

Retrats

NIEVES PASCUAL SOLER¹

Elaine Romero: el teatro transfronterizado

Elaine Romero: Transfronterized Theatre

En *Latinas in the United States: A Historical Encyclopedia* se describe el trabajo de Elaine Romero como sigue: «Elaine Romero, hija de una familia que operaba un pequeño restaurante mexicano en West Seattle [...] ha retenido [en su obra] ciertos elementos de la cultura fronteriza mexicana que fusionan los valores de la familia, la comunidad y las tradiciones de provincias con el trabajo duro»² (Lynn Ruiz, 2006: 26). En otras palabras, Romero es una escritora de fronteras ocupada en la dramatización del espacio fronterizo entre México y los Estados Unidos. Si bien esto es cierto y muchas de sus obras se desarrollan en esta región, el fenómeno fronterizo al que Romero da forma está en todas partes. Su frontera, como la de Gloria Anzaldúa, trasciende los límites que separan estos dos territorios para contener cualquier espacio de fricción y, por consiguiente, de cambio. Por definición, las fronteras son dinámicas y ese dinamismo constante eventualmente resulta en una integración, no obstante conflictiva, de las partes (Anzaldúa, 1999: 101-102). Se trata de una frontera de fisión y fusión, una frontera «transfronterizada» («trans-» en los sentidos de «más allá», «al otro lado» y «a través de») desde la que Romero investiga y cuestiona aquello que constituye lo permanente e invariable.



1 Universidad de Jaén.

2 «Elaine Romero, the daughter of a family that operated a tiny Mexican restaurant in West Seattle [...] retained selected elements of Mexican border culture that fused the values of family, community, and small-town traditions with hard work».

Romero crece en el sur de California en una familia bilingüe. Estudia literatura en Linfield College, Oregon, y luego teatro en la Universidad de California, Davis. Se gradúa en 1987 con un máster en Humanidades. Algo después se traslada a Tucson, Arizona, donde enseña dramaturgia. Allí recibe una beca para coordinar el National Latino Playwrights Award con la que mentoriza a estudiantes latinos y lleva a escena sus obras. Ha recibido, entre otros, los premios: Tennessee Williams One-Act Play Award por *Undercurrents* (1999), Arizona Playwrights Award por *Before Death Comes for the Archbishop* (2000) y The Chicano/Latino Literary Award por *Walking Home* (1996). Es de señalar que las compañías con las que ha producido sus obras (Kitchen Dog Theatre, Borderlands Theater, Planet Earth Multi-Cultural Theatre y Miracle Theatre, por mencionar cuatro) son todas de carácter local pero de perspectiva global: «Ven a uno de nuestros espectáculos [...] y habrás viajado por todo el globo»³, asegura la página oficial del Miracle Theatre Group. Dada la longitud de su producción (Romero cuenta con más de 35 obras en su currículum) y la cortedad de esta reseña, son solo tres los espacios fronterizos que indago: de la muerte, de la comida y de la traducción, territorios cotidianos de diferencia y convergencia a un mismo tiempo.

Resulta revelador que en la obra de Romero la muerte, frontera entre dos mundos, bien no suponga una cesación de la vida propia o bien, en caso de que la muerte sea de otro, no implique la liberación de ese otro, que se mantiene en la conciencia después de muerto. En *Walking Home* (1996), por ejemplo, María, aburrida de su incapacidad de amar y ser amada, se corta las venas cerca del océano para entrar en un mundo espiritual donde se encuentra con la Mujer de Arena, quien le guía a explorar su interior, a enfrentarse a su vacío -suyo pero no tan suyo en cuanto que lo comparte con otras mujeres que le cuentan sus historias-, y a elegir comprometerse con su propia vida. Su suicidio -legible si seguimos a Émile Durkheim como anómico, esto es, el que resulta de la anomía típica de las sociedades en cambio donde los límites se flexibilizan (2008: 398)- opera no como destrucción, sino como resurrección o metamorfosis hacia la responsabilidad consigo misma y con el grupo.

La continuidad entre el mundo carnal y el espiritual vuelve a entrar en juego en *If Susan Smith Could Talk* (1995), obra basada en un hecho real ocurrido en octubre de 1994 en Carolina del Sur: una joven de 26 años, Susan Smith, mata a sus dos hijos y es sentenciada a cadena perpetua. El caso adquirió dimensión internacional no solo por la barbarie del asesinato, sino porque la madre hizo creer que sus pequeños habían sido secuestrados por un hombre afro-americano. Dejando de lado las implicaciones racistas del suceso, Romero, que escribe su representación cuando Smith está en la cárcel y la sitúa en el momento en que se pide la pena de muerte de la filicida, presenta diferentes puntos de vista (de los abogados, los jurados y la propia Smith), desatando dudas sobre su insania y su culpabilidad. Principalmente, desde mi lectura, la obra se estructura en torno a la imagen del otro muerto que queda impresa en la fantasía colectiva. Ocurre que bajo la escritura de Romero se adivina una «fantología» de presencias que no acaban de morir y con las que se

3 «See one show [...] and you'll have traveled the globe».

ha de convivir. Es solo lógico que, si como señala Jacques Derrida, «Lo que sucede entre dos [...] siempre precisa, para mantenerse, de la intervención de algún fantasma» (1995: 12), el espacio de fronteras sea un espacio de fantasmas.

Estos mismos fantasmas despiertan las conciencias (porque no hay conciencia sin memoria) de los protagonistas de la trilogía dedicada a la guerra: *Graveyard of Empires*, *A Work of Art* y *Rain of Ruin* (2012). Inspirada en la memoria de su abuelo como veterano en la batalla de Iwo Jima y de su tío muerto en Vietnam, Romero se cuestiona: «¿Con qué le pedimos a los soldados que vivan después de pedirles que cometan tantas crueldades? [...] ¿Con qué le pedimos a las familias que vivan cuando envían a sus seres amados a la guerra? [...] ¿Qué le pedimos a los países que absorban cuando cometen atrocidades en tiempos de guerra?»⁴, según declara en su entrevista del 21 de marzo de 2012 (Rivendell Theatre Ensemble). Apela de esta forma a la conciencia que se supone es relativa a los recuerdos de cada individuo. Luego añade en su entrevista: «no me gustan las ideas en blanco y negro, así que siempre complico la historia desde ahí»⁵, donde «ahí» se refiere a una zona de grises (de frontera) -«me encanta el gris»⁶, le había confesado a Szymkowicz en 2010- donde el verdugo se confunde con la víctima.

El segundo espacio, el de la comida, como lugar de (des)encuentro de culturas, aparece con frecuencia en la obra de Romero, posiblemente por el recuerdo de ese pequeño restaurante regentado por sus padres. *Living Dolls* (1992), de hecho, tiene lugar en una cafetería que hace las veces de refugio contra el sexismo y la discriminación que circula por su exterior. En *Baby Food* (1995) Sarah, la secretaria de la First Wild Baptist Church, discute con el reverendo Roy el bulo de que los chinos se comen fetos humanos. En *¡Curanderas! Serpents of the Clouds* (1996) una joven doctora latina visita México, donde conoce a una curandera que sana con plantas y magia y quien al final cambia la manera de proceder de la protagonista. Sobre el mismo tema gira *Day of our Dead* (2001), donde narra el encuentro entre una nativa americana que practica rituales curativos y Constance Boardman, una escéptica anglo-norteamericana que no cree pero termina por dar crédito a Ms. Martin. Sin embargo, es en *Fat Free-Chicana and the Snow Cap Queen* (1996) que la comida adquiere toda la relevancia. El escenario: Café Lindo en el desierto del suroeste americano. El argumento: un conflicto entre dos generaciones de mujeres representadas por Mami Durán, quien aboga por «la grasa saturada en el queso y, sobre todo, la manteca»⁷ (2000: 104) y las hijas, Amy y Silvia, quienes, educadas en una universidad de Estados Unidos, desdeñan la cocina de sus ancestros a favor de una dieta baja en calorías. El conflicto lo media un personaje fantasmático, la Snow Cap Queen, una «trickster», al decir de la autora (2000: 89), que se metamorfosea en la buena Bruja del Norte y la mala Bruja del Sur. La resolución: una simbiosis que trasciende fronteras y satisface los paladares de todos.

4 «What do we ask soldiers to live with when we ask them to commit atrocities during war? [...] What do we ask families to live with when we send their loved ones to war? [...] What do we ask countries to absorb when they commit atrocities during war?».

5 «I don't like black and white ideas so I further complicated the story from there».

6 «I love gray».

7 «good wholesome saturated fat in their [Mexicans and Chicanos] cheese, and most of all, manteca».

A la luz de esta referencia a Lyman Frank Baum, en el entendimiento de que toda simbiosis es un intercambio entre dos y que todo espacio de intercambio es a su vez un espacio de traducción, se impone una mención a la traslación o cruce textual (*translatare* en verdad significa «trasladar» o «cruzar») como soporte epistemológico de la obra de Romero. El ejemplo más flagrante es el de *Alicia* (2006), una reescritura bilingüe de la obra de Lewis Carroll donde Alicia se presenta como una joven latina, el conejo blanco se sustituye por el hámster Alfredito y el País de las Maravillas se resitúa en Texas. Pero hay más. En *Before Death Comes for the Archbishop* (2000) Romero da vida al villano de la novela de Willa Cather, *Death Comes for the Archbishop*, que narra una serie de aventuras en Nuevo México y Colorado. En *Trans-formation* (2005), la ayudante del director de escena, al tiempo que recita el monólogo del rey Lear, reclama el papel protagonista en la obra homónima de Shakespeare. Voces de Harold Pinter, Tennessee Williams, Tony Kushner, Arthur Miller, Paula Vogel, Sarah Ruhl, Octavio Solis, Carlos Murillo, Annie Baker y Samuel Beckett atraviesan las piezas de Romero, fundiéndose con el propósito de abrir una fisión en los textos de origen y destino que desmantela códigos cristalizados y valores asumidos.

En definitiva, Romero teatraliza la frontera entre aquí y allí, a este lado y a ese lado, uno y otro. Con este movimiento interrumpe el orden cerrado y predecible de las partes que la limitan y nos devuelve la sensación de cambio. Mientras hace teatro de la frontera, disuelve la frontera que el teatro acostumbra a levantar en frente de la realidad y con el público. Un teatro, decía, transfronterizado, esto es, fácil de transportar y, en cualquier caso, más allá de la línea real que corre a lo largo del río Bravo.

SELECCIÓN DE OBRAS DE ELAINE ROMERO

Por orden alfabético. Excepto en aquellas que están publicadas (se señala en estos casos la fuente donde pueden encontrarse), solo se indica la fecha de estreno.

Alicia. 2006.

Baby Food. 1995. Tucson: Spork Press, 2001.

Barrio Hollywood. 1999.

Before Death Comes for the Archbishop. 2000.

California Big and Small. 1999.

Catalina de Erauso: The Man Inside of Me. 2002.

¡Curanderas! Serpents of the Clouds. 1996. En: P.L. Lepidus (2002): *Women Playwrights: The Best Plays of 2000*. Grantham, N.H.: Smith & Kraus.

Day of Our Dead. 2001.

The Dalai Lama is Not Welcome Here. 2008.

Dream Friend. 1995.

Ethnic Data. 1990.

A Family Tradition. 1995.

The Fat-Free Chicana and the Snow Cap Queen. 1996. En: Alberto Sandoval-Sánchez & Nancy Sporta Sternback (2000): *Puro Teatro: A Latina Anthology*. Tucson: University of Arizona Press, pp. 89-144.

- Fear of Extinction*. 2000.
Forced Entry. 1993.
Glow in the Dark Woman. 1999.
Graveyard of Empires. 2012.
If Susan Smith Could Talk. 1995. En: Michael Bigelow Dixon & Liz Engelman (1998): *Ten-Minute Plays from Actors Theatre of Louisville*, Vol. 4. NY: Samuel French.
Like Heaven. 2004.
Living Dolls. 1992.
Lost. 1998.
Memorial Day. 1988.
The Prodigal Grandpa. 2002.
Ponzi. 2011.
Rain of Ruin. 2012.
Roadphobia. 1999. En: Gaylor Brewer (2000): *Poems & Plays*. Middle Tennessee State University, Murfreesboro, TN.
Secret Things. 2000.
Shelly's Daughters. 1998.
Smashed. 1987.
Something Rare and Wonderful. 2008.
A Still Small Voice. 1998.
Trans-formation. 2005.
Undercurrents. 1999.
Walk into the Sea. 2005.
Walking Home. 1996. *Ollantay Theater Magazine*. Vol. 4. N° 1, Jackson Heights, NY., pp. 127-74.
A Work of Art. 2012.
Xochi: Jaguar Princess. 2011.

BIBLIOGRAFÍA

- ABARCA, Meredith E. (2004): «Authentic or Not. It's Original». *Food & Foodways*. Vol. 12, N° 1, Taylor & Francis, pp. 1-25.
 ÁLVAREZ, Esther (2007): «Culinary Metaphors and Chicano Culture in Elaine Romero's *The Fat-Free Chicana and the Snow Cap Queen*». En: Ramón Espejo et al. *Critical Essays on Chicano Studies*. Bern: Peter Lang, pp. 37-49.
 ANZALDÚA, Gloria (1999): *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books.
 DERRIDA, Jacques (1995): *Espectros de Marx. El Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid: Trotta.
 DURKHEIM, Émile (2008): *El suicidio*. Madrid: Akal.

- HUERTA, Jorge A. (2000): *Chicano Drama: Performance, Society and Myth*. Cambridge: Cambridge University Press.
- KNEPP, M. Dustin (2011): «Reflections of Reality: Latina Literature as a Window to Mexican-American Kitchens». *Journal of the American Studies Association of Texas*. Nº 42, pp. 57-66.
- LYNN RUIZ, Vicki (2006): *Latinas in the United States: A Historical Encyclopedia*. Bloomington: Indiana University Press.
- RIVENDELL THEATRE ENSEMBLE (2012): «5 Questions for Playwright Elaine Romero». http://rivendelltheatre.org/blog/2012/03/5_questions_for_playwright_elaine_romero/133/ Accedido el 1 de mayo de 2012.
- ROMERO, Elaine (1996): «Finding My Voice». *Ollantay Theater Magazine*. Vol. 4. Nº 1, Jackson Heights, NY., pp. 120-23.
- SVICH, Caridad (2005): «Re-Mapping Latino Theatre: American Playwrights of the Edge of the Edge». *TheatreForum: An International Journal of Innovative Performance*. Nº 27, UC San Diego, pp. 94-96.
- SZYMKOWICZ, Adam (2010): «I Interview Playwrights Part 280: Elaine Romero». <http://aszym.blogspot.com.es/2010/11/i-interview-playwrights-part-280-elaine.html>. Accedido el 3 de mayo de 2012.

Recibido el 30 de mayo de 2012
Aceptado el 15 de julio de 2012
BIBLID [1132-8231 (2012) 23: 185-190]