclusivo en el acto de reconocer diversos modos del habla popular al

representarse estos en escena.¹²³ En las obras analizadas hay una dramaturgia que ha manejado el carácter migratorio desde diversas ópticas en una época en que la inmigración ha pasado a ser tema de discusión a nivel global por las consecuencias en el orden social, político y cultural. Los personajes de los textos analizados mantienen el modelo de colectivo: ellos están en función de un bien común en contraste al individual. Su tiempo es comunitario. Para Rancière: “No hay un solo tiempo moderno. Una historia con una gran H y un tiempo homogéneo no existe. Hay, sí, temporalidades diferentes” (Rancière “No estamos...”). Las obras revisadas en este estudio asumen una concepción del tiempo que desarrolla una propuesta en la que se cruzan pasado y presente con la intención de proponer un modelo de comunidad y sus posibilidades. Con el repertorio, aparecen personajes que asumen rasgos característicos de las comunidades instaladas en la ciudad creando así personajes hispanos tridimensionales con aspiraciones y defectos; con visiones particulares del mundo.

6.4-El ritual de los premios.

Durante el siglo XXI el teatro hispano desarrolla estrategias para ganar espacios de visibilidad. La más relevante es la entrega de premios, rito de carácter anual. En la entrada del teatro –o del local nocturno- cuelga un estandarte que cubre una pared con el logotipo en serie de la institución que organiza el evento. Al llegar los nominados, se detienen en la alfombra roja, delante del estandarte para que la cámara fotográfica multiplique su presencia en las redes sociales. La mayoría de los asistentes llevan vestuarios y accesorios de moda. Atuendos que revelan el gusto de sus portadores. Uno que otro aparece con indumentaria que se resiste a las imposiciones de la temporada: a través de su vestimenta muestra su rebeldía a la dictadura del estilo o sus limitadas posibilidades económicas. El evento alcanza un tono crítico con la

¹²³ En el montaje bonaerense de *La luz de un cigarrillo*, dirigida por Daniel Televes presentada en 2016 en el Teatro La Mueca, los personajes mantuvieron el dialecto cibaño.

presencia del fashionista, quien a través de su blog da a conocer a los mejores y los peores vestidos de la gala. En la ceremonia son llamados al podio aquellos cuyo trabajo amerita ser reconocido. Al recibir el premio, el ganador da un breve discurso de agradecimiento.

La escena anterior corresponde a la entrega de cualquiera de los premios de teatro hispano de Nueva York: ACE, HOLA, ATI, LATA. La realización de estos actos responde a una estrategia que pretende dar visibilidad al teatro que se hace en español; son intentos por alcanzar reconocimiento. Son noches en que artistas y diseñadores interpretan el performance inusual de representarse a sí mismos en situación formal; las entregas de premios son los performances de la temporada con la mayor cantidad de actores del teatro hispano. Las premiaciones son modalidades de *mimicry*, "...the representation of a difference that is itself a process of disavowal" (Bhabha 122), el deseo por un Otro reformado, un Otro que de esta manera procura desarticular el concepto de "*Fixity*... the sign of cultural/historical/racial difference in the discourse of colonialism..." (Bhabha 94). La imagen contrasta con las limitaciones económicas para producir las piezas. El teatro necesita de la fiesta para promoverse: el cuerpo festivo se transforma en espectáculo: los cambios sociales de las últimas décadas restringen la proyección y promoción del teatro hispano dentro de la misma comunidad. El espectáculo-celebración se justifica en la intención de promover el teatro asumiendo imágenes específicas para un producto cultural relegado y cuyo ingreso por taquilla no cubre los costos de la producción.

Debord habla del *Homo Spectator* y cómo en 1989 la burocracia rusa acepta la *ideología* de la democracia -o la libertad dictatorial del mercado- (9) que define las relaciones sociales a través del espectáculo: "The spectacle is not a collection of images; rather, it is a social relationship between people that is mediated by images" (12). La profusión de reality shows, de

concursos de belleza, competencias de talento brindan la ilusión del paso súbito a la esfera de la celebridad. La gala de premiación es un ritual mediado por imágenes de una realidad otra; el ritual sirve para aspirar a alcanzar la esfera de lo célebre, de teatro como producto cultural con demanda.

En el siglo XXI se transforma la clasificación de teatro popular aplicada por Figueroa para un sector del teatro hispano de los '60 y '70. A partir de los noventa se comienza a considerar como grupos estables aquellos con espacios de trabajo –cuya estética mayormente se relaciona con los clásicos y la vanguardia occidental- y grupos sin sede aquellos que no disponen de sitios para las representaciones. La agrupación Artistas de Teatro Independiente –ATI- creada en 2010, a partir del año siguiente, cada 27 de marzo, Día Internacional de Teatro, entrega los premios ATI de teatro (*Premios*). Además de ATI, el teatro hispano de Nueva York cuenta con otras tres instituciones que reconocen lo relevante de la temporada anual. En la gala anual de la Asociación de Cronistas del Espectáculo, creada en 1967, compiten 34 categorías organizadas principalmente por género como drama, musical, etc. (*Asociación*). Hispanic Organization of Latin Actors (1975) entrega los reconocimientos no competitivos HOLA en 14 categorías; cada una reconoce a tres figuras (*Hispanic*). El blog *Héctor Luis sin censura* auspicia los Latin Alternative Theater Award –LATA- desde 2016 para teatro alternativo, sinónimo de teatro independiente de ATI, con 22 categorías a reconocer. En total, se entregan 133 galardones; si se agregan los 35 reconocimientos especiales –las cuatro instituciones homenajean figuras de la escena-, entre octubre 2017 y abril 2018 se entregaron 168 galardones; al año siguiente el número de premios ascendió a 176.¹²⁴

¹²⁴ No se incluyen los cinco premios que otorga el festival FuerzaFest en dramaturgia, dirección, producción y actuación ni los cinco premios de Monologando Ando con un primer lugar y cuatro finalistas.

Las nominaciones de los Premios ATI contemplan dos categorías: “Teatro Asociado” que reconoce los trabajos de teatros con sede y “Teatro Independiente” para aquellos teatros que no tienen espacios para trabajar. Más destacado que el relevo de “popular” por “independiente” es el cambio de óptica de la misión de los grupos lo que tiende a sugerir una participación que se identifica más con lo artístico que con un teatro social. Al respecto, López Silva se refiere a “...la audiencia militante que acudía en los sesenta y setenta al teatro [que] ha dado paso ya a un espectador que entiende el teatro latino como fórmula de entretenimiento... [y que] ha conseguido normalizarlo y sostenerlo como empresa...” (López Silva “El teatro”); como hemos visto, la militancia se da desde los grupos y además de ser entretenimiento, un considerable número de piezas siguen teniendo un carácter de militancia. Indudablemente el teatro ha desarrollado audiencias que lo sostienen tangencialmente: a mayor cantidad de espectadores, mayor auspicio por parte de la ciudad, del estado o de la empresa privada. El teatro popular de las décadas anteriores muestra un compromiso con las comunidades periféricas en distintos condados de la ciudad; explora la creación colectiva, la inclusión de otros géneros dramáticos y diferentes formas de interacción con la audiencia, además de que sus miembros desarrollan trabajos de investigación y entrenamiento interpretativo; Víctor Fragoso plantea la necesidad de “...’la formación de una nueva generación de artistas de teatro que estén técnicamente educados en los más altos niveles de excelencia’, y que los impulse a lograr un conocimiento de lo que ‘está pasando y por qué está pasando’ la comunidad en la ciudad, sin separarse como clase privilegiada y aparte de dichos procesos” (Fragoso citado por Carlos M. Rivera 91). El teatro independiente, por su parte, generalmente se acerca a textos clásicos y contemporáneos procurando representar sus producciones en edificios teatrales. Tales prácticas convierten a estos

grupos independientes en reflejo de los teatros institucionalizados orientados mientras que los teatreros con sede organizan giras a barrios.¹²⁵

Por otro lado, en el ritual de los premios se reúnen agrupaciones que trabajan en distintas áreas del teatro hispano con diversas estéticas y públicos lo que permite el intercambio en estos encuentros. Si bien estos performances aluden a ideas como el simulacro, el espectáculo o mimicry, en estas celebraciones se reúnen teatreros, muchos no se conocen o conocen el trabajo de otros por referencia; en estas actividades se comparten ideas, proyectos. De hecho, se han dado pasos: en el programa CallBack de Teatro Círculo se presentarán los grupos de teatro que hayan ganado en el festival de monólogo Monologando Ando y FuerzaFest.¹²⁶

2017 registra el trabajo y la presencia de autores y agrupaciones que han preservado y adaptado principios del teatro popular a su momento. En cuanto a los autores, éstos trabajan textos que discuten aspectos de la realidad hispana. Algunos grupos retoman rasgos del teatro popular y los emplean de forma programática, con elencos estables y en programas para la comunidad. Estos autores y grupos, de alguna manera descendientes de lo popular, desarrollan sus proyectos con rigor. Algunos grupos realizan giras con piezas que dialogan con los espectadores conscientes de que el teatro pocas veces es visto por ellos lo que significa que las formalidades del rito se transforman con la intención de crear nuevas audiencias: apuestan al futuro del teatro hispano.

¹²⁵ Mención aparte merece en esta historia la Sociedad Educativa para las Artes (SEA), grupo de teatro bilingüe para niños con sede en el Centro Cultural Clemente Soto Vélez y que presenta piezas en su sala y a través de la ciudad, en escuelas y centros comunitarios.

¹²⁶ Información obtenida al cierre de esta disertación.

Apéndice

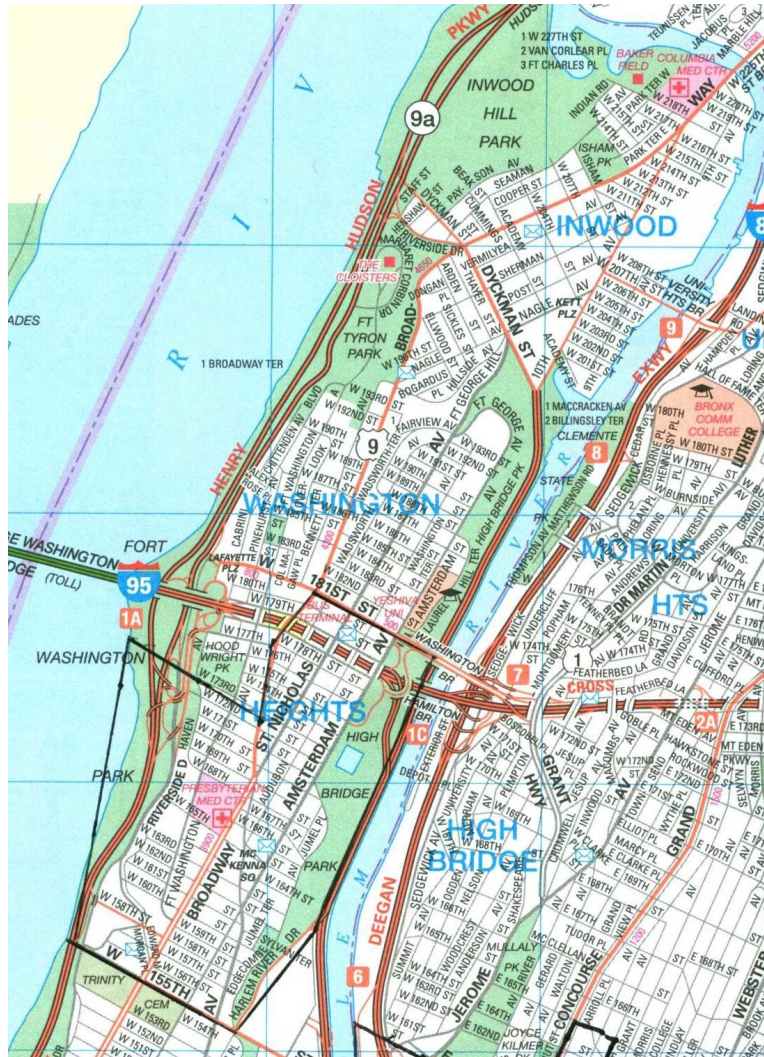


Loisaida

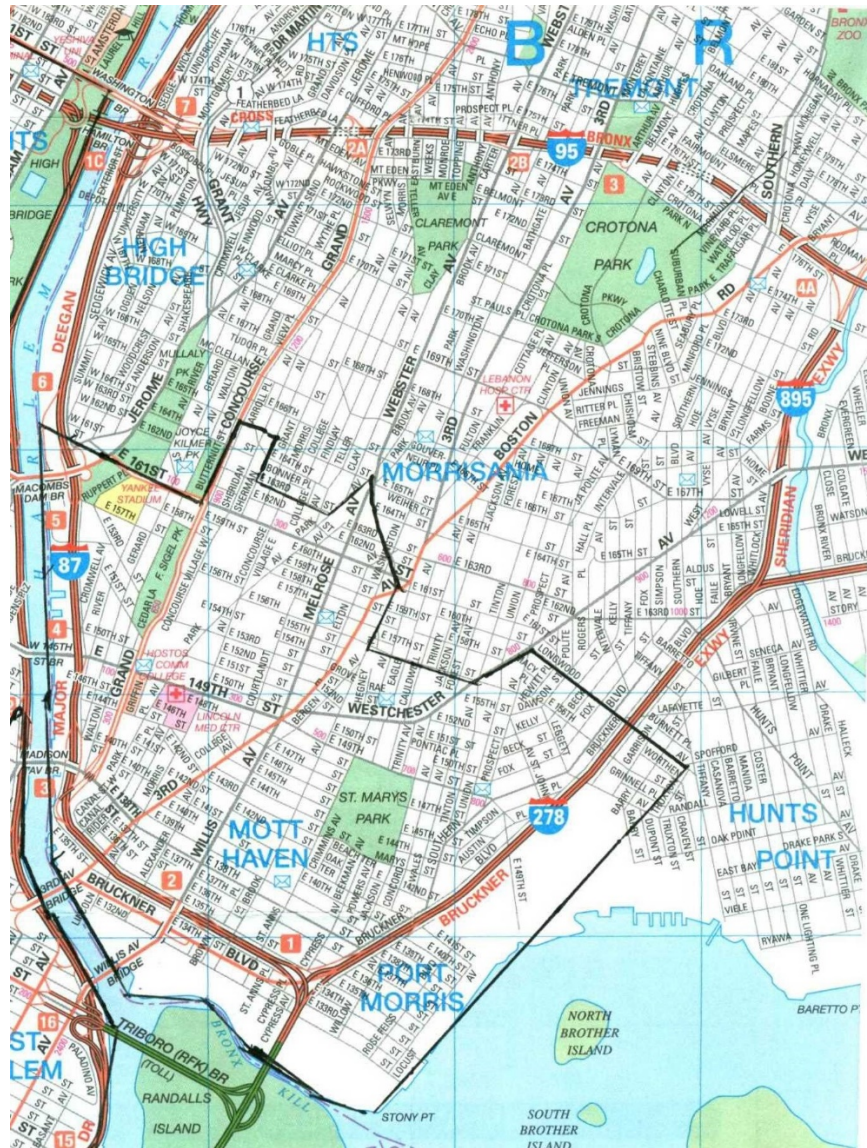
Fuente: Randy McNally, New York City Street Map



El Barrio / Spanish Harlem
 Fuente: Randy McNally, New York City Street Map



Alto Manhattan / Quisqueya Heights
Randy McNally, New York City Street Map



South Bronx
Fuente: Randy McNally, New York City Street Map



Roosevelt Avenue, Queens
Fuente: Randy McNally, New York City Street Map

Obras consultadas

- Ahrens, Frank. "Telemundo favorece el acento mexicano". *The Journal Times*. 10 de agosto, 2014. https://journaltimes.com/latino/telemundo-favorece-el-acento-mexicano/article_9a9d1a2b-3ac3-531a-999e-b495004113da.html. Accessed Sept. 22, 2017.
- Antush, John V. "Introduction". *Nuestro New York*, Penguin Books, 1994, pp. ix-xvi.
- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands / La Frontera: The New Mestiza*. 4th ed., Aunt Lute Books, 2012.
- Aragón, Alejandro. Interviewed by Pablo García Gámez. Honor Thesis, York College, CUNY, pp. 143-150.
- "Audition". *The New Penguin Dictionary of the Theatre*. 1988, pp. 36-37.
- Augé, Marc. *Non-Places: An introduction to Supermodernity*. Translated by John Hoer, Verso, 2008.
- Babín, María Teresa. "Prólogo". *La Carreta* by René Marqués. Edited by: Francisco M. Vásquez, Editorial Cultural, 1991.
- Bachelard, Gaston. *The Poetics of Space*. Translated by Maria Jolas, Beacon Press, 1994.
- Bajtin, Mikhail. *Rabelais and His World*. Translated by Hélène Iswolsky, Indiana UP, 1984.
- Bárcenas, M. "Reporte actividad cultural". *Curso Span 101*, York College. Spring 2017, typescript.
- Barthes, Roland. "Myth Today". *Mythologies*. Translated by Annette Lavers, Hill and Wang, 1972, p.154.
- Bastenier, Miguel Ángel. "El español de los medios de EE UU". *El País*, 12 de septiembre, 2015. https://elpais.com/internacional/2015/09/12/actualidad/1442011128_363853.html. Accessed April 22 2019.

- Beardsley Jr., Theodore S. "The Hispanic Impact upon the United States". *Hispanic New York: A Sourcebook*, edited by Claudio Iván Remeseira, U of Columbia P, 2010, pp. 143-168.
- Beltrán, Cristina. *El problema de la unidad: política latina y la creación de la unidad*.
Translated by María Teresa Ortega Sastrique, Fondo Editorial Casa de las Américas, 2012.
- Benítez Rojo, Antonio. *La isla que se repite: El Caribe y la perspectiva posmoderna*, Ediciones del Norte, 1996.
- Bennett, Susan. *Theatre Audiences: A theory of production and reception*, Routledge, 2005.
- Beverly, John. *Latinamericanism after 9/11*. Nook ed, Duke UP 2011.
- . *Subalternity and Representation*. Duke UP, 1999.
- Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. Routledge, 1994.
- Bishop, M. "Reporte actividad cultural". *Curso Span 101*, York College. Spring 2017, typescript.
- Boal, Augusto. *Theatre of the Oppressed*. Translated by Charles A. and Maria-Odilia Leal McBride, Theatre Communication Group, 2006.
- Bourdieu, Pierre. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Translated by Richard Nice, Harvard UP, 1984.
- . *Language & Symbolic Power*. Edited by John B. Thompson, translated by Gino Raymond and Matthew Adamson, Harvard UP, 2003.
- . *Practical Reason: On the Theory of Action*. Stanford UP, 1998.
- Brazee, Christopher D. "East/Village/Lower East Side Historic District Designation Report", *NYC Landmarks Preservation Comission*, October 9, 2012", pdf.

- “Broadway”. *The New Penguin Dictionary of the Theatre*. Jonathan Law et al editors, Penguin, 2001, p. 90.
- Brook, Peter. *The Empty Space*. Avon Books, 1969.
- Buch, René. “Repertorio Español turns 40”. Interview conducted by Pablo García Gámez, *Hora Hispana/New York Daily News*, April 30, 2008, <https://www.nydailynews.com/latino/repertorio-espa-ol-turns-40-article-1.331231>
- Butler, Judith. *Gender Trouble*. Routledge, 2006.
- Caborca. *About*. <http://caborca.org/about.html>. Accessed April 24 2019.
- Cabral, Blanca Elisa. *Sexo, poder y género: un juego con las cartas marcadas*. Editorial El perro y la rana, 2009. 2 vols.
- Cabral, Fabiana. “Two Theatres, Both Home”. *American Theatre*, <https://www.americantheatre.org/2016/11/21/two-theatres-both-home/>. Accessed September, 15, 2017.
- Caraballo, Ramón. “Re: Two cositations”. Received by Pablo García Gámez, April 26, 2017.
- Carreño, Manuel. *Manual de urbanidad y buenas maneras*. Panamericana, 1993.
- Castillo, Susana. *El desarraigo en el teatro venezolano: Marco histórico y manifestaciones modernas*. Editorial Ateneo de Caracas. 1980, pp. 49-50.
- CELCIT. “Historia”. *Centro de Estudios Latinoamericanos de Creación e Investigación Teatral (CELCIT)*, <https://www.celcit.org.ar/historia/acerca-del-celcit/>. Accessed April 5, 2019.
- “Centenares de migrantes de la Caravana alcanzan la frontera de Estados Unidos”. *El Mundo*, Nov. 14, 2018, <https://www.elmundo.es/internacional/2018/11/14/5bec44c8ca474184648b45ef.html>. Accessed Dec. 18 2018.

- Center for Latin American, Caribbean & Latino Studies. “The Latino Population of New York City 1990-2010”. *The Graduate Center, CUNY*, <http://clacls.gc.cuny.edu/files/2013/10/The-Latino-Population-of-New-York-City-1990-2010.pdf>.
- Centro Virtual Cervantes. “Aunque la mona se vista de seda, mona se queda”. *Refranero Multilingüe, Centro Virtual Cervantes*, <https://cvc.cervantes.es/lengua/refranero/ficha.aspx?Par=58258&Lng=0>. Accessed Nov. 4 2018.
- Certeau, Michel de. *The Practice of Everyday Life*. Translated by Steven Rendall, U of California P, 1988.
- Chery, Diana. Interviewed by Pablo García Gámez. *Honor Thesis*, York College, CUNY, pp. 136-140.
- Chocrón, Isaac. *La Revolución. Teatro Completo I*, Edited by Ugo Ulive, Random House Mondadori, 2008.
- “City of Greater New York”. *Wikipedia*, https://en.wikipedia.org/wiki/City_of_Greater_New_York. Accessed Jan. 26 2019.
- Cohen-Cruz, Jan. *Local Acts: Community-Based Performance in the United States*. Rutgers UP, 2005.
- Cohn, D’Vera. “Census History: Counting Hispanics”. *Pew Research Center: Social and Demographic Trends*, March 3, 2010, www.pewsocialtrends.org/2010/03/03/census-history-counting-hispanics-2/. Accessed Aug. 29 2016.
- Connerton, Paul. *How Societies Remember*. Cambridge UP, 2014.
- Conquergood, Dwight. *Cultural Struggles: Performance, Ethnography, Praxis*. Nook ed., The U of Michigan P, 2016.
- Cools, Guy. “Re-Membering Zero Degrees”. *New Dramaturgy: International Perspectives on*

- Theory and Practice*. Edited by Katalin Trencsényi et al, Bloomsbury, 2014, pp.180-195.
- Costa, Marithelma. “Introducción”. *La Carreta*, Editorial Plaza Mayor, 2013.
- www.editorialplazamayor.com/pdf_files/introduccion_%a_la_carreta_de_rene_marquez_por_matithelma_costa_pdf. Accessed July 8 2016.
- Costa, Marithelma, and Manuel Ramos Otero. “Manuel Ramos Otero”. *Hispanamérica*, vol. 20, no. 59, 1991, pp. 59–67. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/20539574.
- Cruz, Miriam. “Recuento de mi experiencia”. *Boletín del archivo nacional de teatro y cine puertorriqueño*, No. 5, enero-julio 2006, pp. 28-33.
- Cruz-Malavé, Arnaldo. “Para virar al macho: la autobiografía como subversión en la cuentística de Manuel Ramos Otero”. *Revista Iberoamericana*, 59, (enero-junio 1993): No. 162-163, pp. 239-263.
- Dávila, Arlene. *Culture Works: Space, Value, and Mobility across the Neoliberal Americas*. New York UP, 2012.
- . *Latinos Inc. The Marketing and Making of a People*. U of California P, 2001.
- Davis, Jim, Katie Normington, Giilli Bush-Bailey and Jacky Bratton. “Researching Theatre History and Historiography”. *Research Methods in Theatre and Performance*. Edited by Baz Kershaw and Helen Nicholson, Edinburgh UP, 2013, pp. 86-108.
- Debord, Guy. *The Society of the Spectacle*. Translated by Donald Nicholson-Smith, 11th ed., Zone Books, 2012.
- “Decennial Census –Census 2000”. *NYC Department of City Planning*, <https://www1.nyc.gov/site/planning/data-maps/nyc-population/census-2000>.
- DeFrantz, Thomas F. “Them: Recombinant Aesthetics of Restaging Experimental Performance”. *The Sentient Archive: Bodies, Performance, and Memory*. Edited by Bill Bissell and

- Linda Caruso Haviland, Wesleyan UP, 2018, pp. 268-292.
- De Las Casas, Bartolomé. *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*. Edited by André Saint-Lu, Cátedra, 1999.
- Deleuze, Gilles and Felix Guattari. "A Thousand Plateaus". *Literary Theory: An Anthology*. Edited by Julie Rivkin and Michael Ryan, Blackwell Publishing, 2014, pp. 378-386.
- . *Kafka: Toward a Minor Literature*. Translated by Dana Polan, U of Minnesota Press, 2012.
- Del Valle, José. "La perspectiva glotopolítica y la normatividad". *AGlo Anuario de Glotopolítica*. Editorial Cabiria, 2017, pp. 17-36.
- . "Política del lenguaje y geopolítica: España, la RAE y la población latina de Estados Unidos". *El dardo en la academia: esencia y vigencia de las academias de la lengua española*. Edited by Silvia Senz et al., Melusina, 2011, pp. 551-590.
- https://academicworks.cuny.edu/ge_pubs/75/ Accessed March 18 2015.
- De Onis, Catalina. (2017). What's in an "x"?: An Exchange about the Politics of "Latinx". *Chiricú Journal: Latina/o Literatures, Arts, and Cultures*. 1. 78. 10.2979/chiricu.1.2.07.
- Digital Video Library. *El bolero fue mi ruina*. Perf. Jorge Merced. *Digital Video Library*, Hemispheric Institute Digital Video Library, NYU, 2001,
- <http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/enc01-performances/item/1931-enc01-pregones>. Accessed May 20 2016.
- Dixon, Steve. "Researching Digital Performance: Virtual Practices". *Research Methods in Theatre and Performance*. Edited by Baz Kershaw et al., Edinburgh UP, 2013, pp. 41-62.
- "Don Quijote en Nueva York". *El Diario/La Prensa*, 3 de septiembre 2005.

Duany, Jorge. *Blurred Borders: Transnational Migration between the Hispanic Caribbean and the United States*. The U of North Carolina P, 2011.

“East Village/Lower East Side Historic District Designation Report”. *New York City Landmarks Preservation Commission*. “October 9, 2012, <https://www.gvshp/pdf/PDFs/eastvillage-report.pdf>.”

Eighteenth Annual Gladys Ricart & Victims of Domestic Violence Memorial Walk / Brides March. “Mission”. *Eighteenth Annual Gladys Ricart & Victims of Domestic Violence Memorial Walk / Brides March*. Bridesmarch.com/history.html. Accessed Aug. 30 2017.

El blog de HOLA. “2017 HOLA Awards Excellence in New York Latino Theater Awardees Announced”. *El blog de HOLA*. 30 de agosto, 2017, <http://elblogdehola.blogspot.com/2017/08/2017-hola-awards-excellence-in-new-york.html>. Accessed Sept. 7 2017.

“En los Estados Unidos también hay un ‘Tercer Mundo’”. *El Nacional* C-22 Arte, 30 de abril, 1976.

Estébanez Calderón, Demetrio. “Esperpento”. *Diccionario de términos literarios*, Alianza Editorial, 2004, pp. 365-369.

Fanlo, Isaías. “Lo queer como respuesta”. *CTXT Revista Contexto*. Jan. 16 2019, No. 204, https://ctxt.es/es/20190116/Firmas/23897/Isaias-Fanlo-tribuna-queer-LGTB-gays-lesbianas-Maroto.htm?fbclid=IwAR0FDcp5IoipJgcvS-0bR_08ztRLZpTYh6AUCSQZQqVYqmR3y791QquBVoU Accessed: Jan. 22 2019.

Fanon, Frantz. *Black Skin, White Masks*. Translated by Richard Philcox, Grove Press, 2008.

Figueroa, Pablo. *Teatro: Hispanic Theatre in New York City/1920-1976*. Translated by Luz Castaño, El Museo del Barrio/The Off-Off Broadway Alliance, 1977.

- Fischer-Lichte, Erika. "En camino hacia una cultura performativa". *Criterios*. Translated by Orestes Sandoval. 4.37 (2011), pp. 143-161
- Flores, Juan. "Nueva York, ciudad diáspora: 'latinos' en medio y más allá". *Bugalú y otros guisos*. Edited by Juan Otero Garabís, translated by Carmen D. Hernández, Jorge Duany, Priscilla Parrilla-Jacobs, Juan Otero Garabís, Fondo Editorial Casa de las Américas, 2009, pp. 127-135.
- . "Puerto Rico y Pedreira: del 'insularismo' colectivo a la liberación nacional". Translated by Alberto Nicolás 1978, typescript.
- . "Salvación Casita". *Negotiating Performance: Gender, Sexuality, & Theatricality in Latin America*, edited by Diana Taylor et al., Duke Press, 1994, pp. 121-136.
- "Focus on Poverty in New York City". *The Stoop*. NYU Furman Center. June 7, 2017, gurmancenter.org/TheStoop/entry/focusonpoverty.
- Fornés, María Irene. "You have to Learn to How to Daydream". *Playwrights Teach Playwriting*. Edited and compiled by Joan Herrington et al, Smith and Kraus, 2006, pp. 1-21.
- Foucault, Michel. *The Archeology of Knowledge*. Translated by Rupert Swyer, Vintage Books, 2010.
- . *History of Madness*. Edited by Jean Khalifa, translated by Jonathan Murphy and Jean Khalifa, Routledge, 2009.
- . "Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias". Translated by Jay Miskowiec, *Massachusetts Institute of Technology Website*, <http://web.mit.edu/allanmc/www/foucault1.pdf>

- Fragoso, Víctor. “Notas sobre la expresión teatral de la comunidad puertorriqueña en Nueva York: 1965-1975”. *Feria de expresión puertorriqueña*. Centro de Estudios Puertorriqueños, 1975.
- . “Respuestas a cuestionario de Elizabeth Pérez Luna, *El Nacional*”. *Centro de Estudios Puertorriqueños*, Hunter College, sin fecha.
- Franco, Jean. *Cruel Modernity*. Duke UP, 2013.
- Freire, Paulo. *Pedagogy of the oppressed*. Translated by Myra Bergman Ramos, Continuum, 2005.
- Fusco, Coco. “La otra historia del performance cultural”. *Estudios Avanzados de Performance*. Edited by Diana Taylor et al., translated by Ricardo Rubio, Fondo de Cultura Económica, 2011, pp. 311-342.
- “Gala Premios ATI a actores destacados 27 de marzo en el Teatro Rafael Villalona”. *Queens Latino*. 23 de enero, 2018, <http://queenslatino.com/gala-premios-ati-a-actores-destacados-el-27-de-marzo-en-el-teatro-rafael-villalona-lista-de-nominados/>. Accessed Jan. 23 2018.
- Gale, Maggie B and Ann Featherstone. “The Imperative of the Archive: Creative Archive Research”. *Research Methods in Theatre and Performance*. Edited by Baz Kershaw et al., Edinburgh UP, 2013.
- García, Bianey. “¡Alto a la violencia!” Interviewed by José Calderón, *El Diario*, July 10 2017. <https://eldiariony.com/2017/07/10/alto-a-la-violencia>. Accessed: Aug. 30 2017.
- . Message to the author via Messenger. Sep. 15 2017.

---. “Las mujeres trans marchamos por respeto y dignidad”. Interviewed by Perla Torres, *El Diario*, July 10, 2017, <https://eldiariiony.com/2017/07/10/las-mujeres-trans-marchamos-por-respeto-y-dignidad>. Accessed: Aug. 30 2017.

García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo, 1990.

García Gámez, Pablo. “Dramaturgia en el acuyá: entre el desdén y la autogestión”. *Literatura con acento*. Edited by Paquita Suárez Coalla, Editorial Campana, 2014, 136-146.

---. “En el teatro, en la calle: performance como táctica de visibilidad trans en Nueva York”. *IV Coloquio Latinos en los Estados Unidos*, Casa de las Américas, La Habana, 16 de octubre 2017.

---. “Gilberto Zaldivar, teatrista completo”. *Hora Hispana, NY Daily News*, October 15th, 2009, p. 12.

---. “Intercambio de saberes: Teatro de calle y público hispano”. *Conjunto, Revista de teatro latinoamericano*. Casa de las Américas, No. 184 (julio-septiembre 2017), pp. 26-34.

---. “Repertorio Español Turns 40”. *NY Daily News*. April 30, 2008.
www.nydailynews.com/latino/repertorio-espa-ol-turns-40-article-1.331231. Accessed March 19 2016.

Gené, Juan Carlos. *Escrito en el Escenario (Pensar el Teatro)*. CELCIT, Centro de Estudios Latinoamericanos de Creación e Investigación Teatral, 2005.

GLAAD. “Frequently Asked Questions: Defense of Marriage Act (DOMA)”.
www.glaad.org/marriage/doma. Accessed: March 9 2018.

González, Juan. *Harvest of Empire: A History of Latinos in America*. Penguin Group, 2011.

González Echevarría, Roberto. “Is Spanglish a Language?” Originally published in *The New*

- York Times*, March 28, 1997. Ampersand Communications,
<http://www.ampersandcom.com/GeorgeLeposky/spanglish.htm>. Accessed Sept. 22 2015.
- Gutiérrez, Franklin. “Espectáculos Dominicanos”. *Enciclopedia del español en los Estados Unidos*. Anuario del Instituto Cervantes, 2008, pp. 816-817.
- Hahn, Tomie. “Stalking Embodied Knowledge – Then What?” *The Sentient Archive*. Edited by Bill Bissell and Linda Caruso Haviland, Wesleyan UP, 2018, pp. 28-45.
- Héctor Luis sin censura. “Nominados a premios ACE 2018”. *Héctor Luis sin censura*, 14 de diciembre, 2017, <http://hlsincensura.com/teatro/nominados-a-premios-ace-2018/>. Accessed Jan. 23 2018.
- . “Premios LATA Awards: galardonados y nominados”. *Héctor Luis sin Censura*. January 6, 2018. <http://hlsincensura.com/lata-awards/premios-lata-awards-galardonados-y-nominados/>. Accessed Jan. 10 2019.
- Hispanic Federation. “A Stronger New York City: Increasing Latino College Access, Retention and Graduation”. *Hispanic Federation*, hispanicfederation.org/advocacy/reports/a_stronger_new_york_city_increasing_latino_college_access_retention_and_graduation/. Accessed Sept. 22 2017.
- Hispanic Organization of Latin Actors, HOLA. “Mission Statement”. *Hispanic Organization of Latin Actors*. http://www.hellohola.org/mission_statement.html. Accessed Sept. 2 2017.
- hooks, bell. “Homeplace: a site of resistance”. *Yearning: Race, Gender, and Cultural Politics*. South End Press, 1990, pp. 41-49.
- . *Teaching to Transgress: Education as the Practice of Freedom*. Routledge, 1994.
- . “Third World Diva Girls: Politics of Feminist Solidarity”. *Yearning: Race, Gender, and Cultural Politics*. South End Press, 1990, pp. 89-102.

- . "The Politics of Radical Black Subjectivity". *Yearning: Race, Gender, and Cultural Politics*. South End Press, 1990, pp.15-22.
- "How to Tell Broadway from Off-Broadway from..." Playbill, January 13, 2019, www.playbill.com/article/how-to-tell-broadway-from-off-broadway-from-com-110450. Accessed Jan. 25 2019.
- Hughes, Jenny, Jenny Jidd and Catherine McNamara. "The Usefulness of Mess: Artistry, Improvisation and Decomposition in the Practice of Research in Applied Theatre". *Research Methods in Theatre and Performance*, Edited by Baz Kershaw and Helen Nicholson, Edinburgh UP, 2013, pp. 186-209.
- Hwahng, Sel J. "Adventures in Trans Biopolitics: A Comparison between Public Health and Critical Academic Research Praxes". *Trans Studies: The Challenge to Hetero/Homo Normatives*. Yolanda San-Miguel et al. editors, Rutgers UP, 2016, pp. 191-214.
- "Indio, -a". *Diccionario de americanismos*. Santillana Ediciones Generales, 2010, p. 1180.
- Inglés sin barreras*: "Portfolio". *YouTube*, uploaded by Stop21 Media Productions, uploaded April 18 2013.
- INTAR. *History*. <https://www.intartheatre.org/history>. Accessed April 22 2019.
- . "Mission". *INTAR*. <https://www.intartheatre.org/mission>. Accessed April 22 2019.
- "INTAR Theatre". *Wikipedia*. https://en.wikipedia.org/wiki/INTAR_Theatre. Accessed: April 22, 2019.
- Jacobs, Bárbara. "Hola, owl; búho, hello". *La Vanguardia*, 14 de diciembre, 2008. <https://www.jornada.com.mx/2008/12/14/index.php?section=opinion&article=a04a1cul>. Accessed Jan 30 2009.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke UP, 1991.

- Johnson, E. Patrick and Ramón Rivera-Servera, ed. *Blacktino Queer Performance*. Duke UP, 2016.
- Kanellos, Nicolás. *A History of Hispanic Theatre in the United States: Origins to 1940*. U of Texas P, 1990.
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara. “Objetos de etnografía”. *Estudios avanzados del performance*. Edited by Diana Taylor et al., translated by Ricardo Rubio, Fondo de Cultura Económica, 2011, pp. 241-303.
- Kochman, Ben. “‘Serial bride’ Liana Barrientos tossed in jail for missing court date”. *NY Daily News*. May 19, 2015. www.nydailynews.com/new-york/nyc-crime/serial-bride-liana-barrientos-tossed-jail-article-1.2227995. Accessed Feb. 15 2016.
- Kosofsky Sedwick, Eve. *Epistemology of the Closet*. U of California P, 2008.
- . “Queer and Now”. *The Routledge Queer Studies Reader*. Edited by Donald E. Hall et al., Routledge, 2013, pp. 3-17.
- Krasner, David editor. “Introduction”. *Theatre in Theory 1900-2000: An Anthology*. Blackwell, 2008, pp. 1-34.
- La Fountain-Stokes, Larry. “Entre boleros, travestismos y migraciones translocales: Manuel Ramos Otero, Jorge Merced y *El bolero fue mi ruina* del Teatro Pregones del Bronx”. *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXI, Núm. 212, Julio-Septiembre 2005, pp. 887-907.
- Lalo, Eduardo. *El deseo del lápiz: Castigo, urbanismo, escritura*. Editorial Tal Cual, 2010.
- . “En Puerto Rico, la fiesta intenta ocultar la tristeza”. Entrevista por Silvina Frieria. *Página/12*, 10 de marzo, 2018, www.pagina12.com.ar/100558-en-puerto-rico-la-fiesta-intenta-ocultar-la-tristeza. Accessed May 18 2018.
- LaMicro Theater. *History and Mission*. <http://www.lamicrotheater.org/aboutus/>. Accessed

April 24 2019.

Lapp, Michael. "The Rise and Fall of Puerto Rico as a Social Laboratory, 1945-1965". *Social Science History*, vol. 19, no. 2, 1995, pp. 169–199. *JSTOR*, JSTOR
www.jstor.org/stable/1171509.

Latin Ace Awards. "2018 Theater Awards". *Association of Latin Entertainment Critics of New York*, <https://www.premiosace.org/latin-ace-awards/>. Accessed Dec. 6 2017.

Latin American Popular Theatre Festival. "Llamamiento: Primer Festival de Teatro Latinoamericano en Nueva York, agosto 1976". *Latin American Popular TheatFestival*. Brochure.

Law & Order. "Sunday in the Park with Jorge". *Law & Order*, created by Dick Wolf, season 11, episode 11, produced by Wolf Films and Studios USA Television, Jan. 24, 2001.

Lezin Jones, Richard. "Man Gets Life Term in Wedding Day Killing". *The New York Times*, February 2, 2002, www.nytimes.com/2002/02/02/nyregion/man-gets-life-term-in-wedding-day-killing.html. Accessed: July 24, 2016.

Lodares, Juan Ramón. *Gente de Cervantes: Historia humana del idioma español*. Grupo Santillana, 2001.

Lopes, Denilson. "Por una nueva invisibilidad". *Fragmentos de lo Queer: Arte en América Latina e Iberoamérica*. Edited and translated by Lucas Martinelli, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras UBA, 2016, pp. 27-40.

López, Tiffany Ana. "The Latina/o Literature during the Decade of the Hispanic". *The Cambridge Companion to Latina/o American Literature*. Edited by John Morán González, Cambridge UP, 2016, pp. 91-110.

López Silva, Inmaculada. "El teatro latino y sus publicos en la ciudad de Nueva York". *Pausa*

- 28, 2007, <http://www.revistapausa.cat/el-teatro-latino-y-sus-publicos-en-la-ciudad-de-nueva-york/>
- Lugo, A. B. "HOLA Takes a Look at Actor-Playwrights". *La Nueva Ola*. Vol. IX, No. IV. Winter 2003 – Spring-Summer 2005.
- Lugones, María. "Purity, Impurity, and Separation". *Pilgrimages / Peregrinajes: Theorizing Coalition against Multiple Oppressions*. Rowman & Littlefield Publishers, 2003, pp. 121-148.
- Lüders, Rolf J. "The 1980s: Economic Revolution in Latin America, Continuing Development in Asia". *ASEAN Economic Bulletin*, vol. 8, no. 1, 1991, pp. 1–14, *JSTOR*, [JSTOR](http://www.jstor.org/stable/25770342), www.jstor.org/stable/25770342.
- Luna, Teatro, et al. "Performing the 'Generic Latina': A Conversation with Teatro Luna". *Meridians*, vol. 7, no. 1, 2006, pp. 19–37. *JSTOR*, [JSTOR](http://www.jstor.org/stable/40338715), www.jstor.org/stable/40338715.
- Lyotard, Jean-François. *La condición postmoderna*. Translated by Mariano Antolín Rato, Cátedra, 2006.
- Manrique Sabogal, Winston. "Lo que hay que saber del español". *El País*, November 27, 2010, https://elpais.com/diario/2010/11/27/babelia/1290820336_850215.html. Accessed: Jan. 7 2019.
- Marqués, René. *La Carreta*. Prólogo María Teresa Babín, Editorial Cultural, 1991.
- Martínez, Tere. "Barrio Islanders". Interview conducted by Pablo García Gámez. *Viva, New York's Daily News*, 10 de junio, 2009, p. 4.
- . *Borinquen vivel en el Barrio*. Typescript, 2002.
- . Interviewed by Pablo García Gámez. *Honor Thesis*, York College, CUNY, pp.

126-129.

---. *Mi última noche con Rubén Blades*. Typescript, 2000.

Mendoza, Manuel. Interviewed by Ruth E. Hernández Beltrán. “Actores llegarán a NYC para rescatar teatro en español”. *El Diario*, March 3, 2014, <https://eldiariony.com/2014/03/23/actores-llegaran-a-nyc-para-rescatar-teatro-en-espanol/>. Accessed Jan 22 2019.

Merced, Jorge. *Aloha Boricua!* Typescript, 2009.

---. “Pregones Theater: Asunción Playwrights Project”. *Ollantay Theater Magazine*, vol. XV, 29-39, 2007, pp. 181-185.

Merced, Jorge and Rosalba Rolón. “Entre Hawaii y Puerto Rico”. Interview conducted by Pablo García Gámez, *Hora Hispana/New York Daily News*, October 29 2009, p. 14.

Miller, John C. “Contemporary Hispanic Theatre in New York (1984)”. *Boletín del archivo nacional de teatro y cine puertorriqueño*, No. 5, enero-julio 2006, pp. 25-28.

Montgomery, E. “Reporte actividad cultural”. *Curso Span 101*, York College, Spring 2017.

Moreno-Fernandez, Francisco. “Español de Caricaturas”. *El Diario La Prensa*, Apr 07, 2005, pp. 25. *ProQuest*, <http://ezproxy.gc.cuny.edu/login?url=https://search.proquest.com/docview/368434432?accountid=7287>. Accessed Oct. 2nd, 2017.

Morón Espinosa, Antonio César. “El teatro escrito en español en la Ciudad de Nueva York: búsqueda y Generación de identidad(es) desde la dramaturgia”. *Latin American Theatre Review*, Vol. 48, No. 2, Spring 2015, pp.87-106. *Project Muse* doi:10.1353/ltr.2015.0004.

Morris, Marla. “El pie zurdo de Dante pone en marcha la teoría queer”. *Pensando Queer: Sexualidad, cultura y educación*. Editorial GRAD, 2005, pp. 35-47.

Movimiento Migrante Mesoamericano “1ra. Caravana Gay Trans Sin Fronteras”. *Movimiento*

- Migrante Mesoamericano*. July 19, 2017, <https://movimientomigrantemesoamericano.org/2017/07/19/1ra-caravana-trans-gay-migrante-diversidad-sin-fronteras/>. Accessed Dec. 19 2018.
- Mozoub, J Edgar. "Premios LATA 2018". *ArteNY*. 15 de enero, 2018.
<http://arteny.com/blog/category/listas/>. Accessed Jan. 25 2018.
- Muñoz, José Esteban. *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*. U of Minnesota P, 1999, p. 99.
- . "Introducción a la teoría de la desidentificación". *Estudios avanzados del performance*. Edited by Diana Taylor et al., translated by Ricardo Rubio. Fondo de Cultura Económica, 2011, pp. 549-603.
- Nájar, Alberto. "10 frases que los mexicanos usan todos los días y no saben que son racistas". *BBC Mundo*. 19 de mayo 2016. https://www.bbc.com/mundo/noticias/2016/05/160517_mexico_frases_racistas_cultura_an. Accessed Nov. 10 2018.
- Navarrete, Rubén. "El Partido Republicano se cavó su propia fosa con los latinos". *SunSentinel*. December 5th, 2012. <https://www.sun-sentinel.com/news/fl-xpm-2012-12-05-fl-es-opi-navarrettecol-1208-20121205-story.html>. Accessed Feb. 4 2017.
- Nellhaus, Tobin, et al. *Theatre Histories: An Introduction*. 3rd. ed., Routledge, 2016.
- Nieto-Phillips, John. "Language". *Keywords for Latina/o Studies*, Edited by Deborah R. Vargas, et al., New York UP, 2017, pp. 109-112.
- Noel, Urayoán. *In Visible Movement: Nuyorican Poetry from the Sixties to Slam*. U of Iowa P, 2014.
- "Nuestra Belleza Latina: ¡Lástima! Osmel comenzó a regresar a las chicas a su casa por no

- hablar español”. *YouTube*, uploaded by Nuestra Belleza Latina, February 1 2015, https://www.youtube.com/results?search_query=Nuestra+Belleza+Latina%3A+%C2%A1L%C3%A1stima%21+. Accessed: Feb 18 2018.
- . “¿Sabía hablar español? Los jueces fueron testigos de una atropellada Audición”. *YouTube*, uploaded by Nuestra Belleza Latina, Jan. 25, 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=7nsljkBFZBg>. Accessed Feb. 19 2018.
- Oboler, Suzanne. *Ethnic Levels, Latino Lives: Identity and the Politics of (Re)Presentation in the United States*. U of Minnesota P, 1995.
- Observer. “Puerto Rican Day Parade: Filth and Garbage”. *Observer*, June 19, 2000, <https://observer.com/2000/06/puerto-rican-day-parade-filth-and-garbage/>. Accessed Sept. 18 2017.
- “Off-Off-Broadway”. *Wikipedia*. December 3, 2018. <https://en.wikipedia.org/wiki/Off-Off-Broadway>. Accessed Jan. 23 2019.
- O’Neill, Gonzalo. “La Indiana borinqueña”. *Boletín del archivo nacional de teatro y cine Puertorriqueño*, No. 5, enero-julio 2006, pp.166-169.
- Ong, Walter J. *Orality and Literacy*. Routledge, 2002
- Oreskes, Michael. “Census Traces Radical Shifts in New York City’s Population”. *The New York Times*, N.Y./ Region, September 20, 1982. <https://www.nytimes.com/1982/09/20/nyregion/census-traces-radical-shifts-in-new-york-city-s-population.html>. Accessed April 19 2018.
- Oroz, Silvia. *Melodrama: El cine de lágrimas de América Latina*. Translated by Aurora Velasco, Dirección General de Actividades Cinematográficas, UNAM, 1995.

- Otheguy, Ricardo. "El llamado *spanlish*". *Enciclopedia del español en los Estados Unidos*. Anuario del Instituto Cervantes, 2008, pp. 222-243.
- Pavis, Patrice. *Analyzing Performance: Theater, Dance, and Film*. Translated by David Williams, U of Michigan P, 2006.
- . *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología*. Translated by Jaume Melendres, Paidós, 2016, pp. 443-444.
- Pedreira, Antonio S. *Insularismo*. Editorial Edil. n/d.
- Perdomo, Rafael. Interviewed by Pablo García Gámez, April 26, 2017.
- Perez Rosario, Vanessa. *Becoming Julia de Burgos: The Making of a Puerto Rican Icon*. U of Illinois P, 2014.
- . ed. *Hispanic Caribbean Literature of Migration*, Palgrave Macmillan, 2010.
- Premios ATI. "Nominados Premios ATI 2017". *Premios ATI*. <https://premiosati.blogspot.com/2018/01/nominados-premios-ati-2018.html>. Accessed March 19, 2018.
- Prida, Dolores. *Coser y cantar. Beautiful Señoritas & Other Plays*. Edited by Judith Weiss, Arte Público Press, 1991.
- "Primer Festival de Teatro Popular Latinoamericano". *El Diario-La Prensa*, lunes 2 de agosto, 1976.
- Primer Festival de Teatro Popular Latinoamericano de Nueva York. "Declaración de Nueva York". *Primer Festival de Teatro Popular Latinoamericano de Nueva York*, 1976, typescript.
- Ramírez, Jason. "A Brief Study and History of Hispanic Theater in New York and El Repertorio Español". Diss. City University of New York, 2000.
- Ramos Otero, Manuel. *Invitación al polvo*. Segunda ed., Editorial Playor, 1987.

- . “Loca la de la locura”. *Cuentos de buena tinta*. Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1992, pp. 232-240.
- . “Vivir del cuento”. *Página en Blanco y Stacatto*, 2da. ed. Editorial Playor, 1988, pp. 49-68.
- Rancière, Jacques. “No estamos frente al capitalismo, sino que vivimos en su mundo”. Entrevista por Eduardo Febbro. *Página/12*, 21 de abril, 2019, <https://www.pagina12.com.ar/188829-no-estamos-frente-al-capitalismo-sino-que-vivimos-en-su-mund>. Accessed April 22 2019.
- . *The Emancipated Spectator*. Translated by Gregory Elliot, 2nd. ed., Verso, 2011.
- Reilly, Katie. “Here Are All the Times Donald Trump Insulted Mexico”. *Times*. Aug. 31, 2016, time.com/4473972/donald-trump-mexico-meeting-insult/ Accessed July 6 2017
- Riobó, Carlos. *Sub-Versions of the Archive: Manuel Puig’s and Severo Sarduy’s Alternative Identities*, Bucknell UP, 2011.
- Rivera, Carlos Manuel. *Para que no se nos olvide*. Instituto de Cultura Puertorriqueña, 2014.
- Rivera, Raúl. “Saludo a asistentes a *El Chismecito*”. Broadway Blackbox Theater, Jan 17, 2016. Address.
- Rivera-Servera, Ramón H. *Performing Queen Latinidad: Dance, Sexuality, Politics*. U of Michigan P, 2015.
- Rivera-Velásquez Celiany and Beliza Torres Narváez. “Homosociality and Its Discontents: Puerto Rican Masculinities y Javier Cardona’s Ah Mén”. *Blacktino Queer Performance*, edited by E. Patrick Johnson et al., Duke UP, 2016, pp. 264-274.

Rizk, Beatriz. "Entrevista a cuatro dramaturgos latinos de Nueva York: El valor del vínculo teatral". *Latin American Theatre Review*, 48/1 Fall 2014, pp.143-159.

Rodríguez, Clara E. "Racial Themes in the Literature: Puerto Ricans and Other Latinos". *Hispanic New York: A Sourcebook*. Edited by Claudio Iván Remeseira, Columbia UP, 2010, pp. 183-199.

Rodríguez, Marco Antonio. *Barceló con hielo*. 2013-2014, typescript.

----. *La Luz de un Cigarillo*. NoPassport Press, 2008.

Rodríguez, Richard. "The Aesthetics of Politics: Cultural Nationalist Movements and Latino Culture". *The Cambridge Companion to Latina/o Literature*. Edited by John Morán González, Cambridge UP, 2016, pp. 57-71.

Rohter, Larry. "Hispanics in State in Worst Poverty". *The New York Times*, August 26 1985, <https://www.nytimes.com/1985/08/26/us/hispanics-in-state-in-worst-poverty.html>

Ruiz, Albor. Messenger Interview. Conducted by Pablo García Gámez, February 4th, 2018.

Salinas, Cristóbal y Adele Lozano. "Mapping and Recontextualizing the Evolution on the Term *Latinx*: An Environmental Scanning in Higher Education". *Journal of Latinos and Education*. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/15348431.2017.1390464?journalCode=hjle20>. Accessed May 15 2018.

Sandoval-Sánchez Alberto. *José, Can You See? Latinos On and Off Broadway*. U of Wisconsin P, 1999.

---. "La puesta en escena de la familia inmigrante puertorriqueña". *Revista Iberoamericana*. 59, (enero-junio 1993): No. 162-163, pp. 345-359.

Santaliz, Pedro. "Un teatro y una ocasión para departir". Mayo 16, 1972, NYC (Primera parte). Typescript.

- Santiago, Zoraida. "Theatre Festival Begins This Week". *Claridad*, 8 de agosto 1976.
- Schechner, Richard. *Environmental Theater*, Applause, 1994.
- . *Performance Theory*. Rev. ed. Routledge, 2007.
- . *Performed Imaginaries*. Routledge, 2015.
- . "Race Free, Gender Free, Body-Type Free, Age Free Casting". *TDR* (1988), vol. 33, no. 1, 1989, pp. 4–12. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/1145934.
- . "Restauración de la conducta". *Estudios Avanzados de Performance*. Edited by Diana Taylor et al., translated by Antonieta Cancino, Fondo de Cultura Económica, 2011, pp. 31-49.
- Sciorra, Joseph, and Martha Cooper. "'I Feel like I'm in My Country': Puerto Rican Casitas in New York City". *TDR* (1988-), vol. 34, no. 4, 1990, pp. 156–168. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/1146049.
- Seinfeld. "The Puerto Rican Day Parade". *Seinfeld*, created by Larry David and Jerry Seinfeld, 9th season, episode 176, produced by Shapiro/West Productions, May 7 1998.
- Sierra Berdecía, Fernando. *Esta noche juega el joker: Comedia dramática en tres actos*. Editorial Cultural, 1976.
- Sontag, Susan. *Illness as Metaphor and AIDS and Its Metaphors*. Picador, 1990.
- Sosa de Remy, Jennie. *Etiqueta y tradiciones puertorriqueñas*, Ramallo, 1980.
- "South Bronx". *Wikipedia*. https://en.wikipedia.org/wiki/South_Bronx. Accessed Jan. 26 2019.
- "Spanish Harlem". NYC.com, www.nyc.com/visitor_guide/spanish_harlem.75851/. Accessed Jan. 26 2019.
- Spotnitz, Frank. "Producer: Festival Latino Strengthens Cultural Scene". *South Florida Sun*

- Sentinel*. Aug. 8, 1985, <https://www.sun-sentinel.com/news/fl-xpm-1985-08-08-8502010871-story.html>. Accessed April 22 2019.
- Stavans, Ilan. *Spanglish: The Making of a New American Language*. Rayo, 2003.
- Suro, Roberto. "New York: Teetering on the Heights". *Hispanic New York: A Sourcebook*. Edited by Claudio Iván Remeseira, Columbia UP, 2010, pp. 123-142.
- Svich, Caridad. "Conducting a Life: A Tribute to Maria Irene Fornes". *Conducting a Life: Reflections on the Theater of Maria Irene Fornes*. Ed. Maria M. Delgado et al., Smith and Kraus, 1999, pp xv-xxix.
- Swain, Rachel. "Time and Mirror: Towards a Hybrid Dramaturgy for Intercultural-Indigenous Performance". *New Dramaturgy: Internacional Perspectives on Theory and Practice*. Edited by Katalin Trencsényi et al., Bloomsbury, 2014, pp. 145-163. "Sylvia Rivera-Y'all better quiet down (1973)". *YouTube*, uploaded by Luz Violeta, 22 Oct. 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=9QiigzZCEtQ>.
- Taylor, Diana. "Introducción". *Estudios avanzados de performance*. Edited by Diana Taylor et al., ed. Fondo de Cultura Económica, Instituto Hemisférico de Performance y Política, Tisch School for The Arts, New York University, 2011, pp 7-30.
- . *The Archive and The Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Duke UP, 2003.
- Talburt, Susan. "Introducción: contradicciones y posibilidades del pensamiento *queer*". *Pensando Queer: Sexualidad, cultura y educación*. Edited by Susan Talburt et al., Translated by Begoña Jiménez Azpicua, 2005, pp. 25-34.
- Teatro 4. *¿Qué encontré en Nueva York?* Creación colectiva, directed by Oscar Ciccone, *Teatro*

4, XII Festival Mundial de Teatro Nancy-Francia, 28 de abril – 8 de mayo, 1977.

Performance.

Teatro Experimental Blue Amigos, TEBA. *About Us*. <http://teatroteba.org/about-us/>.

Accessed: April 24, 2019.

TeatroStageFest. *History. TeatroStageFest*, <http://www.teatrostagefest.org/aboutus.html#history>.

Accessed April 22 2019.

“The Newest New Yorkers 2000: Immigrant New York in the New Millennium”. *Department of City Planning, The City of New York*. 2004, [www1.nyc.gov/assets/planning/](http://www1.nyc.gov/assets/planning/download/pdf/data-maps/nyc.population/nyc2000/newest_new_yorkers2000/pdf)

[download/pdf/data-maps/nyc.population/nyc2000/newest_new_yorkers2000/pdf](http://www1.nyc.gov/assets/planning/download/pdf/data-maps/nyc.population/nyc2000/newest_new_yorkers2000/pdf)

The New York Times. “NBC Apologizes for ‘Seinfeld’ Episode on the Puerto Rican Day

Parade”. *The New York Times*, May 9, 1995, [nytimes.com/1998/05/09/nyregion/nbc-](http://nytimes.com/1998/05/09/nyregion/nbc-apologizes-for-seinfeld-episode-on-the-puerto-rican-day-parade.html)

[apologizes-for-seinfeld-episode-on-the-puerto-rican-day-parade.html](http://nytimes.com/1998/05/09/nyregion/nbc-apologizes-for-seinfeld-episode-on-the-puerto-rican-day-parade.html). Accessed April 19 2018.

Trencsényi, Katalin. *Dramaturgy in the Making: A User’s Guide for Theatre Practitioners*.

Bloomsbury, 2017, pp. xxi.

Turner, Victor. *The Anthropology of Performance*. PAJ Publications, 1988.

“Upper West Side”. Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Upper_West_Side. Accessed:

Jan. 26, 2019.

U. S. Census Bureau Quick Facts: Bronx County (Bronx Borough), NY.

<https://www.census.gov/quickfacts/bronxcountybronxboroughnewyork>

Valencia, Mareky y Andrew Lynch. “Migraciones mediáticas: La translocación del español en

- Televisoras hispanas de Estados Unidos”. *Cuadernos AISPI* 8, 2016, pp. 171-196.
- www.ledijournals.com/ojs/index.php/cuadernos/article/view/1100 Accessed May 12 2018.
- Valenzuela, Angela. “Education”. *Keywords for Latina/o Studies*. Edited by Deborah Vargas, et al., New York University Press, pp. 51-54.
- Vásquez, Eva Cristina. *Carmen Loaisida*. 2011, typescript.
- . Interviewed by Pablo García Gámez. *Honor Thesis*, York College, CUNY, pp. 129-136.
- . *Lágrimas negras: Tribulaciones de una negrita acomplejá. Se vende, se alquila o se regala: Antología de dramaturgia latina en Nueva York*, Editorial Campana, 2008, pp. 167-190.
- . “Las Lágrimas Negras de Carmen Loaisida: tribulaciones de una negrita acomplejá’, por un amor perdido en los cuartos de la casa: o escribir desde la autocomplacencia”. *Literatura escrita en español en Nueva York: Memorias del I Coloquio de LART & The City College of New York at the Center For Worker Education sobre literatura escrita en español en Nueva York*. Editorial Campana, 2014, pp. 231-239.
- . “Mujer de pelo rebelde”. Interview conducted by Pablo García Gámez, *Hora Hispana/New York Daily News*, May 17, 2007, p. 11
- . *Pregones Theatre: A Theatre for Social Change in the South Bronx*. Routledge, 2004.
- Vega, Bernardo. “Memoirs of Bernardo Vega”. *Hispanic New York: A Sourcebook*, translated by Juan Flores, edited by Claudio Iván Remeseira, University of Columbia Press, 2010, pp. 71-105.
- Verville, Julie. “Understanding HAART”. *Healthline*, March 29. <https://www.healthline.com/>

- health/hiv-aids/understanding-the-aids-cocktail. Accessed March 17 2016.
- “V́ctor Fragoso: Forjador de sueños”. Editoriales. *El Diario-La Prensa*. 14 de enero, 1982.
- Waldman, Gloria. “Por dentro”. *El Nuevo D́a*, 22 de octubre 1980, p. 57.
- Warner, Michael. *Publics and Counterpublics*. Zone Books, 2005.
- Yenque, Teresa. Message to the author. Feb. 4 2017.
- Zavella, Patricia. “Poverty”. *Keywords for Latina/o Studies*. Edited by Deborah Vargas et.al, New York University Press, pp. 171-175.
- Zentella, Ana Celia. “Spanglish”. *Keywords for Latina/o Studies*. Edited by Deborah R. Vargas et al., New York UP, 2017, pp. 209-212.