

## **El teatro escrito en español en la Ciudad de Nueva York: búsqueda y generación de identidad(es) desde la dramaturgia**

**Antonio César Morón Espinosa**

La Ciudad de Nueva York aglutina dramaturgos de procedencias muy diversas del mundo hispánico, cuyo fundamental lazo de unión es el empleo de una lengua común: el español. En este sentido el estudio de estos autores debe construirse desde una perspectiva transnacional, desde la que trabajar abordando temas como la identidad. La pregunta por la identidad que aparece en todas las obras de estos dramaturgos, en torno a cuál es el papel que juegan dentro de una sociedad a la que han llegado recientemente o en la cual han desarrollado parte de su formación educativa, marca unas perspectivas y unas dinámicas de construcción dramática similar en todos ellos. Por otro lado, cabe analizar la influencia de la sociedad neoyorquina tanto en sus temáticas paralelas como en la exposición de su lenguaje, en el que aparecerán desde giros sintácticos que suponen un calco del inglés, hasta diálogos en los que se mezclan de manera natural el inglés con el español. En este trabajo me propongo analizar todas estas características en las obras de algunos de los dramaturgos más representativos y con una mayor presencia dentro del circuito comercial del teatro en español de la Ciudad de Nueva York.

### **Teatros y Productoras Teatrales**

Considero que, para este fin, es imprescindible comenzar hablando de cómo se gestiona económicamente el teatro en español en la Gran Manzana. Existen tres centros en los que la producción dramática en español es predominante (Repertorio Español, Teatro Pregones y Teatro Thalía), además de dos gestoras teatrales que comparten edificio, en las que el teatro en español tiene una cabida importante dentro de su programación, aunque también programan una gran parte de su agenda en inglés: Teatro IATI y Teatro Círculo. Cada uno de ellos situado en un barrio diferente de la ciudad: Manhattan

(Repertorio Español, Teatro IATI y Teatro Círculo), Bronx (Teatro Pregones) y Queens (Teatro Thalía).

**Repertorio Español.** Se funda en el año 1968 con la intención de promover el teatro en español a través de unos montajes de excelencia. Dentro de este teatro ha sido una figura capital el que fuera director residente durante más de cuarenta años y uno de los fundadores del proyecto: René Busch. Actualmente ejerce como director residente José Zayas. Repertorio se ha diferenciado de los demás teatros por ser el único (o al menos el más recurrente) que ha montado a los autores clásicos del barroco español, fundamentalmente a Lope y a Calderón. Pero el autor al que más ha montado a lo largo de estos años ha sido, sin duda alguna, Federico García Lorca. El funcionamiento de Repertorio consiste en mantener los montajes en espacios de temporadas breves que se repiten a lo largo del año y a lo largo de los años, de manera que siempre tienen en cartel de dos a cuatro obras en español.

**Teatro IATI.** Se funda en 1968 con la intención de promover el teatro latino contemporáneo, tanto en español como en inglés. Esta es la razón por la que llevan en su nombre el significativo marchamo de “Todo vanguardia” por el que apuestan sus actuales directores artísticos (Vivian Deangelo, Winston Estévez y Germán Baruffi). Concretamente definen su visión como un “traer arte a las vidas de aquellos que están en una situación de aislamiento por pobreza, étnico y cultural. Por lo tanto —dicen—, nuestros artistas abordan temas contemporáneos de amplio interés humano enmarcados en un contexto cultural apropiado del poderoso impacto social para provocar introspección y conciencia social. Apoyamos también a los nuevos talentos artísticos en las disciplinas de teatro, música y danza, promoviendo formación y alentando la realización del potencial artístico”.<sup>1</sup> Actualmente este apoyo al que se refieren se manifiesta en diferentes talleres relacionados con las artes teatrales y, concretamente en lo referido a dramaturgia, en lo que denominan *Play Development Program* (dirigido por el dramaturgo colombiano Haydn Díaz), un programa de desarrollo de obras dramáticas desde el primer borrador de escritura hasta la lectura dramatizada de la misma e, incluso, la posibilidad de montaje. Ofrecen también la posibilidad de que las compañías que deseen abrirse paso en la ciudad participen dentro del PAM Festival (Performing Arts Marathon), que organizan cada año, en el que se pueden ver compañías de teatro hispano que trabajan tanto en español como en inglés.

**Teatro Thalía.** Es fundado en 1977 por la actriz cubana Silvia Britto y a partir del año 2000 es dirigido por el español Ángel Gil Orrios. A lo largo de sus cuarenta años de historia han producido más de 170 montajes teatrales

(entre los que incluyen numerosas zarzuelas), con el idioma español siempre como lengua vehicular. Actualmente su perfil se diferencia de los demás teatros en cuanto a que, en lugar de establecer sobretítulos, realizan dos montajes de la misma obra: uno en español y otro en inglés. Ángel Gil Orrios, como director, quizás sea quien intenta otorgar mayor cabida a los autores españoles contemporáneos, hasta el punto de que muchos de los estrenos mundiales de autores españoles actuales han sido llevados a cabo en este teatro.

**Teatro Pregones y Puerto Rican Traveling Theater.** Teatro Pregones nace en 1979 de la mano de tres puertorriqueños: Rosalba Rolón, David Rommet y Luis Meléndez. El objetivo fundamental que definía su perfil original era el de ayudar al conocimiento y difusión del teatro escrito por puertorriqueños en Nueva York. En un principio se centró en producciones en español, pero ahora alterna las producciones entre español e inglés (utilizando sobretítulos con la intención de captar el mayor número de público) y, últimamente, no solo está centrado en la difusión del teatro puertorriqueño, sino en el teatro latino en general. Es definitorio con respecto al resto de teatros su gusto por el musical latino. Desde el punto de vista de su apoyo a la dramaturgia, conceden cada año un premio dentro del programa denominado “Asunción”, al que se pueden presentar obras escritas tanto en español como en inglés, con el único requisito de que las obras estén enfocadas sobre “asuntos que traten las diferencias y transformaciones que delimitan la identidad homosexual y lesbiana” representando, además, “un reto a los preceptos sobre el género y la sexualidad”.<sup>2</sup> La dramaturga y profesora de la City University of New York, Eva Cristina Vásquez, en su tesis doctoral titulada *Pregones Theatre. A Theatre for Social Change in the South of Bronx*, extrae, a partir de una conversación mantenida con una de las creadoras del proyecto, unas palabras realmente clarificadoras acerca de todo esto que venimos comentando:

The mission of PREGONES THEATER is to create and perform innovative and challenging theater, of the highest quality possible, rooted in Puerto Rican traditions and popular artistic expressions and to present performing artists from diverse cultures, with the aim of offering Puerto Rican and other Latino communities an artistic means to question, reaffirm and enhance our roles in society. (Vásquez 40)

Actualmente se ha integrado en Pregones el que se reconoce como primer teatro latino creado en Nueva York: el Puerto Rican Traveling Theater, situado en el Oeste de la Calle 47 en Mahattan. El teatro fue fundado en 1967 por la actriz Miriam Colón tras el exitoso montaje de *La carreta* de René Marqués, una obra sobre la emigración puertorriqueña. Con un marcado carácter bi-

lingüe en sus producciones, en 1977 el PRTT creó un programa de escritura dramática denominado *Playwright's Unit* a través del cual introdujeron decenas de importantes dramaturgos en el panorama teatral norteamericano.

**Teatro Círculo.** Funciona como una gestora y productora teatral, fundada por un grupo de artistas latinos con un fuerte bagaje académico y con la intención de promover y difundir a los autores hispanoamericanos y españoles. Lo definitorio de este equipo es que tienen un convenio con las leyes de la Commonwealth de Puerto Rico para realizar intercambios entre las principales comunidades teatrales de la isla con las de la Ciudad de Nueva York. Así, pueden exhibir cada año uno de sus montajes en Puerto Rico, lo que les posibilita un contacto total con el teatro y la cultura de la isla, partiendo desde el propio público de la isla y no solo desde el público puertorriqueño residente en Nueva York.

### **Formato y temas del teatro en español en Nueva York: riqueza lingüística**

En cuanto a la escritura, lo primero que llama la atención de la dramaturgia escrita en español en Nueva York es su cosmopolitismo. El índice de hispanohablantes en la ciudad supera más de la mitad de su población. Algunos de ellos son inmigrantes y otros muchos, hijos de inmigrantes. En cuanto a los hijos de inmigrantes hay muchos que conservan el español, mientras que otros lo han perdido como lengua primera, aunque suelen dominarlo como segunda lengua; si bien es cierto que muchos de ellos tampoco lo hablan sino a muy grandes trazos y con mucha dificultad. Aun así, se está produciendo un avance importante de bilingüismo inglés-español, demandado por la propia dinámica económica y laboral de la ciudad. Esta peculiaridad le dará a las obras dramáticas una riqueza léxica (porque se pueden llegar a utilizar, dentro de una misma obra escrita en español, vocablos, construcciones sintácticas en inglés e incluso diálogos completos en los que un personaje habla en español y el otro en inglés). Esta riqueza léxica y gramatical que deviene de la confluencia entre estos dos idiomas es reflejo directo de lo que ocurre en la ciudad. Por eso, estas obras requieren del espectador que posea la misma riqueza léxica y dominio de las dos lenguas.

Centrados en el ámbito exclusivamente literario, encontramos escritores de tres tipos en torno a estos hablantes bilingües: 1) los que escogen el inglés como lengua fundamental de comunicación, porque con el mismo tendrán muchas más garantías de éxito comercial; 2) Los que escogen el español como lengua fundamental de comunicación; esta decisión tiene que ver sobre todo con principios morales individuales de apego a unas raíces; 3) Los

que escriben indistintamente en inglés y en español, y publican en ambas lenguas. Dentro del mundo del teatro observamos que ocurre lo mismo en cuanto a los dramaturgos. Mi idea, dentro de este trabajo, es centrarme en los dramaturgos de los grupos 2 y 3, es decir, los que eligen el español como lengua de comunicación dentro de la Ciudad de Nueva York.

Desde el punto de vista de la teoría literaria y la literatura comparada esta situación es altamente interesante, pues sucede algo que no ocurre en ningún otro punto del mundo hispanohablante: en Nueva York se disuelven las fronteras nacionales y culturales que imponen los países de origen. Los norteamericanos engloban cualquier tipo de producto en español bajo la etiqueta de *Spanish*, sin importar de dónde viene cada uno de esos productos. *Spanish* es, pues, sinónimo de anulación de fronteras entre los diferentes países del mundo hispanohablante. Lo que define y da entidad a esta literatura no es, por tanto, el carácter nacional, sino únicamente la lengua común empleada por todos estos escritores. De este modo podemos percibir cómo se genera una cultura panhispanica que se concentra dentro de una misma ciudad. Esta cultura panhispanica arrastra muchas de las problemáticas de los países de procedencia de sus propios autores, pero, a su vez, se ve tamizada por la circunstancia de haber sido generada fuera de esos países de procedencia, con lo cual se multiplican los puntos de vista y las perspectivas de los autores. Y a su vez, se generan también unos discursos propios de la ciudad de Nueva York. La cultura *Spanish* está concebida y configurada a partir del discurso del otro, siendo ese otro la cultura hegemónica anglosajona. *Spanish* no hace alusión solamente a la cultura, sino que engloba todo el *ser en la ciudad* del individuo, por encima y con independencia de si es ciudadano americano o no. *Spanish* afecta, incluso, a una fisonomía diferenciada de otras como puede ser la hegemónica —aunque no dominante— anglosajona, e, incluso, la propia *latina* bajo la que se engloba a todo el mundo que habla una lengua romance diferente del español. Esta mezcla, aparentemente disparatada, de criterios que combinan fisonomía, lenguaje y procedencia geográfica, no tiene más que un sentido y solo puede ser entendida bajo un prisma de interés exclusivamente económico y político, dado que los grupos de ciudadanos procedentes de los países hispanohablantes se están convirtiendo en uno de los motores fundamentales para el funcionamiento de la ciudad y a todos ellos se les puede captar, atrapar, utilizando tan solo un arma, pero quizás la más poderosa, la que ataña a sus propias raíces, a su propia identidad por encima de cualquier otra división geográfica o política: el lenguaje. Ahora bien, aun desdibujadas las fronteras geopolíticas, el lenguaje sigue respondiendo

a la procedencia nacional de los autores, en cuanto al léxico, algunos giros sintácticos determinados e incluso a nivel fonético. No es lo mismo el léxico que emplea un autor de origen cubano que el que pueda emplear un autor de origen argentino. En este sentido podríamos considerar que lo *Spanish* obedece a un superestrato impuesto por la ciudad, donde todos los autores se acercan sean cuales sean sus propias circunstancias. Pero al mismo tiempo, esas circunstancias determinadas de cada autor obedecen a un sustrato definido desde ámbitos hispánicos nacionales, configurado de manera radical a partir del lenguaje, la cultura y la procedencia geopolítica. Así, debemos concebir el funcionamiento del concepto *Spanish* de Nueva York como si fuera un movimiento doblemente articulado desde lo centrífugo a lo centrípeto. Lo *Spanish* sería un movimiento centrífugo en su superestrato, es decir, es una especie de esfera en la que girarían juntos todo el grupo de los hispanohablantes. Pero a su vez, cuando profundizamos, llegaremos a concebir que cada uno de esos grupos de hispanohablantes está atraído centrípetamente por una esfera cuya fuerza de atracción está constituida por el origen y procedencia de cada uno de los grupos. Ambos movimientos mantienen entre sí un equilibrio, si bien ocurre que las circunstancias personales (psicológicas) de cada autor en la ciudad determinan la tendencia más vigorosa hacia uno u otro movimiento. Habrá, sin embargo, autores que intenten no traslucir en absoluto su procedencia; habrá muchos autores que en ese deseo salgan del concepto de *Spanish* (que como vemos está determinado fundamentalmente por el lenguaje) y escriban directamente en inglés. Por otro lado, dentro de los escritores que sigan conservando el español como lengua materna y literaria, unos se dejarán llevar más hacia uno u otro movimiento, aunque debemos tener claro como investigadores que no podemos obviar esa doble articulación del movimiento a la hora de considerar el producto dramático emitido desde lo *Spanish*.

Desde el punto de vista dramático, esta cultura panhispánica se enmarca dentro de dos grandes características. La primera de ellas es de tipo técnico y formal: el teatro hispano producido en Nueva York es un teatro realista, influenciado por el teatro realista norteamericano de autores como Tennessee Williams o Edward Albee. La segunda característica fundamental es de tipo temático y está referida a cómo se enfoca la problemática de la identidad en las obras. Pero hablemos más detenidamente de cada una de estas características.

### **Teatro realista**

Considero que la razón principal para la preponderancia de este modelo dramático es de tipo económico. Tenemos que partir de dos premisas para

analizar cómo influye lo económico en un formato dramático. En primer lugar debemos conocer cómo se financian los teatros en Nueva York. No existen (o son mínimas) subvenciones teatrales que procedan del gobierno federal o estatal y del ayuntamiento de la ciudad. De manera que los distintos teatros han de correr con los gastos que generan las distintas producciones en las que se embarcan. Antes de presentar la segunda premisa que anunciaba, es interesante añadir un matiz sociológico: la gran mayoría de la inmigración que llega a la ciudad está conformada por gente que en sus países de origen no asistían tampoco con regularidad al teatro, de manera que, en Nueva York, siguen sin hacerlo. Por esta razón resulta muy difícil establecer una industria asentada y fuerte que pudiera hacerle la más mínima sombra a la poderosa industria teatral de Broadway. Ahora sí es el momento de presentar esa segunda razón anunciada: 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.

### **Problemática de la identidad**

Dentro de la indagación en la problemática circunstancial y psicológica del personaje a través de un lenguaje coloquial, que supone el teatro realista, encaja perfectamente este tema que pudiéramos denominar axial dentro del teatro en español escrito en Nueva York. A través de los argumentos, acciones y personajes de las distintas obras aparecen circunstancias recurrentes: la soledad; la sorpresa ante el encuentro con la gran ciudad, que puede desembocar hacia un tipo de sentimiento nostálgico de lo que se da por perdido, apareciendo entonces una de las frases más repetidas en las obras: “allá en”; la opresión y explotación, además de la injusticia para con el inmigrante; la incomunicación; y la solidaridad. Todas estas circunstancias recurrentes se pueden enfocar hacia distintos tipos de discurso, desde el más político, ácido o combativo al más lírico, ético trascendental e, incluso, humorístico.

En el año 2008 aparece una antología de dramaturgia latina en Nueva York que lleva el significativo título de *Se vende, se alquila o se regala*, título a través del cual sus autores (Alejandro Aragón, Diana Chery Ramírez, Pablo García Gámez, Berioska Ipinza y Eva Cristina Vásquez), “cuya prioridad en cuestión de idiomas es el español y cuya metodología de trabajo incluye un

taller de dramaturgia en el que cotejan sus obras y las someten a escrutinio recíproco” (Rizk 143), lanzan un guiño de humor ante la difícil situación en la que se encuentra el mercado editorial para esa dramaturgia latina escrita en español en Nueva York.

Hay pocas editoriales de literatura en español, las cuales están exclusivamente dedicadas a la poesía o a la narrativa. El teatro no es considerado, desde este punto de vista, en su dimensión literaria sino fundamentalmente en su dimensión espectacular. Solo a través de una revista especializada como *Ollantay*, dirigida por el dramaturgo cubano Pedro Monge Rafuls, se puede acceder a textos dramáticos escritos en español. Por esta razón, este libro constituye un punto clave de inflexión, dado que, como bien dice la presentadora del libro, la dramaturga puertorriqueña Tere Martínez, “el lograr que se publique teatro en español, escrito en los Estados Unidos, es batalla de titanes” (Gámez 12). Revisemos más detenidamente, a través de las palabras de su prologuista, cuál fue el origen de este libro:

Todo empezó en abril de 2004. Un grupo de dramaturgos, encabezados por Pablo García Gámez, decidió comenzar lo que tanta falta hacía en nuestro teatro latino de Nueva York: un taller de dramaturgia compuesto de autores experimentados. Los que escribimos teatro en español, aquí en esta ciudad, sabemos que nuestro trabajo no se toma con la seriedad que merece. La mayoría de las compañías que producen teatro en español prefieren importar el trabajo de dramaturgos ya establecidos en nuestros respectivos países. Por otro lado, se tiende a tomar con más seriedad la obra de los autores latinos que escriben en inglés. Sospecho que se debe a que estos son producto de compañías anglosajonas, lo cual inmediatamente les da el sello de aprobación (Gámez 9)

Ese taller que se cita en las primeras líneas (al cual se refiere también la profesora Rizk en su artículo) fue llevado a cabo en Teatro IATI y confinó al grupo en reuniones que duraron casi dos años con un propósito muy claro: “cuestionar y discutir, no tan solo los trabajos en desarrollo, sino también la importancia de escribir un nuevo teatro en español en los Estados Unidos” (Gámez 9). Ese nuevo teatro en español en los Estados Unidos está referido a la creación de unos textos en los que posea una gran importancia la calidad literaria de los mismos, desarrollados a través de una técnica dramática generada a partir de una reflexión profunda acerca de temas y personajes. Se intenta huir de la escena costumbrista de personajes planos y sobre todo del género de revista construido a través de música popular procedente de

las distintas nacionalidades. Este grupo de dramaturgos quiere, en definitiva, dar una respuesta al significado de ser dramaturgo en un país como Estados Unidos y, concretamente, una ciudad como Nueva York. Todos ellos poseen una formación académica sólida y están muy interesados por la sociología y los discursos de la inmigración desde un punto de vista teórico. Y es esta implicación la que les lleva a buscarse en su propia dramaturgia concebida desde su propia realidad neoyorquina.

En una línea similar nos encontramos con la dramaturgia de una nueva agrupación de dramaturgos que, desde el año 2013, han creado una productora teatral a través de la cual darle salida a sus propias obras dramáticas: TEÁTRICA, conformada por los dramaturgos Pablo García Gámez, José M. de la Rosa, Claudio Marte y Alex Vásquez Escaño. Dicha productora no se limita solamente a montar obras o a realizar lecturas dramatizadas de las mismas, sino que también han publicado en el año 2014 un libro conjunto que supone una antología de cuatro de sus obras más significativas: *Palabras acentuadas. Antología de Cuatro Dramaturgos Latinos en la ciudad de Nueva York*. En las obras que se recogen en este libro “Nueva York o los EE.UU. aparecen en las mismas como mera anécdota, como una imagen del imperio económico (a través del vestido de algunos de sus personajes o como mitificación de un mundo al que se desea llegar); pero no aparece Nueva York como un lugar en el que se desarrolla la vida día a día” (Morón 23).

### **Dramaturgos**

**Pablo García Gámez (Caracas, 1960).** Pablo García Gámez es profesor de español en la City University of New York y uno de los máximos estudiosos del funcionamiento del teatro hispano en la ciudad; estudios que refleja en multitud de artículos publicados en revistas especializadas y en su propio blog: <<http://blogdepablogg.blogspot.com.es/>>. Varios de sus trabajos a este respecto se pueden encontrar en el portal *Google Académico*. Según sus propias palabras, llegó a Nueva York en el año 1992, “buscando grietas por las cuales tener acceso a mi espacio”. Quizás esta sea la razón por la cual centra su obra en el tema de la opresión y la dificultad de algunos seres humanos para desarrollar su propio espacio personal dentro de la sociedad. Ha ganado dos veces el Premio Asunción de Teatro Pregones, quedando finalista otras tantas. La obra con la que ganó en 2004, *Blanco*, se montó en el año 2006, ganando además los premios de teatro latino HOLA y ACE, y fue publicada en el Boletín del Archivo Nacional del Ateneo Puertorriqueño. En *Blanco* se unen los temas de ‘inmigración’ y ‘culto a la imagen’, presentados como

exponentes fundamentales y esquemáticos de una sociedad “del futuro” que se está fraguando desde el inmediato presente y que nos puede llevar (como lleva a los personajes) a un mundo de desconfianza y miedo potenciados por una fe ciega en la perfección. Pablo García Gámez vuelve a hablarnos de la búsqueda del espacio personal en obras como *Las damas de Atenea* (estrenada en Teatro TEBA de Nueva York en enero de 2015) y en *Noche tan linda*, ganadora del Premio Asunción del año 2013 (cuyo montaje supuso además el HOLA y el ACE 2014 a mejor dramaturgia de drama), obra centrada en una Venezuela a punto de quebrarse políticamente en el año 1989, en la que el personaje protagonista, Macario, aspira a ser el primer artista del travestismo e interpretar a la denominada Reina del Latin Soul, conocida internacionalmente como La Lupe o La Yiyiyi. El anhelo personal de los personajes de Pablo García Gámez choca con la disposición de normas, reglas, leyes y, en definitiva, mentalidades completamente opacas e incapaces de aceptar todo aquello que se salga de su propia concepción del mundo. De ahí que sus personajes se sientan ahogados en sus circunstancias y busquen una salida donde conseguir aliento. El propio autor define del siguiente modo su propia obra: “Mis textos son parejeros, folklóricos, barrocos, kitsch, directos, igualados y sobre todo sin territorio. Sus personajes, marginales y marginados, de parlamentos breves, están ahí, buscando, luchando por ser, tratando de tener visibilidad” (Morón “Diálogo con Pablo García Gámez”).

Esa ‘lucha por ser’ de sus personajes, ese intento de ‘tener visibilidad’, por parte de los marginales y marginados de la sociedad, aglutina una salida hacia lo estrambótico, dado que en ese lugar ‘sin territorio’ de lo poco común es donde encuentran asilo. Los personajes de Pablo García Gámez no buscan realizar grandes proyectos; buscan, sencillamente, existir. Los parlamentos de sus obras son breves porque sus personajes están habituados al silencio, a no expresar sus deseos, ambiciones, pensamientos, etc. por temor al castigo; de ahí que los diálogos de la obra de García Gámez están cargados de sugerencias que despiertan en el lector y espectador la sensación continua de que se han perdido algo, de que el mundo que se presenta oculta una realidad de la que nadie desea hablar. En su obra de acto único *Olvidadas* (2009) nos sitúa el autor en una especie de limbo o sueño en el que dos personajes dialogan intentando reconstruir sus vidas a través del recuerdo. En uno de los parlamentos el personaje de Estela dice unas palabras muy en consonancia con todo esto que venimos viendo:

Tiene que haber algo. Tú sabes. No puede ser que no recuerde. No puede ser que todos mis dibujos sean así. Dibujos como hechos por

niños con mujeres encerradas. A veces cuando duermo o creo que duermo, aparecen las caras. Me ven, no dicen nada, me ven con pena, pena profunda. Cuando estoy a punto de borrar esas caras, aparece una mano que aprieta la mía.

El personaje de Estela es la quintaesencia de la lucha por una visibilidad, dado que su existencia está ligada completamente al recuerdo del otro, no al suyo propio. La búsqueda por la existencia es lo que lleva a construir un territorio indeterminado, porque ese territorio único y desconocido que genera el anhelo de sus personajes por tener visibilidad se ha desarmado y envuelto en una espiral hacia el aniquilamiento. El territorio en el que puede existir el personaje es frágil porque está construido a modo de *collage*. De ahí que se mezclen en los textos de García Gámez lo kitsch, lo barroco y lo folklórico. El personaje se tambalea en su existencia y solamente puede concebirse a través de una dinámica de lo rocambolesco en la que refugiar su propia inseguridad, disfrazándola de materiales de residuo, adornándola de todo aquello que el resto del mundo ha desechado; eso es lo único que no le pueden arrebatar al marginado. De ahí que necesariamente estos personajes se presenten como “parejeros” e “igualados”, adjetivos que en el español venezolano están referidos a una excesiva confianza (‘parejero’) que llega incluso a lo irrespetuoso (‘igualada’). La búsqueda de una identidad por parte de sus personajes, como único camino posible a la visibilidad, hace que necesariamente sus personajes se aferren a la pregunta incómoda, al silencio cargado de emotividad, o a la petición de un espacio en donde desarrollar el inquebrantable vacío de su existencia.

**Eva Cristina Vázquez (Puerto Rico, 1966).** Concibe su dramaturgia desde la interpretación, de modo que todas sus obras son escritas para ser interpretadas por ella misma. Esta es la realidad de bastantes actrices y actores hispanos que llegan a Nueva York. Ante la imposibilidad de desarrollar una carrera sin caer en el cliché marcado por la industria de Broadway, deciden escribir sus propias obras, creando personajes muy a su medida, en los que se reflejen todos los intereses de estudio (político, sociológico o cultural) de sus autores. El caso de Eva Cristina Vázquez es, además, el de una investigadora que trabaja en la universidad y que, desde ahí, lucha por la calidad, mejora y difusión del teatro en español en Nueva York. Fue además una de las creadoras de Teatro Círculo, dentro del cual sigue muy implicada como dramaturga, actriz y gestora.<sup>3</sup> En su teatro juega un papel fundamental la idea de diferencia a través de la fisonomía y/o la cultura. Esa diferencia se puede afrontar desde una sensación de soledad en el mundo o bien de enfrentamiento con el

mundo. La primera de las perspectivas la encontramos en el personaje de su obra unipersonal *Lágrimas negras. Tribulaciones de una negrita acomplejá* (2007), en la que a través de una técnica dramática que combina el realismo con lo absurdo, utilizando un collage a partir de fragmentos extraídos de la película mejicana *Angelitos negros* (1948) y la recreación de programas de radionovela y diarios sensacionalistas de Puerto Rico, nos cuenta la historia de Belén, una adolescente que sufre el complejo de tener el pelo rizado y no liso. El pelo liso implica ser blanca, de buena familia, con posibilidades de éxito, en tanto que el pelo rizado y la fisonomía afroamericana le impiden la posibilidad de éxito en la vida. Un ejemplo, por otra parte, de la segunda de las perspectivas, la sensación de soledad afrontada desde un enfrentamiento con el mundo, lo encontramos en el personaje protagonista de su obra *Carmen Loisaida*, la cual ha sido su obra más representada y galardonada hasta el momento. El argumento está basado en la obra de Merimée, pero ambientada en el barrio neoyorquino del Lower East Side, el cual se hispaniza como Loisaida, dado que tradicionalmente la mayoría de sus habitantes han sido puertorriqueños (si bien en los últimos años, a partir de los movimientos sociales de gentrificación y de la llegada de otra inmigración latina, como la dominicana, esta circunstancia está cambiando). Esta Carmen, al igual que aquella de Sevilla, es capaz de enfrentarse al mundo con coraje, haciendo caso omiso de las leyes y costumbres establecidas por una sociedad interesada en utilizar a los inmigrantes como mano de obra barata, pero que no está dispuesta a admitirlos como ciudadanos.

**Tere Martínez (Puerto Rico, 1966).** Tere Martínez escribe indistintamente en español y en inglés. Si nos centramos en su teatro en español, apreciamos rápidamente una característica formal muy marcada como es el empleo de numerosos anglicismos, llegando incluso a la utilización del *spanglish* en algunas de sus obras. Construye sus personajes a través del lenguaje, enlazando de una manera profunda la psicología del personaje y las convicciones políticas del mismo con su articulación lingüística. Así nos lo explica la propia autora:

Casi toda mi dramaturgia surge de la necesidad de contar la compleja situación política y social de los puertorriqueños, tanto en la isla como en los Estados Unidos. Desafortunadamente, quinientos años de colonialismo han creado un sistema donde es más práctico y conveniente el olvido que la historia. Mis personajes siempre tienen más preguntas que respuestas. El tema de la identidad se hace latente en todos los aspectos de sus vidas. La incertidumbre política

también se refleja en las acciones y decisiones de la mayoría de mis personajes. Muchos de ellos son seres que una vez trataron, pero al final terminan vencidos. Una pequeña nota sobre el lenguaje. Escribo en “spanglish” porque esto es la realidad lingüística de los puertorriqueños. Hay cosas que mis personajes sólo dirían en español, inglés o usando una mezcla de ambos y me parece que así deben ser escritas. Después de todo esto también refleja quienes somos (Morón “Diálogo con Tere Martínez”).

En sus obras aparece de manera muy evidente el conflicto de adaptación entre sus personajes, en un intento frustrado por transformar la realidad en la que viven, convirtiéndola en la realidad que desean y que recuerdan de la isla. En este sentido es muy sintomático el título mismo de su obra *Borinquen vive en El Barrio*, en la que todo el conflicto gira a través de una anciana que se niega a aceptar las costumbres de la ciudad. Hay que explicar que *Borinquen* es el nombre precolombino que se le daba a la isla de Puerto Rico y que El Barrio es una zona del Alto Manhattan en la que el índice de puertorriqueños y dominicanos es tan amplio que el idioma dominante es el español. Tere Martínez reflexiona acerca de la integración de las familias puertorriqueñas en la ciudad, realizando una dicotomía importante que obedece, qué duda cabe, a la realidad que se vive en Nueva York; así podemos encontrar dos grupos diferenciados entre *boricuas* y *nuyoricans*. Los primeros están referidos a inmigrantes que llegaron a la ciudad (la abuela, Borinquen, pertenece a este grupo), en tanto que los segundos están conformados por los hijos mismos de estos inmigrantes. Ambos grupos están separados radicalmente de los *niuyorkers* comprendidos por los habitantes de familias autóctonas (generalmente anglosajonas o de ascendencia más remota holandesa) de la ciudad. Se establece así un conflicto generacional, dado que los segundos se han educado en el colegio dentro de un lenguaje y una cultura anglosajona, en tanto que en su casa han recibido un lenguaje y una cultura hispana. Este conflicto y choque intercultural es el espacio en donde Tere Martínez comienza a construir el argumento de sus obras y sus personajes mismos, a los que carga de una alta dosis de consideración política en cuanto a la dominación norteamericana de la isla.

**Marco Antonio Rodríguez (Nueva York, 1974).** En una línea muy similar al encuentro generacional y cultural entre puertorriqueños que propone en sus obras Tere Martínez, pero mucho más situado dentro de la comedia y los conflictos familiares, podríamos catalogar la obra del neoyorquino con raíces dominicanas, Marco Antonio Rodríguez. En este sentido que vengo

comentando, cabría analizar sus obras *La luz de un cigarrillo*, estrenada en el teatro LATEA de Nueva York en mayo de 2011, y su más reciente, *Barceló con hielo*, ganadora del premio Nuestras Voces, de Repertorio Español, y estrenada en 2014 (montaje por el que recibió el premio HOLA a la mejor dramaturgia de comedia ese mismo año). Este autor centra la acción de sus textos dentro del barrio de Washington Heights en un momento en que la población tradicional de inmigrantes dominicanos está cambiando a causa de la subida de los alquileres. Así, en *La luz de un cigarrillo* se queja Luz: “Los único Latino que quedamo aquí como Lydia y yo. Depué to’ los otro son puro gringo y chino [...] E’ que eto’ por aquí se ha puesto carísimo. Ni se encuentra la comida de uno ya” (Rodríguez 159). Como se puede observar, se busca la identificación de los espectadores hispanos con las circunstancias y los personajes del texto, intentando traducir a través de la escritura un apego máximo a la fonética de la dicción dominicana de los hombres y mujeres que han habitado tradicionalmente en este barrio neoyorquino.

**Diana Chery Ramírez (Bogotá, 1976).** El teatro es para ella una continua lucha desde la que encontrar un espacio en el que definirse en base a varias categorías: mujer, latinoamericana e inmigrante. Del mismo modo que ocurría con Eva Cristina Vásquez, en Diana Chery Ramírez nos encontramos ante una actriz que para encontrar su propio espacio necesita confeccionar su propio teatro.<sup>4</sup> Desde esta perspectiva, centra la problemática de su obra en el tema de la incomunicación, tratada desde un punto de vista transcendental. Los personajes de sus argumentos están cargados de soledad y desencuentro, estando muy cerca unos de otros, pero siendo a su vez incapaces de comunicarse. Para traducir esa incomunicación radical, Chery Ramírez suele construir obras en las que nos encontramos con muy pocos personajes (generalmente solo dos), a los que somete a un examen psicológico de sus vidas pasadas, intentando averiguar cuál es la problemática que arrastran de raíz. Su obra más reconocida en este sentido es *Aviones de papel*, en la que dos personajes (un hombre y una mujer) coinciden como vecinos de un edificio de la ciudad. Chery Ramírez nos permite contemplar el día a día de uno y otro personaje que recorren el espacio escénico sin tocarse y sin mirarse. A través de monólogos, que resuelve mediante llamadas de teléfono, vamos observando las carencias de los mismos, que acabarán acercándose en algunos momentos pero que, finalmente, sus propias circunstancias les obligarán a permanecer dentro de su soledad inicial.

**José de la Rosa (Santo Domingo, 1955).** Sus textos dramáticos están cargados de un lirismo transcendental desde donde sus personajes presentan una

problemática fundamentalmente relacionada con la frustración del deseo y los sueños. Esa frustración causa un dolor en sus personajes y es a través de ese dolor desde donde se presenta su más profundo lirismo. Es muy importante para este dramaturgo plagar su obra de acotaciones que se acercan hasta el más mínimo detalle de la situación, porque esos detalles de objetos, disposición escénica, sonidos, gestualidad, etc., le ayudan a generar la circunstancia desde la cual abordar ese lirismo. El detalle se convierte en un intento de salvaguardar la memoria determinada de cada momento, como único acicate para salvaguardar al personaje de su propio olvido. En las obras de José de la Rosa siempre se esconde un detalle turbio que procede del pasado y permanece oculto. Ese detalle será el que genere el movimiento de la acción y determine el estado psicológico del personaje a lo largo de la misma acción. El espectador asiste a un cúmulo de sugerencias, de matices de los que no se habla, pero que contagia la esfera de la vida cotidiana de los personajes del texto. En su obra *La loca de la Estación Central*, nos encontramos con Silvia, una mujer dominicana cuya vida, según nos cuenta Pablo García Gámez:

se divide en dos tiempos, dos espacios. En el pasado dominicano trabajaba en un prostíbulo y era la amante de un militar. En ese pasado enfrentó las tensiones ocasionadas por ser prostituta, el grupo más bajo en la escala social, el grupo que no era recibido en la iglesia, el grupo de mujeres que alquilaban sus cuerpos a la hora y al cliente que fuera. Para ella, su gran momento fue cuando el teniente Salcedo la llevó al Hotel Jaragua y por unas horas se sintió parte de las damas de la oligarquía dominicana, utilizando el recurso del carnaval bajtinesco. Posteriormente, el teniente Salcedo muere; tal vez por ello la mujer se desequilibra, si realmente es su historia; su locura no admite afirmaciones tajantes, no se sabe si en realidad es Silvia. Podría incluso estar recreando una historia ajena (“Memoria” 4)

Como podemos observar, esa incógnita es la clave del porqué del momento de Silvia en aquel café de aquella estación de aquel país en el que lo único que posee son sus propios vagos recuerdos que, a su vez, luchan contra ella por escaparse, por abandonarla, dejándola sola frente a un mundo que no conoce, al que no se adapta y que le resulta hostil. En esa tragedia lírica marcada fuertemente por la nostalgia es donde José de la Rosa genera la voz y la vida de sus personajes.

**Pedro Monge Rafuls (Cuba, 1943).** Monge Rafuls es uno de los dramaturgos con más historia literaria dentro de Nueva York, adonde llegó hace treinta y cinco años. En 1991 se convirtió en la primera persona (y hasta el

momento, el único latino) en obtener el Very Special Arts Award, en la categoría "Artist of New York", otorgado por el Kennedy Arts Center de Washington, en colaboración con el entonces alcalde de Nueva York, premio que recibió por su comedia *Noche de ronda*, que fue presentada Off-Broadway en tres producciones distintas en menos de un año.<sup>5</sup> Como dramaturgo, Monge Rafuls está centrado fundamentalmente en la problemática de la separación del emigrante con su lugar de origen. A través de una estética y una técnica concebida casi desde lo cinematográfico (plagada de *flash backs* y *flash forwards*) este autor elabora unos personajes cargados de problemáticas políticas, éticas y morales que están estrechamente relacionadas con su cultura de procedencia. Es como si la tierra de procedencia fuese ligada a ellos del mismo modo que va ligada la propia piel. En este sentido, el choque, el conflicto con la nueva cultura, no se produce desde la nostalgia, sino desde la trágica realidad de la imposible liberación del ser humano de sus orígenes. De ahí que sus personajes se debatan ante la frustración de querer olvidar su pasado y comenzar una nueva vida y la imposibilidad de liberarse de ellos mismos, porque ese pasado suyo, su propio dolor y sufrimiento, es lo que les otorga su propia fisonomía. De este modo, el sentimiento de rechazo aparece en sus obras en una doble dimensión: hacia uno mismo desde sí mismo y hacia uno mismo desde los demás. Es sintomático que el propio lugar de procedencia del autor, Central Zaza, sea el espacio en el que desarrolla gran parte de su dramaturgia. Ahora bien, la mirada al lugar de origen está atravesada por una compleja red de saltos temporales en los que el lugar de origen se expande y se contrae como un universo controlado por el dramaturgo mismo a través de sus personajes. Eso hace que Central Zaza sea siempre la misma y a la vez siempre distinta: una especie de referente dependiendo de la memoria. Dentro de esta dinámica cabe destacar una obra con un título tan significativo como *Nadie se va del todo* (1991).

**Josefina Báez (República Dominicana, 1960).** Centra su dramaturgia en un intento extremo de definir una identidad atravesada por múltiples realidades culturales. De ahí que ha intentado generar un lenguaje único, ni inglés ni español ni *spanglish*; un lenguaje que sirva para definirla a ella misma, denominado *dominicanish*. En ese lenguaje está su condición esencial desde la cual hablarle al mundo desde una realidad determinada a partir de la inmigración dominicana. En *Levente no. Yolayorkdominicanyork* continúa la exploración de ese *dominicanish* enfocado desde el involucramiento inseparable entre lo neo-york-quino, la *yola* como herramienta simbólica de la emigración y la cultura dominicana. Como podemos apreciar, este lenguaje está en

continua evolución, al mismo ritmo que su experiencia psicológica y vital, pues es fruto de una gramática y un léxico alterados desde las regiones más desconocidas del subconsciente. Su interés está centrado fundamentalmente en la etnicidad y genera gran parte de su obra performativa a través de retiros en los que se explora antropológicamente en las relaciones entre cultura social, teatro y ser humano. En este sentido, funda una escuela de educación teatral denominada *Ay Ombé Teatro* que posee un funcionamiento similar al de directores como Eugenio Barba:

*ay ombe* es la dinámica coordinada para que lo creativo sea la expresión del espíritu y el entrenamiento diario su riguroso y armónico sistema de vida. Técnicamente, usando lo imprescindible; el desarrollo desde y con la sobriedad; la sanidad física y mental del creador/artista es lo vital-la mayor creación. El trabajo creado es hiper-subjetivo. Algunas de nuestras fuentes incluyen: biomecánica de teatro, yoga, meditación, caligrafía china, danza y música del mundo, artes visuales, video, literatura, técnicas de sanación y ciencias sociales.<sup>6</sup>

Como se puede observar, el trabajo de Josefina Báez está basado en un control riguroso del cuerpo, a partir del cual se integra la armonía como sistema de vida. Esa armonía supone un conocimiento nuevo de la realidad, donde el lenguaje posee un papel fundamental. Sus textos mezclan las fronteras establecidas entre géneros y muestran (a través de un formato constituido por bloques de palabras cargadas de imágenes y de sonoridad) el abandono del sentido lógico. Desde este abandono, los textos de Báez se adentran en una especie de trance metafísico que, a través del ritmo, se enlazan con la dimensión más auténtica y más esencial del yo; una dimensión que para el mismo yo permanece escondida tras una esfera superficial, constituida y determinada por la propia cultura del individuo.

*Universidad de Granada*

## Notas

<sup>1</sup> Enlace con la fuente: <http://www.iatitheater.org/about> "Our vision is to bring art into the lives of those in poverty, ethnic and cultural isolation. Therefore, our artists address contemporary issues of broad human interest and frame them in an appropriate cultural context of powerful social impact to provoke introspection and social awareness. We are also devoted to the emergence of new artistic talents in the disciplines of theater, music and dance, providing training and encouraging the fulfillment of artistic potential."

<sup>2</sup> Enlace <[http://www.encyclopediapr.org/esp/print\\_version.cfm?ref=0608291](http://www.encyclopediapr.org/esp/print_version.cfm?ref=0608291)>.

<sup>3</sup> Es interesante observar las siguientes declaraciones de la dramaturga en las que reflexiona acerca de su propia obra y de su trabajo como actriz y dramaturga en Nueva York: “Practico el teatro fundamentalmente desde la actuación. La dramaturgia llegó en el 2002, pero siempre a raíz de mi interés en actuar. Pienso que escribo obras porque quiero actuarlas, al menos hasta el momento”.

<sup>4</sup> Esta y otras circunstancias son comentadas por la propia autora, el día 18 de marzo de 2014 en una charla ofrecida en el BMCC dentro del programa de conferencias titulado “Looking for a space; Latina actresses and writers in New York. Celebration of Women’s History Month: HERstory.”

<sup>5</sup> Información extraída de los siguientes enlaces: <<http://www.cubaencuentro.com/entrevistas/articulos/pedro-r-monge-rafuls-nueva-york-277190>> y <[http://ollantaycenterforthearts.org/cgi/wp/?page\\_id=1667](http://ollantaycenterforthearts.org/cgi/wp/?page_id=1667)>.

<sup>6</sup> Enlace: <<http://ayombe.webs.com/ayombe.htm>>.

## Obras citadas

Báez, Josefina. *Levente no. Yolayorkdominicananyork*. Nueva York: Ay Ombé Press, 2011. Impreso.

Chery Ramírez, Diana. *Aviones de papel. Tramoya* (jul/sept 2013): 135-54. Impreso.  
De la Rosa, José. *La loca de la estación central*. Nueva York: miCielo Ediciones, 2010. Impreso.

García Gámez, Pablo, et al. *Se vende, se alquila o se regala. Antología de dramaturgia latina en Nueva York*. Nueva York: Campana, 2008. Impreso.

García Gámez, Pablo. *La otredad. Dramaturgos hispanos del teatro hispanohablante de Nueva York*. York College-CUNY. Web. 4 feb. 2015. <<https://www.york.cuny.edu/academics/honors/theses/2008/Pablo%20Garcia%20Gamez.doc/view>>.

\_\_\_\_\_. El blog de Pablo. Reflexiones y especulaciones sobre el teatro hispano en Nueva York. Web. 4 feb. 2015. <<http://blogdepablogg.blogspot.com.es/>>.

\_\_\_\_\_. “Memoria e identidad. *La loca de la Estación Central*”. Academia.edu. Web. 4 feb. 2015. <[https://www.academia.edu/3760075/Memoria\\_e\\_identidad\\_La\\_loca\\_de\\_la\\_Estaci%C3%B3n\\_Central](https://www.academia.edu/3760075/Memoria_e_identidad_La_loca_de_la_Estaci%C3%B3n_Central)>.

Grullón, Michael. *Reconstrucción de la vida escénica hispánica en Nueva York. Comienzos del S. XXI*. SELITEN@T. Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías. UNED. Web. 4 feb. 2015. <[http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/tfm/Michael\\_Grullon.pdf](http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/tfm/Michael_Grullon.pdf)>.

Monge Rafuls, Pedro R. *Teatro entre dos siglos*. Nueva York: Ollantay Press, 2012. Impreso.

Morón, Antonio César. “La dramaturgia de los *Teátrica* de Nueva York”. *Palabras Acentuadas. Antología de Cuatro Dramaturgos Latinos en la Ciudad de Nueva York*. Nueva York: La Ovejita, 2014. Impreso.

\_\_\_\_\_. Diálogo con Pablo García Gámez. Marzo 2014. Correo electrónico.

\_\_\_\_\_. Diálogo con Tere Martínez. Mayo 2014. Correo electrónico.

Rizk, Beatriz J. “Entrevista a cuatro dramaturgos latinos de Nueva York: El valor del vínculo teatral”. *Latin American Theatre Review* 48.1 (2014): 143-59. Impreso.

- 
- \_\_\_\_\_. "El teatro latino en Estados Unidos alcanza su mayoría de edad". *Tramoya* (jul/sept 2013): 5-10. Impreso.
- Rodríguez, Marco Antonio. *La luz de un cigarrillo*. *Tramoya* (jul/sept 2013): 135-54. Impreso.
- Suárez Coalla, Paquita y Rivera Valdés, Sonia (compiladoras). *Literatura escrita en español en Nueva York*. Nueva York: Campana, 2014. Impreso.
- Vásquez, Eva Cristina. *Pregones Theatre. A Theatre for Social Change in the South of Bronx*. Nueva York/Londres: Routledge, 2003. Impreso.