

YORK COLLEGE THE CITY UNIVERSITY OF NEW YORK  
DEPARTMENT OF FOREIGN LANGUAGES, ESL & HUMANITIES  
YORK COLLEGE HONORS PROGRAM

# La otredad:

---

Dramaturgos hispanos del teatro  
hispanohablante de Nueva York

**Pablo García Gámez**

**Mentora: Profesora Eva Cristina Vásquez**

Nueva York 14 de mayo, 2008

Índice

Abstract.....	3
La otredad: Dramaturgos hispanos del teatro hispanohablante de Nueva York.....	4
Latinos en Nueva York: un poco de historia.....	10
Los grupos activos.....	24
El público: ¿hacer obras de gueto?.....	38
Los medios de comunicación: relegando la hispanidad.....	44
Los autores.....	53
Dolores Prida.....	53
Carmen Rivera.....	58
Pedro Monge Rafuls.....	62
Tere Martínez.....	68
Eva Cristina Vásquez.....	76
Diana Chery.....	84
José de la Rosa.....	95
Alejandro Aragón.....	106
Conclusiones.....	114
Anexo I: Entrevistas a autores	
Tere Martínez.....	126
Eva Cristina Vásquez.....	129
Diana Chery.....	136
José de la Rosa.....	140
Alejandro Aragón.....	143
Anexo II: Entrevistas a productores y periodistas	
Vivian Deangelo.....	150
Alicia Kaplan.....	153
Antonio Bones.....	155
Bibliografía.....	158

## Abstract

In New York City there is a tradition within the Spanish Speaking Theatre that can be traced to the beginning of the 20<sup>th</sup> century. Nonetheless, Spanish Speaking playwrights have scarcely been documented. This work, ***Otherness: Playwrights in the Spanish Speaking Theater in New York City*** (La Otridad: Dramaturgos hispanos del teatro hispanohablante de Nueva York), is a case study that brings an overview of the Hispanic Theatre in New York City and studies factors that affect it such as mass media and advertising. In this context, the word Hispanic designates authors that write in Spanish and are perceived as less acculturated than their counterpart Latino playwrights. It articulates in one document a survey of eight playwrights and their plays. These authors and plays are ***Botánica*** by Dolores Prida; ***La Gringa*** by Carmen Rivera; ***Recordando a mamá*** by Pedro Monge Rafuls; Tere Martínez and her plays ***Mi última noche con Rubén Blades*** and ***Borinquen vive en el Barrio***; Eva Cristina Vásquez and her ***Amor perdido*** and ***Lágrimas negras***; Diana Chery's ***Partidas*** and ***Aviones de papel***, José de la Rosa's ***En otoño siempre llueve***, ***La loca de la Estación Central*** and ***Insomne***; and Alejandro Aragón's ***Fe sorda (El mono apretador y el cocodrilo sin dientes)***. These plays all deal with issues related to immigration. Their characters are between two cultures, searching to define their identities. There are subjects related to identity, gender issues, sexual preferences, and tradition versus the modern. As an appendix there are interviews with Vásquez, Martínez, de la Rosa, and Aragón, and also to Teatro IATI and Danisarte artistic directors. ***Otherness: Playwrights in the Spanish Speaking Theater in New York City*** covers the following aspects: an introduction, historical background, theatre groups that currently are active, otherness playwrights, a conclusion, and interviews.

## La otredad: Dramaturgos hispanos del teatro hispanohablante de Nueva York

El 3 de abril del 2007, El Diario/La Prensa de Nueva York publicó en su editorial que se presentaría TeatroStageFest, festival de teatro latino respaldado por el gobierno de la ciudad. El evento se realizó del 7 de abril al 13 de mayo del 2007.<sup>1</sup> Junto a tres producciones visitantes de Colombia, España y Argentina se presentaron cuatro producciones locales: *La rosa roja*, de Teatro Pregones, musical basado en escritos de Jesús Colón quien llega a Manhattan durante la primera mitad del siglo XX y acusa experiencias de discriminación por su etnia y raza así como persecución política; *Daughter of a Cuban Revolutionary*, producida por INTAR, unipersonal de Marissa Chibas en el que su intérprete relata la historia de tres figuras relevantes para ella; *Los titingós de Juan Bobo* de Carlos Ferrari y producida por Teatro Círculo que recrea al personaje de la tradición oral puertorriqueña; y *Ruandi*, la producción de Teatro IATI, con texto de Gerardo Fullea León que revisa la historia de un niño esclavo en Cuba. Los trabajos más taquilleros fueron a nivel internacional *La omisión de la Familia Coleman* del argentino Claudio Torcachir y a nivel local *Los titingós de Juan Bobo*. El 65% del público estuvo conformado por latinos, hispanos y caribeños. El 25% correspondió a caucásicos, europeos. El 10% era de origen afro-americano,

---

<sup>1</sup> TeatroStageFest forma parte del Latino International Theater Festival of New York, Inc., organización sin fines de lucro que tiene como objetivo apoyar al teatro latino de Nueva York y estimular el diálogo artístico entre grupos nacionales e internacionales. El perfil de la audiencia corresponde a los hispanos de la segunda y tercera generación o lo que ellos denominan “The New Latino”.

asiático-americano y otros.<sup>2</sup>

El editorial arriba mencionado, planteaba apoyar las producciones artísticas locales y estimular a los turistas para que disfrutaran de “las riquezas de Nueva York”; en otras palabras, atraer turistas al teatro latino, manifestación de una minoría cultural. En el hipotético caso que los turistas fueran atraídos por las artes escénicas hispanas de la ciudad, éstos se encontrarían con un teatro que mayormente no refleja la realidad de los hispanoparlantes de Nueva York, sino que se resigna a interpretar y ajustar realidades iberoamericanas para darles matices localistas. Por otro lado, es probable que un visitante latinoamericano, si gusta del espectáculo teatral, compre boletos para un musical de Broadway, antes que asistir a una pieza que podría haber sido estrenada en su país de origen y que se presenta en el marco de una expresión artística relegada por la cultura anglo y por la cultura iberoamericana. En el caso de TeatroStageFest el único texto que reflejaba la experiencia hispana en la ciudad fue *La rosa roja* de Teatro Pregones, espectáculo basado en la vida y obra de Jesús Colón considerado por algunos como el precursor de una estética literaria *niuyorican*.

En comparación con otros teatros de la ciudad, como por ejemplo Broadway y off-Broadway, el teatro hispano de Nueva York es una expresión marginal que a su vez tiene un componente más marginal aún: la dramaturgia local en español. A

---

<sup>2</sup> What is TeatroStage Festival? (New York: Teatro Stage Festival, 2008).

pesar de la labor de autores que hace décadas trabajan en la ciudad, el hecho no es debidamente reconocido. La escritura teatral hispana tradicionalmente se ha desarrollado dentro de dos polos: la visión y lineamientos de una cultura dominante por un lado y los modelos de Ibero-América por el otro. Sin embargo, escapando a estos patrones, hay una dramaturgia hispana con una visión de otredad y revelación; una dramaturgia que aborda temas desde perspectivas marginales; una dramaturgia que busca “leer el mundo” (Freire 19) que le toca vivir haciendo uso de su lengua materna.

Siguiendo las pautas del investigador teatral Alberto Sandoval-Sánchez y la analista cultural Arlene Dávila, en este trabajo nos referiremos a hispana como aquella identidad cultural que se realiza en el contexto del idioma español que se da por lo general en una primera generación de inmigrantes en contraste a lo latino, población más aculturada de segunda o generaciones previas, puertorriqueños e inmigrantes latinoamericanos que reconocen una identidad bi-cultural y bilingüe (Sandoval-Sánchez 16, Dávila 78). El presente trabajo revisa diversos elementos que afectan el desarrollo de la dramaturgia local: población, medios de comunicación y los autores. Tere Martínez, Diana Chery, José de la Rosa, Alejandro Aragón, Eva Cristina Vásquez, Dolores Prida, Carmen Rivera y Pedro Monge son la fuente de la postura dramática a estudiar en esta investigación. Estos dramaturgos, conscientes o no, asumen una posición política y plantean una

definición posible de la identidad hispana a partir de sus experiencias en la periferia de una cultura dominante y el desarraigo respecto a la cultura de la que son originarios.

La característica más notoria en la dramaturgia de estos autores de la otredad es que se realiza en un idioma que arrastra las más diversas connotaciones: el español puede ser exótico y generalmente es amenazador. Por ejemplo, en el estado de Colorado durante el año 2006 se realizaron esfuerzos por prohibir la compra de libros en español para las bibliotecas públicas; la medida no fue aprobada en la legislatura estatal por un solo voto de diferencia. Por otro lado, la Biblioteca Pública de Condado Gwinett de Georgia intentó cortar los fondos destinados a la compra de libros de ficción para adultos en español.<sup>3</sup> Ese mismo año se anuncia la intención del estado de Pensilvania de hacer del inglés el idioma oficial del estado.<sup>4</sup> La idea subyacente es que “El enemigo de esos valores occidentales está en E.U., representado en la figura del inmigrante, hispanoparlante, y de preferencia mexicano sin excluir al resto”.<sup>5</sup> Al comenzar el siglo XXI el idioma ha adquirido una connotación más amenazadora ya que el

---

<sup>3</sup> Matthew Moscato, "The Language Debate is About Fear," Críticas, sep. 15 2006, 4 marzo 2008 <<http://criticasmagazine.com/article/CA6373277.html>>.

<sup>4</sup> "English: Official Language of Pennsylvania," Vivir Latino, 29 jun. 2006, 4 marzo 2008 <<http://vivirlatino.com/2006/06/29/english-official-language-of-pennsylvania.php>>.

<sup>5</sup> Samuel Huntington, entrevista a Pablo Chacón, "Samuel Huntington: "Hay que regular y si es necesario prohibir," Alma Magazine, oct. 2005, 15 feb. 2008 <<http://www2.alma.fm/nota.cfm/n.673.t.samuel-huntington-hay-que-regular-y-si-es-necesario-prohibor.htm>>.

español está tácitamente asociado con la inmigración ilegal.

La investigadora española Inmaculada López Silva en su artículo “El teatro latino y sus públicos en la ciudad de Nueva York” señala que: “El *conflicto* en realidad, está más que servido, y lo ejemplificaba muy bien Jean Graham Jones (2004) cuando recordaba la columna en *Vanity Fair* del cómico australiano Barry Humphries (que firma como Dame Edna) quien recomendaba a una lectora olvidarse de aprender español porque, con la excepción de *Don Quijote* y Lorca, no había nada de interesante en esa lengua, alegando que sólo podría practicarla con el barrendero” (López Silva 2). La paradoja es que mientras que en Estados Unidos hay movimientos que rechazan el uso de otros idiomas, principalmente del español, el inglés se impone en el mundo como el lenguaje globalizador. Algunos expertos señalan que: “[A] thesis emphasizes the power of the Anglo-American culture industry to make English the global lingua franca of the 21st century” (Steger 83). Ello lleva a los escritores cuya obra la desarrollan en español, a ser desconocidos en Latinoamérica y que a nivel local, sus trabajos alcancen una relevancia relativa si tienen la suerte de ser representados.

Este trabajo se centra en dramaturgos que han escrito y escriben obras en español en Nueva York. De la mayoría de sus trabajos, poco se ha escrito, pocas de estas piezas han sido publicadas, a diferencia de la dramaturgia latina en inglés de la que se han publicado ensayos y antologías como *Nuestro New York*, editada

por John V. Antush; *The State of Latino Theater in The United States*, serie de ensayos recopilados por Luis A Ramos-García; *Puro Teatro: A Latina Anthology*, editada por Alberto Sandoval-Sánchez y Nancy Saporta Sternbach; *José, Can You See?*, ensayos de Alberto Sandoval-Sánchez. Hay elementos comunes tanto en la dramaturgia latina en inglés y la dramaturgia hispana escrita en español. De hecho, autoras como Dolores Prida, Carmen Rivera o Tere Martínez trabajan en ambas lenguas. Sin embargo, la dramaturgia hispana de Nueva York se limita por el mismo idioma en que se crea. Por ejemplo, las piezas de John Leguizamo, Nilo Cruz, Carmen Rivera o Lin-Manuel Miranda han sido representadas en el circuito de Broadway y Off-Broadway por ser escritas en inglés; las obras en español de Tere Martínez o de Eva Cristina Vásquez quedan relegadas al Off-off-Broadway.

El teatro hispano de Nueva York amalgama diversas tendencias en términos de proyección, propuestas y organización por lo que no puede calificarse de homogéneo. Por otra parte, son limitados los medios de comunicación en español que documentan a través de artículos y reportajes el desarrollo de las artes escénicas en la ciudad; esta falta de documentación menosprecia y obvia el hecho teatral local como referencia cultural y social. A ello se agrega que continuamente se presentan imágenes y conceptos que no responden a la visión de mundo de los hispanos neoyorquinos. Las obras a revisar están dirigidas a latinos hispanohablantes población que por un lado muestra un sentido nacionalista que

los ata a sus países de origen y que por otro lado comparten la realidad urbana conviviendo en identidades de grupo y sub-grupos.

Se puede afirmar que la población hispana/latina es identificada como minoría que actúa como una cultura absorbida por la cultura dominante. Es una cultura percibida y, en ocasiones, se percibe a sí misma como marginal y sin raíces por influencia de la cultura dominante, cuya dinámica establece elementos de discriminación en el mismo idioma, de acuerdo al dialecto que se hable y a los estereotipos nacionales.

#### Latinos en Nueva York: un poco de historia

Desde mediados del siglo XIX hay una presencia hispana en Nueva York. La ciudad se convierte en residencia temporal –a veces definitiva- de exiliados políticos, intelectuales y artistas provenientes de España y América Latina. Por ejemplo, José Martí reside en la ciudad entre 1880 y 1895 con esporádicas salidas; allí publica, entre otros, *Ismaelillo* (1882), la revista para niños *La edad de oro* (1889) y sus *Versos sencillos* (1881). Por su parte, en 1862 la venezolana Teresa Carreño, considerada la mejor pianista de su época da su primer concierto en el Irving Hall y fallece en esta ciudad en 1917. Otro ejemplo lo es Eugenio María de Hostos, educador, filósofo y abogado de la independencia de Puerto Rico y Cuba, quien se estableció en Nueva York tres años a partir de 1869. Al respecto, Arlene Dávila señala que: “Common categories to encompass peoples of Latin American

background in the United States have existed since the nineteenth century. In New York City, which served as a center for nationalists, revolutionaries, intellectuals, and exiles from Spain, Cuba, and Puerto Rico, ‘Hispanic’ had already become a generalized designation for a number of clubs, churches, and magazines, as well as for the ‘colonias Hispanas’ that have developed in Brooklyn and East Harlem since the turn of the century” (391).

En su estudio *Pregones Theatre: A Theatre for Social Change in the South Bronx*, Eva Cristina Vásquez afirma que en el caso de la comunidad puertorriqueña, la de mayor tradición en la ciudad, durante esos años su presencia es tal que “In fact, the Grito de Lares uprising of 1868 was planned by Puerto Rican exiles in New York” (23). Otro factor que desarrolla la presencia puertorriqueña en Nueva York es el grupo de comerciantes azucareros que vienen a expandir sus negocios y los hijos de éstos que llegan a estudiar. Comienzan a llegar trabajadores adiestrados y se forman clubes sociales y culturales, periódicos, grupos políticos junto a otras comunidades como la española, la cubana y la dominicana. Entre estos grupos surge la preocupación por preservar la cultura a través de la creación de diversas instituciones; por ejemplo, en 1913 se funda El Diario/La Prensa que hoy en día sigue circulando.<sup>6</sup> Con la invasión norteamericana a Puerto Rico en 1898, un considerable número de isleños se traslada a Estados

---

<sup>6</sup> Nicolás Kanellos en la antología *En otra voz*, señala que ya desde la primera mitad del siglo XIX se publican periódicos en español en Nueva York.

Unidos, acentuándose el fenómeno en 1917 cuando el acta Jones otorga la ciudadanía norteamericana a los puertorriqueños facilitando la posibilidad de emigrar.

Para hacer un sondeo sobre la actividad teatral latina en Nueva York, a modo de guía y reconociendo que tal cronología es insuficiente utilizaremos el esquema sugerido por John C. Miller en el libro *Hispanic Theatre in the United States* (1984). Éste señala tres etapas en el desarrollo del teatro hispano: “Youth, 1917-1965; Adolescence 1965-1977; Maturity, 1977 to the present” (25). Como el esquema sugerido cubre sólo hasta 1977, se incorporarán datos desde esa fecha hasta el presente. Según Miller, el primer grupo estable fue la Compañía de Teatro Español que produjo ocho espectáculos entre 1921 y 1922. Para Miller:

As the years passed, the numerous benefits and social clubs continued that theatrical tradition in labor halls, ethnic centres and in traditional theaters. New York’s Hispanic population was primarily peninsular until 1930, and zarzuelas such as *Luisa Fernanda* and *La de Soto del Parral* dominated the stage. Classical repertory was maintained with works such as *La vida es sueño* and *Don Juan Tenorio*, but the typical production was a comedy or a melodrama (25).<sup>7</sup>

Aparte de lo que sugiere Miller en cuanto a que la mayoría de la población hispana era de origen peninsular como motivo principal para producir clásicos y zarzuelas, también se podría argumentar que estas producciones eran justificadas

---

<sup>7</sup> Nicolás Kanellos, citado por Eva Cristina Vásquez, señala además que: “The Puerto Rican community experienced a rapid growth. During the twenties, “Spanish” Harlem was mostly Puerto Rican, and by 1935, the Puerto Rican population in New York had increased over 40,000 people” (24).

por dos motivos: 1)-los países hispanoamericanos estaban en el proceso formativo de su identidad cultural 2)-los clásicos y zarzuelas españoles eran manifestaciones de la metrópoli ampliamente conocidas en el continente fungiendo como atracción para los diversos grupos nacionales radicados en la ciudad. Las actividades de La Compañía de Teatro Español llegan a su fin con la depresión económica de los años treinta.

La fórmula se repite medio siglo después con las estrategias iniciales de captación de público ejecutadas por el Repertorio Español, fundado en 1968. René Buch, director artístico de la compañía declara que: “[...] comenzamos con los clásicos españoles porque son estudiados en nuestros países.”<sup>8</sup> Buch agrega que, respecto al público, primero, “[...] fue puertorriqueño; luego vinieron los cubanos y cuando los cubanos se retiraron a Miami, llegaron los dominicanos, los mexicanos y otras nacionalidades, lo cual provocó que diversificáramos el material y buscáramos autores latinoamericanos. El primer éxito fue *Te juro Juana que tengo ganas*, de Emilio Carballido.”<sup>9</sup>

Pablo Figueroa (citado por Vásquez) declara que las décadas de los años veinte y treinta fueron una época dorada para el teatro hispano en más de una manera. La autora afirma que: “This ‘golden period’ was characterized by the availability of performance spaces, theatrical material, professional talent and the

---

<sup>8</sup> Pablo García Gámez, “Como si fuera ayer,” *Hora Hispana Daily News*, 7 Feb. 2008: 6.

<sup>9</sup> Idem.

existence of interested and responsive audiences” (24). En esta época aparecen autores puertorriqueños como José Enamorado Cuesta, Franca de Armiño, Gonzalo O’Neill con *La indiana borinqueña* (1922), *Moncho Reyes* (1923), *Bajo una sola bandera* (1928). A comienzos de la década de los años cuarenta aparecen grupos como la Mutualista Obrera Puertorriqueña, la Sociedad Cultural Puertorriqueña y la Compañía Teatral Betancourt, referencias para un posterior teatro político puertorriqueño.

Miller en *Hispanic Theatre in the United States* señala que durante la década de los años cuarenta la escena latina es dominada por el espectáculo musical. Son los años de la política del “Buen Vecino” impulsada por Franklin Delano Roosevelt con el fin de asegurar los intereses de Estados Unidos en el hemisferio y que ayuda a definir una visión de los vecinos del sur. En los medios de producción del *mainstream*, el teatro musical con las figuras de Carmen Miranda y Desi Arnaz crea un primer estereotipo latino: exotismo, la música y el baile salvaje, la bomba sexy y el *latin lover*; se popularizan los mitos de los latinos como machos y la siesta como modo de vida. Para la población hispana residente, que sobrelleva otros estereotipos, es una década en la que recibe una oleada de trabajadores inmigrantes puertorriqueños por lo que el teatro hispano de la ciudad se ajusta al gusto de la clase trabajadora puertorriqueña y se comienza a mostrar la vida de los inmigrantes en la ciudad. Aparecen escritores como Frank Martínez

con *Nueva York de noche* (1938), *Sucedió en Harlem* (1938), *De Puerto Rico a Nueva York* (1939), Jesús Solís con *La perla de las Antillas* (1941) y Enrique Codina con *Nobleza puertorriqueña* (1942). A su vez, es una década en la que refugiados de la guerra civil española realizan producciones de Lorca y se fundan grupos como Futurismo, del dominicano Rolando Barrera o CALA, de Félix Anteló.

Entre 1950 y 1965 se producen en español los dramas religiosos de Daniel Morales, mientras que Edwin Janer forma el grupo La Farándula Panamericana. En 1954 se presenta el drama *La carreta* de René Marqués cuya influencia es determinante no sólo para la posterior conformación del grupo teatral Nuevo Círculo Dramático sino también para la creación de uno de los grupos más representativos del teatro hispano contemporáneo: el Teatro Rodante Puertorriqueño así como para el ascenso y posterior reconocimiento de Roberto Rodríguez Suárez como director. En *La carreta*, la familia de doña Gabriela por vicisitudes económicas es expulsada del único hábitat que conoce y en el que ha vivido por generaciones: el campo. La familia busca escapar del hambre y la miseria para trasladarse a la barriada de La Perla en las afueras de San Juan, en la que han vivido los marginados desde tiempos coloniales, para después trasladarse al Bronx, otro lugar identificado con la marginalidad neoyorquina.

En 1956 aparece la primera obra en inglés que trata de un tema hispano *Me*,

*Candido* de Walt Anderson que estuvo veinte semanas en la cartelera del teatro Greenwich Mews. La comedia refleja la burocracia local: a Cándido no se le permite ir a la escuela hasta que sea adoptado. En la obra de Anderson aparece una comunidad ignorada como material artístico: *El Barrio* con sus inmigrantes puertorriqueños.

En la primera mitad de los sesenta aparecen autores como Francisco Arriví, Félix Antelo, el mismo Rodríguez Suárez, así como actores y actrices que dejan su huella a generaciones posteriores: Miriam Colón, Raúl Juliá y Carla Pinza entre otros. En 1965 el NY Shakespeare Festival presenta *La noche puertorriqueña de poesía y música*. Ese mismo año *La carreta* es producida en el circuito off-Broadway mientras que el Chelsea Theater presenta *Las ventanas* de Roberto Rodríguez. Al final de los sesenta aparecen compañías que aún siguen funcionando: Puerto Rican Travelling Theater, Teatro Repertorio Español y Teatro IATI entre otras.

Entre 1965 y 1977 Miller identifica dos tendencias principales en el teatro hispano: una que tiende hacia los criterios de modernidad europea y otra que plantea el teatro con carga política y el teatro *niuyorican*. Para Miller, en la primera categoría el énfasis es colocado en los conceptos de dirección y a los jóvenes dramaturgos no les es permitido producir sus trabajos. La segunda categoría está abierta a la experimentación: de hecho, bajo esta tendencia se aglutinan teatros que

representan las piezas de nuevos escritores, directores y conceptos. Por ejemplo, el Latin American Theater Ensemble (LATE) produce trabajos originales a veces escritos por su director Mario Peña en los que se involucra experimentación en el lenguaje o incorpora piezas como *La vuelta a la manzana* (1967) de René Ariza quien en ese momento vivía en Cuba. Por su parte el Centro Cultural Cubano, que produce *El súper: Una tragicomedia del exilio cubano* (1977) de Iván Acosta, presenta trabajos para la comunidad hispana. Hay autores que toman como material temas como la calle, las drogas, la prostitución y la vida carcelaria como *Short Eyes* (1972), de Miguel Piñero. Además, Eduardo Gallardo con su *Simpson Street* (1979) y que según el New York Times realizó giras internacionales,<sup>10</sup> muestra el sur del Bronx para angloparlantes e hispanohablantes. Los jóvenes escritores llevan a escena estereotipos que incluyen adolescentes que se dedican a la prostitución o personajes como adolescentes embarazadas. Esos estereotipos reflejan los conflictos que enfrenta la comunidad latina en el contexto urbano.

Varios hechos relevantes suceden en los años de formación de las anteriores compañías y autores como, por ejemplo, la guerra de Vietnam (1964-1972) y la lucha por los derechos civiles. Hay hechos que crean impacto en la conciencia política y social de los latinos en la ciudad como la formación del Young Lords

---

<sup>10</sup>D.J.R. Bruckner, "Gallardo's 'Simpson Street.'" Rev. of *Simpson Street*, by Edward Gallardo. *New York Times on the Web* 9 May 1985, 15 Feb. 2008 <<http://theater2.nytimes.com/mem/theater/treview.html?res=9C04E0D8143BF93AA35756C0A963948260>>.

Party capítulo Nueva York, fundado en 1969, y Aspira, creada en 1961 con el objetivo de incentivar el desarrollo y liderazgo de jóvenes puertorriqueños y latinos. Ambas entidades progresivamente se fueron organizando para ejercer el activismo comunitario y resolver problemas que afectaban a la comunidad puertorriqueña. En contraste, durante la segunda parte de la década de los sesenta y hasta 1977, al sur del condado del Bronx, de alta densidad latina, se originan sospechosos incendios de viviendas multifamiliares que afectan a los residentes, pero que nunca fueron investigados. Según el escritor y bombero retirado John J. Finucane: “Collectively there we did over 35,000 runs in one 12 month period. I’m not talking about garbage cans burning, I’m talking about two rooms, three rooms in an apartment, or maybe two floors, or maybe the whole damn building. Some 350 people a year were dying in these fires, with six to 10 of them including firemen”.<sup>11</sup> Tanto Aspira como el Young Lords Party fueron respuesta a una política oficial en la que no estaba representada la minoría hispana, principalmente puertorriqueña, que tuvo que organizarse para dar respuesta a la injusticia.

Conforme con estos movimientos y el despertar social y político de los forjadores de cultura latinos en Nueva York, Vásquez precisa el surgimiento de un movimiento con un compromiso social o político durante los años sesenta. Acota que en 1967 se funda el Puerto Rican Travelling Theatre con un perfil bilingüe. Su

---

<sup>11</sup>“Why Did the Bronx Burn?” Talk Bronx, 23 nov.2007, 15 feb. 2008 <<http://www.talkbx.com/2207/11/23/why-did-the-bronx-burn/>>.

primera producción es *La carreta*, de René Marqués. La compañía tiene como misión llevar su arte a la calle. Un dato relevante para esta investigación es que tiene una unidad de dramaturgia; en palabras de Antush: “The playwright’s unit, started in 1977, has provided free beginning and advanced classes to writers of all ethnic backgrounds...” (xiv). En términos de selección, el contenido y posible impacto en el público determinan si una pieza es culturalmente relevante: por lo general las obras han de tener un mensaje social que representen una fuerte tradición hispana. Además de autores puertorriqueños, el PRTT presenta autores iberoamericanos. Su producción *Piri, Papoleto y Pedro dirigidos por Pablo* (1975), con dirección de Pablo Cabrera, marca una ruptura con el tradicionalismo al validar la estética *niuyorican*, en este caso, la poesía *niuyorican*.

En 1968 se funda el Teatro Pobre de América por Pedro Santaliz. Es un teatro para el pueblo y más audaz que el PRTT en el sentido de involucrar a jóvenes desempleados de la comunidad en el proceso de producción; el elenco se conforma por actores profesionales y aficionados. Los montajes integran música, son en español y destacan el trabajo del actor. Algunas obras de esta compañía están antologadas. Ediciones GESTOS del Departamento de Español y Portugués de la Universidad de California publicó el libro *Teatro popular: El Nuevo Teatro Pobre de América de Pedro Santaliz*, de Carlos Manuel Rivera.

En 1971 Soledad Romero y Rafael Acevedo crean el Teatro de Orilla; aquí el teatro es herramienta relacionada con la educación. Presenta una conciencia social a través del teatro popular, la preservación de la cultura y el reforzamiento de la identidad. Centra su filosofía en el trabajo del actor; además hace uso de la creación colectiva entre otras alternativas teatrales. En la creación colectiva la producción de la obra es desarrollada por la compañía. El texto se crea por medio de la improvisación en el ensayo. Su fundamento es que estimula la creatividad del individuo como parte de un colectivo y es una respuesta a la división del trabajo, la especialización, la dependencia tecnológica y al poder que ejercen las figuras del autor o el director.

Teatro Cuatro se establece en 1974 bajo el liderazgo del argentino Oscar Ciccone. Sus trabajos reflejan la identidad y lenguaje de la gente que representa. Está comprometido con la comunidad de *Loisaida* -Lower East Side- y realiza campañas de educación política; sus miembros son puertorriqueños de bajo nivel educativo. El grupo realiza entrenamiento teatral para identificar los procesos sociales y políticos en los que se afirma la opresión. Teatro Cuatro ve el teatro como herramienta de entretenimiento y a la vez educativa para transformar el futuro de la comunidad y se inserta en el movimiento de teatro popular latinoamericano. Un evento relevante ocurre en 1976 cuando Teatro Cuatro organiza el Primer Festival de Teatro Popular Latinoamericano en el Lower East

Side. Vásquez afirma que: “The festival proved to be instrumental in acknowledging a theatrical connection seldom explored until that point. U.S. popular Latino theatre was now seen as part of a Latin American popular theatre movement struggling against acculturation, exploitation and a lack of education” (37). Es época de lucha por las libertades civiles, la revelación política de las minorías, la búsqueda de una sociedad más justa enfocándose esta tendencia en el uso del teatro como liberación social.

Para Miller, a partir de 1977 los trabajos de noveles dramaturgos son ocasionalmente producidos como es el caso de Eddie Gallardo y su *Simpson Street*, pero a menudo el trabajo es relegado a lecturas dramatizadas. Los mayores teatros hispanos no están motivados a presentar estos trabajos puesto que se aíslan en rígidos criterios de dirección y la búsqueda de publicidad a través de producciones de autores conocidos y/o renombrados actores y actrices lo que posiblemente se deba a varias razones: los intentos de salir de una cultura marginal, la implementación de políticas destinadas a captar al público del cual no tienen mayores referencias y la necesidad de hacer rentable las artes escénicas en español.

A finales de los setenta los grupos van perfilándose como colectivos. Hay una necesidad de asentar las bases para enfocar el teatro como oficio. La actriz Teresa Yenque, en entrevista publicada en Teatro en Miami comenta que eran días

en que se trabajaba como colectivo. Y en que se inicia en el Teatro Intar; dos de sus compañeros, Manuel Martín y Magaly Alabau tomaban clases en el Actor's Studio. Al reunirse con el grupo, enseñaban en español lo que habían aprendido en inglés. Eran años en los que los actores salían a la calle a pegar afiches, repartir volantes, participaban en labores de la producción como pintar, realizar escenografía y otros. Una de las maneras de captar nuevos públicos era la presentación de obras sin cobrar admisión como un montaje de *Fuenteovejuna* de Lope de Vega en el que ella participa. Asimismo se realizan intentos de captación como presentar piezas que apelaban a la nacionalidad como *Contigo pan y cebolla* (1962), del cubano Héctor Quintero o *Greta Garbo en la calle 42* (1973), versión de *Greta Garbo, quem diria? Acabou no Irajá*, del brasileño Fernando Melo que según la actriz “atraía a un público gay que venía a verla dos y tres veces”. La actriz refiere que, a diferencia a lo que ocurre posteriormente, en esa época había una crítica seria; entre ellos destacaban Manolo García Oliva, Alberto Minero, Alberto Oliva y Alberto Alonso de El Diario/La Prensa.

Por su parte, cuenta el actor argentino George Bass quien llega a Nueva York en 1975 y durante casi dos décadas trabaja con tres compañías: el Teatro Rodante Puertorriqueño, el Repertorio Español y Teatro Thalía: “El teatro latino fue conservador. No había propuestas. Por ejemplo, Repertorio Español, donde trabajé más de 15 años, se dedicaba a los clásicos y obras que se pudieran vender a

colegios; nada de las contemporáneas ni las que tuvieran un contenido distinto”.<sup>12</sup>

Por la experiencia de Bass se deduce que las compañías hispanas de mayor relevancia en ese momento, para captar público apelaban a la seguridad que brinda el texto conocido.

Otro teatrista, Mateo Gómez, llega de la República Dominicana para establecerse en Nueva York en 1972. Su formación actoral se inicia en Roberto Maurano Drama Studio, Brooklyn. Gómez gana notoriedad rápidamente y a la vez busca un trabajo que sea creativo y que apele a comunidades de bajos recursos: “Empezamos a ensayar una obra de Carballido y un sainete que Rosalba Rolón adaptó de Lope de Vega, *O se casa o la compra...*” Las dos obras fueron germinales para la creación del teatro Latea. Gómez señala que en ellas participaban: “Blanca Camacho, Bill Blechinberg y Laura Delano. Las piezas las hicimos en agosto de 1982 en el Rincón Taíno. Ahí empezó el Teatro Latea, fundado por Nelson Tamayo y por mí; después se unió Nelson Landrieu”.<sup>13</sup>

Gómez coincide con Bass en su apreciación del sistema de trabajo del Repertorio Español en aquella época: “Me quedé más de diez años: de enero de 1977 a agosto de 1987. Hacía 4 y 5 obras mientras que ensayaba 2 o 3 a la vez. Hacíamos

---

<sup>12</sup> George Bass, entrevista con Pablo García Gámez, “El teatro hispano y la conciencia profesional,” Teatro en Miami, Marzo 2007, 4 feb. 2008 <<http://www.teatroenmiami.net/modules.php?name=News&file=article&sid=5249>>.

<sup>13</sup> Mateo Gómez, entrevista con Pablo García Gámez, “Nuestro teatro es un espejo Empañado,” Teatro en Miami, Abril 2007, 4 feb. 2008 <<http://www.teatroenmiami.net/modules.php?name=News&file=article&sid=5304>>.

funciones en las mañanas para las escuelas, a las 12 para un colegio que estudiaba Lorca o el siglo de oro, en la tarde ensayos hasta las 11 y si era día de show, ensayo en la tarde y después show a las 8. Era una factoría”.<sup>14</sup>

En 1980 se realiza el II Festival de Teatro Popular Latinoamericano de Nueva York al que el productor Joseph Papp ofrece los espacios del Shakespeare Public Theatre lo que se repite en 1982; para 1984, el festival pasa a ser parte del Shakespeare Public Theatre y se convierte en el Latino Theatre Festival de Joseph Papp. El festival pierde su perfil de teatro popular para convertirse en muestrario de la vanguardia latinoamericana adquiriendo un matiz elitescos.

#### Los grupos activos.

La reseña histórica del teatro hispano en Nueva York, demuestra que en la ciudad hay una cartelera teatral en español desde comienzos del siglo XX. A finales de los años cincuenta y a partir de los sesenta se establecen grupos y asociaciones que son determinantes para el perfil actual de las artes escénicas hispanas. La mayoría de los grupos existentes reciben subvenciones públicas y privadas y se basan en la figura jurídica de la organización sin fines de lucro o *not-for-profit organization* lo que les hace depender de los vaivenes de las políticas locales, estatales y federales. Las temporadas teatrales van desde un fin de semana, la mayoría entre tres y cuatro semanas, temporadas más extensas y hasta los que

---

<sup>14</sup> Idem.

mantienen un repertorio como la Sociedad Educativa para las Artes (SEA), Repertorio Español y Pregoneros. Con contadas excepciones, muchas compañías no desarrollan estrategias de publicidad debido a los costos de los comerciales de radio, televisión y los avisos de prensa que contrastan con los presupuestos limitados. La promoción tampoco se da ya que, por lo general, son pocos los miembros de los grupos por lo que pocas son las posibilidades de auto-gestionarse o realizar investigación de campo como por ejemplo encuestas para conocer el perfil de su potencial audiencia. Estas agrupaciones están formadas mayormente por teatristas que recientemente se han radicado en la ciudad, menos *aculturados* y que provienen de distintos países iberoamericanos.

Estos grupos, aparte de la realización de talleres, carecen de una formación profesional sistemática que vaya más allá de un año, en el mejor de los casos, para potenciales interesados en estudiar o practicar la actuación en español. Esto representa un serio problema en el teatro hispano, ya que junto a actores que han desarrollado el entrenamiento teórico-práctico como oficio se presentan intérpretes que no tienen el debido entrenamiento y que son avalados a través de premios de “revelación del año” creándoles vicios y una concepción errada de la profesión. Al respecto, el actor George Bass afirma: “Creo que el problema es que no hay escuelas de teatro en español, no quiero decir que no hay directores buenos... pero el teatro hispano se mueve de una manera muy especial; cualquiera que sabe hablar

un poquito de español quiere ser actor y subir a un escenario... No se puede hacer teatro por hacer teatro, pero hay que tener cierta conciencia profesional.”<sup>15</sup> Aparte del amateurismo señalado por Bass, el director debe ser un *políglota* para entender las diversas tendencias actorales, así como guía para los que no tienen entrenamiento profesional.

Con contadas excepciones, los grupos mantienen un personal administrativo, en varios casos ad-honorem, y no representan fuentes de ingreso fijas para actores, diseñadores y realizadores. Los repartos y los diseños se establecen de acuerdo a la obra a presentar. Ello trae como resultado que con pocas excepciones actores, diseñadores y realizadores no consideren el teatro en español como fuente de ingresos permanente. En esto influye la falta de estrategias que lleven al crecimiento y madurez de estos grupos.<sup>16</sup>

Cabe señalar que se forman instituciones como la Asociación de Cronistas del espectáculo –ACE- (1967) y la Hispanic Organization of Latin Actors –HOLA-

---

<sup>15</sup> George Bass, entrevista con Pablo García Gámez, “El teatro hispano y la conciencia profesional,” *Teatro en Miami*, Marzo 2007. 4 feb. 2008 <<http://www.teatroenmiami.net/modules.php?name=News&file=article&sid=5249>>.

<sup>16</sup> Ejemplos de personal estable en agrupaciones: Teatro Pregones, Rosalba Rolón, directora artística; Alvan Colón Lespier y Jorge B. Merced, directores artísticos asociados; Desmar Guevara, director musical; Jessica Moya, asistente a la producción; Magalie González, gerente general; Priscilla Aguilar, coordinadora de promoción; Arnaldo J. López, desarrollo y James Figueroa, gerente de finanzas. Por su parte, Teatro Círculo está conformado por José Cheo Oliveras, director artístico; María Cristina Fusté en la gerencia; Jacqui Kravetz en el área de desarrollo; Eva Cristina Vásquez en el área de entrenamiento, James Figueroa, finanzas; Pablo Zinger como director musical; Beatriz Córdoba y Luis Caballero como directores artísticos asociados y Rubén Darío Cruz como consultor técnico. El personal de Teatro IATI está compuesto por Vivian Deangelo, directora artística y ejecutiva; Winston Estévez, director artístico asociado y Germán Baruffi, gerente de producción y mercadeo. asociado y Germán Baruffi, gerente de producción y mercadeo.

(1975) como evaluadores del teatro que se hace en la ciudad a través de la institucionalización de premios. Si se toma en cuenta que, como señalamos anteriormente, Gonzalo O'Neill escribió *La indiana borinqueña* en 1922, pasaron más de ocho décadas para que ambas agrupaciones reconocieran la existencia de una dramaturgia local siendo entregado el primer reconocimiento a ésta en el año 2006. A continuación se hace una reseña de los grupos más activos.

El Repertorio Español fue fundado en 1968 por el productor Gilberto Zaldívar y el director artístico René Buch; dos años después se incorpora Robert Weber Federico como director ejecutivo. Para la agrupación, su razón de ser es presentar lo mejor del teatro latinoamericano, español e hispano en producciones de calidad y llevar las artes escénicas al público neoyorquino de todas las nacionalidades. En 1984 la compañía comenzó con la política de comisionar y estrenar obras de autores hispanos. En 1996 el grupo recibe un premio OBIE por la serie Voces Nuevas, concurso de carácter anual que convoca a autores hispanos. En el concurso, la obra premiada es producida por la compañía en temporada regular, su autor recibe tres mil dólares y los finalistas reciben una lectura dramatizada siendo una de las pocas oportunidades para dramaturgos que escriben en español y que representa una posibilidad concreta de producción. En el año 2007 estrenan dos piezas: *Vagón* de Silvia González, Premio Nuestras Voces 2004 y *En ningún lugar de la frontera* de Carlos Lacámara, Premio Nuestras Voces

2006 junto con piezas de autores que residen en Latinoamérica: *La quiero a las dos (Los japoneses no esperan)* del argentino Ricardo Talesnik y *O.K.* del venezolano Isaac Chocrón.

Si bien International Arts Relations (INTAR) en la actualidad no tiene como línea producir teatro en español, su presencia de cuatro décadas ha sido relevante en el desarrollo profesional de creadores del teatro latino hispanohablante por la organización de sus talleres de dramaturgia. El grupo señala en su portal electrónico que es: “una organización comprometida al desarrollo de las ‘artes escénicas sin fronteras.’” INTAR en cuarenta años ha producido clásicos y adaptaciones de éstos, shows de cabarets y setenta estrenos escritos por latinos incluyendo a José Rivera y Nilo Cruz, ganador del premio Pulitzer en el 2003. INTAR ha comisionado y producido trabajos a más de 175 escritores, compositores y coreógrafos latinos. La compañía resalta también que han logrado críticas de estos autores en los medios anglosajones lo que ratifica el fenómeno de que la realización de obras en inglés sí encuentra un mercado en el *mainstream*. La diferencia en cuanto al idioma no justifica la diferencia en una ciudad donde hay manifestaciones culturales como la ópera, que rara vez se representa en inglés aunque sí con super-títulos o como el caso del Festival de Teatro del Lincoln Center que en el 2007 presentó cuatro compañías (de México, España, Chile y Argentina) cuyos trabajos fueron realizados en español. Las localidades agotadas

en ese encuentro demuestran las diferencias entre compañías foráneas de teatro en español respecto a las compañías hispanas locales en la mentalidad del público neoyorquino. Cabe señalar además, que los talleres de INTAR, dictados durante siete años por la escritora cubana María Irene Fornés han sido relevantes para la escena hispana por su metodología y estructuración.

Abdón Villamizar funda el Instituto de Arte Teatral Internacional (Teatro IATI) en Nueva York en 1968. En su misión, el grupo señala que se dedica a realizar producciones teatrales en español y en inglés. La compañía dirigida en la actualidad por Vivian Deangelo afirma que se especializa en la promoción y realización de autores contemporáneos latinos e hispanos a través de lecturas dramatizadas, talleres y producciones para servir de nexo entre los dramaturgos y las comunidades de Nueva York. Es interesante que en los talleres de este grupo hasta el año 2008 se hayan creado aproximadamente quince piezas, de las cuales dos fueron producidas por otras compañía (*Aviones de papel* de Diana Chery producida por Late y *Lágrimas negras* de Eva Cristina Vásquez producida por Teatro Círculo) y que en la última década hayan co-producido una pieza local, hayan presentado un texto “experimental”, *Partidas*, solicitando a la autora-directora auto-gestionarse y que tres de sus piezas para niños y adolescentes de autoría local tengan un carácter exclusivamente itinerante. En el 2007 presentaron en su sede *Ruandi*, de Gerardo Fullea León (radicado en La Habana, Cuba), *La*

*edad de la ciruela*, de Arístides Vargas (radicado en Quito, Ecuador) y una co-producción con LaMicro Theater, *On Insomnia and Midnight* de Edgar Chías (radicado en Ciudad de México). De seis estrenos en cinco años (2002-2005), tres títulos corresponden a autores locales. *Partidas* figura como “teatro experimental” en la página electrónica del grupo; *En barco de papel: Hostos* fue un montaje itinerante nunca presentado en temporada y *Blanco* es una co-producción con Teatro Pregones.

Latin American Theatre Ensemble/El Portón (LATE) fue fundado en 1970 por Mario Peña y Margarita Toirac. LATE afirma que ha sido responsable del desarrollo del talento literario de la comunidad hispana de Nueva York y ha promovido el teatro latinoamericano y español a través de sus temporadas y realización de talleres. LATE remarca su carácter pluralista señalando que el noventa y cinco por ciento de su personal y junta directiva representan los principales grupos latinos y minorías que viven en *El Barrio*: puertorriqueños, mexicanos, cubanos, afro-americanos, etc. LATE ha realizado talleres para promover la dramaturgia. En su temporada 2007 presentaron en co-producción con LA TEA *Coser y cantar* de la dramaturga cubana radicada en Nueva York Dolores Prida.

En Queens está radicado Thalia Spanish Theatre, fundado en 1977 por la actriz y directora Silvia Brito. Actualmente Ángel Gil Orrios es el director

artístico y ejecutivo de Thalía. Éste es el único teatro bilingüe hispano del condado de Queens. Han realizado más de 100 producciones entre teatro de texto, zarzuelas y espectáculos folklóricos. El grupo destaca que su espacio es conocido como una plaza importante para nuevos textos de España y de América Latina. Autores como los ibéricos Antonio Gala, Jaime Salom, y Jerónimo López Mozo han estado presentes en los estrenos mundiales o norteamericanos de sus obras en este teatro, así como el conocido autor mexicano Carlos Fuentes. A partir del año 2001 comenzaron a producir obras de autores de las Américas. Teatro Thalía está comprometido con la preservación y la promoción de la zarzuela, que comenzaron a producir en 1985 siendo considerados como los líderes del género en la ciudad. Thalía busca alternativas en las que el idioma no sea determinante: a partir de 1987 comenzaron a presentar espectáculos de danza y folklóricos de España y de América Latina los cuales no requieren el manejo del idioma. En cuanto a la política de presentación de textos dramáticos con funciones en inglés y en español, la primera producción de este tipo se realizó en el año 2000, con el estreno mundial de *El Guernica de Picasso/Picasso's Guernica*, espectáculo multi-media en el que convergieron drama, música y danza bajo la dirección de Gil Orrios. A partir de allí, todas sus producciones y musicales se realizan con elencos bilingües. En su

temporada 2007 presentaron entre otros *Baño de damas* del venezolano Rodolfo Santana y *Las señoritas de Aviñón* de Jaime Salom, entre otras.<sup>17</sup>

Teatro Pregones está radicado en el Bronx. Su misión es: (1) crear y presentar teatro musical original y obras enraizadas en las culturas puertorriqueña y latina, y (2) presentar otros artistas de la escena que comparten el compromiso artístico y de enriquecimiento cívico. Respecto a su labor declaran que son sede para una red activa de actores, músicos, escritores, directores, bailarines y diseñadores. Este grupo de artistas ha estrenado desde 1979 más de 50 obras y presentado el doble de compañías visitantes. Pregones es conocido por ser enlace entre el teatro y la cultura popular, por crear piezas visualmente atractivas y de carácter rítmico y desarrollar maneras novedosas en cuanto a la participación de audiencias entre las comunidades del condado del Bronx. En su repertorio utilizan la literatura, la música, la danza y otras expresiones de inmigrantes de origen hispano, indígena y afro-caribeño. Las producciones son desarrolladas y presentadas en español e inglés. Destacan el recurso de super-títulos y material impreso bilingüe.<sup>18</sup> Pregones organiza desde el año 2003 el Proyecto Asunción, concurso para dramaturgos hispanos que desafían las convenciones de género y preferencia sexual para promover una visión desde la otredad. La pieza ganadora

---

<sup>17</sup> “History of Thalia Spanish Theatre,” Thalia Spanish Theater, 2001, 12 feb. 2008, <<http://www.thaliatheatre.org/pages/history.cfm>>.

<sup>18</sup> “La misión,” Teatro Pregones Theater, 2008, 12 feb.2008, <<http://www.pregones.org/about.html>>.

recibe una *workshop production*, montaje de bajo costo realizado a partir de un taller lo que se traduce, al igual que el concurso Nuestras Voces, en posibilidades concretas de montaje.

El Latin America Theatre Experimental Associated, LATEA, fue fundado en 1982 por actores profesionales comprometidos a sostener, preservar y promover la riqueza de su herencia cultural además de brindar oportunidades a talento “Latino y no Latino.”<sup>19</sup> En sus palabras, han ayudado a fortalecer y promover el entendimiento y la contribución hecha por latinos en Estados Unidos brindando oportunidades a jóvenes artistas, autores, directores e intérpretes. En el año 2007 presentaron, entre otros eventos el One Festival, concurso de monólogos coordinado por Verónica Caicedo en el que, a través de la votación de la audiencia, se selecciona un unipersonal para ser producido en temporada regular por el teatro obteniendo el autor un premio en metálico. Además LATEA recibió las producciones *Albizu, todo o nada* de Viviana Torres Mestey de Teatro Diplo de Puerto Rico y *Mastering Sex & Tortillas!* unipersonal de Adelina Anthony, actriz residente en Los Ángeles.

La Sociedad Educativa para las Artes (SEA), radicada en el Lower East Side, se especializa en espectáculos para niños. En su misión ellos declaran que

---

<sup>19</sup> “About Us.” Latea Theatre. 2005. 4<sup>th</sup> March 2008. <<http://teatrolatea.com/about.htm>>.

sus programas y presentaciones fomentan los valores integrales y educativos, refuerzan la identidad cultural así como la auto-estima para espectadores de todas las edades y orígenes. Manuel Morán, director artístico es a la vez el dramaturgo del grupo. Como elemento característico de su trabajo, SEA realiza espectáculos bilingües, basados en leyendas y cuentos de Latinoamérica así como en cuentos de hadas. SEA tiene un repertorio estable de obras como *La Cucarachita Martina*, *La Caperucita Roja*, *La Plenópera del Empache*, entre otras.

Fundada en 1992, Danisarte es una empresa productora sin fines de lucro que tiene como misión desarrollar producciones en inglés y en español y abrir las puertas a los nuevos valores en el mundo del espectáculo. Según Alicia Kaplan, fundadora, productora y directora artística de Danisarte, para producir, el grupo selecciona obras creadas en sus talleres de dramaturgia con autores locales que hacen una o dos veces al año. Así mismo realizan lecturas de obras originales. Entre los que han dictado talleres de dramaturgia en Danisarte figuran: Carmen Rivera, Cándido Tirado, Eli Alvarado, Oscar Colón, Machiste Quintana, Eugene Rodríguez, Michael del Río, Betty Kaplan y Pedro Monge-Rafuls. La idea es producir piezas originales como lo han hecho en los últimos diez años en el Centro Cultural Julia de Burgos de *El Barrio*, cuyo teatro inauguraron en 1998 con la pieza *Un homenaje a Julia de Burgos*, concebida por Alicia Kaplan. En el 2007 realizaron el primer concurso con el tema de la Virgen de Guadalupe.

Ollantay Center for the Arts fue fundado por Pedro Monge-Rafuls en 1977 siendo el primer centro dedicado al arte y a la cultura hispana en el condado de Queens. Comenzó como teatro itinerante para transformarse luego en una organización que apoya a los artistas, actores y autores latinos al punto de contemplar un festival de cine, un programa de folklore y su revista de literatura. La agrupación dirigida por Monge-Rafuls organiza anualmente un taller de dramaturgia dictado por reconocidos autores latinoamericanos.<sup>20</sup> Entre los autores que han pasado por allí figuran los venezolanos Rodolfo Santana y Edilio Peña, el argentino Eduardo Rovner, el cubano Abilio Estévez y el mexicano Hugo Salcedo.

Teatro Círculo fue fundado en 1994 por un grupo de artistas puertorriqueños comprometidos con la preservación y promoción de su herencia cultural a través de la presentación de trabajos escénicos creativos, inclusivos y educativos. Su propósito es exponer al público a los mejores trabajos de autores españoles y puertorriqueños, clásicos y contemporáneos, fomentar la apreciación de la riqueza de las culturas ibérica y latinoamericana en el contexto pluralista que caracteriza a Nueva York. El grupo, que funciona en la calle Cuatro del Lower East Side, ha presentado cinco piezas de autores hispanos: *¡Qué felices son las Barbies!*, de Wanda Arriaga; *Amor Perdido* y *Lágrimas negras*, de Eva Cristina Vásquez; *Un Quijote en Nueva York* y *Lorca*, de Luis Caballero. Tres producciones presentó

---

<sup>20</sup> “Our History,” Ollantay Arts Heritage, 12 feb. 2008, <<http://www.ollantaycenterforthearts.org>>.

Teatro Círculo en el año 2007: *Lágrimas negras* de Eva Cristina Vásquez, una versión del clásico *La Celestina* de Fernando de Rojas y *Los titingós de Juan Bobo*, de Carlos Ferrari, radicado en Puerto Rico.

LaMicro Theater, Inc. fue fundado en septiembre del año 2003 por Ana Puga, Martín Balmaceda, Pietro González y Berioska Ipinza. La misión del grupo es presentar producciones de alta calidad de autores ibero-americanos e hispanos, en inglés y en producciones bilingües. En su misión declaran querer exponer al público a autores contemporáneos y emergentes para explorar nuevas ideas y generar un diálogo referente a las realidades que enfrentan las diversas comunidades y atraer nuevos espectadores. El único trabajo realizado en español por esta compañía fue *Hechos consumados* del chileno Juan Radrigán; una segunda versión se realizó en inglés con el título *Finished from the Start*, traducida por Ana Puga y Mónica Núñez Parra; a partir de allí, los montajes han sido en inglés: *Isabel Banished in Isabel* de Radrigán, traducción de Ana Puga, *MaTRIX Inc.* de la autora argentina Diana Raznovich; *At the Table*, del autor brasileño Marcos Barbosa y traducida por Mark O'Thomas. En el año 2007 presentaron en co-producción con Teatro IATI la pieza *Of Insomnia and Midnight* del mexicano Edgar Chias en traducción de David Johnston.

Además de estas agrupaciones está el Puerto Rican Travelling Theater que inicia sus labores en 1967 y que fue comentado anteriormente. En la programación

del grupo en el 2007 estuvieron *Malasangre* del puertorriqueño Roberto Ramos Perea y para la gira anual de verano realizaron una versión itinerante de *El entremés de refranes* y *El juez de los divorcios* de Cervantes.

Como evaluadores de la actividad escénica hay dos organizaciones: la Asociación de Cronistas del Espectáculo (ACE) y la Hispanic Organization of Latin Actors (HOLA). La ACE fue fundada el 12 de diciembre de 1967. La organización señala que auspicia conferencias, talleres de entrenamiento y mesas redondas con la participación de sus miembros activos. Desde 1969 entregan su premio que “celebra la excelencia de los artistas hispanos en el cine, la televisión y los escenarios, a la vez que promueve la vibrante presencia del talento latino que por muchos años ha caracterizado a Nueva York.”<sup>21</sup> Comisionado por la Diversity Foundation Galos Publishing se publicó el libro *ACE: Entidad con Historia*. Es así que el grupo centra sus actividades en reconocer los méritos de artistas latinoamericanos en el mundo del espectáculo en general. El reconocimiento a las artes escénicas locales es apéndice de sus actividades.

HOLA fue fundada en 1975 para ampliar la presencia de actores hispanos en la industria del entretenimiento y en los medios de comunicación procurando expandir las posibilidades de empleo tanto a actores hispanos profesionales como a

---

<sup>21</sup> ACE de Nueva York (New York: Asociación Cronistas del Espectáculo, 2007).

los emergentes. La organización dispone de un banco de información de actores. Entre sus actividades figuran servicios educativos profesionales y los premios por excelencia en teatro. Por otra parte la agrupación aboga por una imagen más justa y sin estereotipos de la cultura, población y herencia hispanas en la industria del entretenimiento. La entrega de premios se realiza una vez al año y la organización cuenta con un boletín, “La Nueva Ola”.

### El público: ¿hacer obras de gueto?

*¿Y quiénes somos, abuela? ¿Quiénes somos?*

Millie, *Botánica* de Dolores Prida.

Son varios los teatros, en especial los de presupuesto limitado,<sup>22</sup> que desconocen el público al que dirigen sus piezas. Por tal desconocimiento hemos escuchado decir a varios teatreros frases como “El público hispano no va al teatro,” “no me interesa gente de los proyectos –edificios de interés social- en la sala,” o “no quiero hacer obras de gueto (refiriéndose a ambientar una obra en el *Barrio*).”

La teoría de que el público hispano que no tiene interés o el conocimiento necesario para entretenerse en una obra de teatro, cae cuando se realizan actividades escénicas al aire libre. Por ejemplo, el 12 de octubre del 2005 en la avenida Roosevelt de Jackson Heights, condado de Queens, se volcaron centenares

---

<sup>22</sup> Según José Cheo Oliveras, director artístico de Teatro Círculo, un grupo de bajo presupuesto o presupuesto limitado está por el orden de los doscientos cincuenta mil y quinientos mil dólares; un grupo de presupuesto medio es aquel que obtiene ingresos entre medio millón y cinco millones de dólares. Señala además que hay una categoría para compañías emergentes con ingreso anual de unos cincuenta mil dólares.

de personas que seguían las aventuras de *Don Quijote de la Mancha*, propuesta de teatro popular desarrollada por la librería Barco de Papel, ubicada en el 40-03 de la calle 80, en Elmhurst. En contraste, es difícil atraer al mismo público al teatro.

Varios factores podrían contribuir a que el público no vaya al teatro: falta de información, rechazo a una actividad que presumen es realizada para una élite, la dificultad de los grupos para crear un perfil de los espectadores, amateurismo escénico, los medios de comunicación y su proyección de celebridades en detrimento de las actividades locales.

Algunos teatreros manifiestan no ver televisión ni leer diarios en español. Esta visión que es post-colonialista en el sentido de obviar ex profeso las fuentes de las que se informan y entretienen los hispanos para imitar la conducta, el discurso y el estilo de vida de la cultura dominante, podría ser una de las razones por las que seleccionan clásicos o piezas de autores reconocidos de Latinoamérica en vez de apostar por la dramaturgia local. Si bien partimos de una visión pluralista en la que es necesario mostrar diferentes visiones representadas en la escritura de autores de otras latitudes, es imprescindible que los autores locales tengan opciones para llevar sus trabajos a escena y no resignarse a la lectura dramatizada, aliciente inmediato y sin repercusión que opera en la mayoría de los grupos.

La comunidad hispana de Nueva York es un mosaico compuesto por emigrantes o descendientes de éstos provenientes de todos los países iberoamericanos. Esta comunidad se desenvuelve en dos esferas: una esfera pan-hispánica que comparte elementos comunes con grupos provenientes de otros países iberoamericanos (por ejemplo medios de comunicación y los efectos de la política local entre otras) y una esfera nacionalista que comparte con miembros del mismo país. De hecho, hay un gran número de centros comunitarios que prestan servicios de salud, educación, asesoría legal, financiera a sus nacionales como la Casa Puebla, la Asociación Tepeyac, el Centro Cultural Julia de Burgos, la Alianza Dominicana y el Comisionado Dominicano de Cultura. Dichos centros incluso han llegado a ser promotores de manifestaciones culturales al organizar exposiciones de artes plásticas, recitales de poesía o presentación de obras de teatro. Respecto a esa dualidad, Dávila señala que:

Since the 1980's, a number of social advocacy, political, artistic, and scholarly organizations have either adopted or shifted to a pan-Latino position aiming to advocate for or be representative of, as the case may be, the totality of the U.S. Latino or Hispanic population. However, despite calls for Latino unity, the goal of pan-Latino political unity remains tenuous at best. Documented instances of inter-Latino political unity at the neighborhood level (Padilla 1985; Jones-Correa 1998) have not been paralleled by nationwide "Latino agendas" within the Hispanic advocacy and not-for-profit sectors, which not only suffer from budgetary constraints, but also lack the type of nationwide projection enjoyed by commercial media" (12).

Según el censo del año 2000, los latinos representan el 26.87 por ciento de la población total de la ciudad de Nueva York. Un 23 por ciento utiliza el español para comunicarse en el hogar, lo que se traduce en más de un millón ochocientos mil potenciales espectadores. Según el Latino Data Project CENSUS 2000: The Latino Population and the Transformation of Metropolitan New York Center for Latin American, Caribbean and Latino Studies of The Graduate Center, aproximadamente el 56% de la población latina nació fuera de Estados Unidos. Los latinos poseen la segunda tasa más alta de desempleo: 11.1%, mientras que el 32% vive bajo la línea de pobreza. En términos de educación, “The Latino adult population of the New York CMSA stands out as the poorest educated race/ethnic group in the region, far more than any other category. Over 43% of all Latinos over 18 years of age did not graduate from high school” (78). Aproximadamente el 66% de la población latina indicó hablar inglés bien o muy bien registrándose el grupo puertorriqueño con mayor destreza estando el nivel más bajo entre los hondureños. Estadísticas más actualizadas aparecen en el Latino Data Project New York City’s Latino Population in 2006 indican que los principales grupos representados poseen los siguientes porcentajes: puertorriqueños, 33.8%; dominicanos, 25.7%; mexicanos, 10.3%; colombianos, 5.1%; ecuatorianos, 8.2% y otros hispanos, 15.9%.

Sobre el particular del idioma, López Silva señala que:

La definición de una creación artística como el teatro, basado formal y estructuralmente en la palabra (aunque no sólo) ejemplifica cómo la apropiación de lo latino combina múltiples puntos de vista en los que se pone de manifiesto un aspecto diferencial (frente a la sociedad dominante que los acoge, como sucede en todas las culturas emergentes en contextos de dominación) y un aspecto unificador que trata de unir bajo un mismo paraguas diversas procedencias, con sus respectivas tradiciones culturales, folclóricas, sociales, temperamentales, tópicos e, incluso, dialectos (4).

Ocasionalmente el aspecto unificador del que habla López Silva se resquebraja. El autor José de la Rosa discute las dificultades que encuentra para producir, alegando que entre otras razones: “A los caribeños se nos mira por sobre el hombro.”<sup>23</sup> Por su parte, el autor Cándido Tirado plantea que los distintos grupos latinos/hispanos, aparte del idioma, tienen poco en común y que de seis montajes que pueden estrenarse en un año en los principales teatros hispanos, sólo habría posibilidades para tres autores locales en un contexto en el que hay tensiones y rivalidades entre autores hispanos de distinta procedencia.<sup>24</sup> Sin pretender ahondar en el tema encontramos que la nacionalidad influye para ser. Entre los distintos grupos hispanos se asimilan prejuicios. Un ejemplo lo da Lionel Sosa, hijo de inmigrantes mexicanos y asesor de medios para el candidato presidencial John McCain, así como lo fue para George Bush. Arlene Dávila comenta puntos de vista del libro *The Americano Dream*, en el que Sosa ofrece consejos para que los latinos alcancen el éxito en los negocios:

---

<sup>23</sup> José de la Rosa, entrevista personal, 4 feb. 2008.

<sup>24</sup> Cándido Tirado, “On Nuyorican Theater,” Boletín del Archivo Nacional de Teatro y Cine del Ateneo Puertorriqueño num. 5, enero-julio 2006: 53-56.

His framework defines the most ‘subservient’ Latina subnationalities as those which have experienced the longest history of colonization, as if the experience of conquest and colonization had been inscribed in their genetic makeup and passed on to their offspring. Simply put, the ones to blame are those from the countries whose subjects were taught to be slaves or at least subservient, such as those of Central America and most of the Caribbean except, in his view, for Cuba. In contrast, Latinas originating in South American countries and Cuba, where he claims that Europeans outnumbered indigenous people (obviously after and because of extermination), are consequently less subservient and thus better equipped to succeed in an Anglo world (Dávila 173).

El ejemplo de Sosa sirve para conectar la relación entre historia y dialecto. Para él los países de Centro América y el Caribe tienen una historia de servilismo; los hispanohablantes de otros países, mejor equipados para el éxito, han de guiarlos hasta para hablar un español “correcto” lo que expresa una visión de supremacía cultural en grupos de la misma comunidad hispana que también se traslada a clase y raza. Esto sin abordar el tema de hispanos que utilizan el calco o el préstamo lingüístico, los cuales son vistos como “deformadores” del idioma. En este contexto, la prensa escrita, la televisión, la publicidad y el cine juegan un rol determinante.

Los medios de comunicación: relegando la hispanidad

*Que yo he luchao y he soñado pa' echar pa'lante,  
como usted dice... que yo lo amo Señor Blades.*

Yanira, *Mi última noche con Rubén Blades* de Tere Martínez

Los medios de comunicación actúan en el desarrollo del autor local neoyorquino. La televisión crea parámetros de comportamiento y preferencias: marca las pautas del “correcto” manejo del idioma, decreta quiénes son las celebridades de turno, refuerza los principios éticos y morales como el sueño americano, el sentimiento anti-aborto, las relaciones entre clases, raza y géneros en los *talk shows*. Los comerciales crean las imágenes de lo que deben o deberían ser los latinos. Por ello no es casual que en la entrega de premios del espectáculo como los de la Asociación de Cronistas del Espectáculo –ACE- o en los premios de teatro de la Hispanic Organization of Latin Actors –HOLA- en diversas ediciones se hayan engalanado con figuras de la televisión como Carmen Salinas, Laura Bozzo, Lupita Ferrer, Eugenio Derbez, entre tantas otras personalidades fácilmente reconocibles por la mayoría de los latinos de la ciudad. En un trabajo de esta naturaleza es vital revisar la influencia de los medios de comunicación.

Tradicionalmente las cadenas hispanas de televisión en Estados Unidos han operado más como “transnacionales” con programación enlatada importando producciones de bajo costo de América Latina, en vez de actuar como medios locales que respondan a necesidades concretas de los espectadores hispanos en

Estados Unidos. La consecuencia es que éstos son condicionados a aceptar una realidad que no es necesariamente en la que viven ni necesariamente es el dialecto que hablan e incluso son condicionados a escuchar chistes sobre sus acentos regionales. De un modo u otro reciben y aceptan discursos que no son los suyos, marginando los discursos que emergen en su medio. Por otra parte: “New media initiatives have also been launched, developing, transforming, and feeding into established narratives of Latinidad” (Dávila XIII); la autora se refiere a la aparición en cable de canales bilingües como SíTV, Mun2.

A nivel nacional, hay dos cadenas hispanas de televisión: Univisión y Telemundo. En Nueva York, cada una tiene una “retransmisora”. La compañía encuestadora Nielsen estima que para enero del 2008 en la ciudad hay un millón doscientos siete mil cuatrocientos ochenta hogares hispanos o latinos con televisión. La programación local se limita a los noticieros locales: Noticias 41 de Univisión se transmite de lunes a viernes de 6:00 a 7:00am, de 6:00 a 6:30pm y de 11:00 a 11:30pm lo que representa dos horas de programación local durante el día; el Noticiero Telemundo va de 6:00 a 6:30am, de 11:30 a 12:00m, de 6:00 a 6:30 pm y de 11:00 a 11:30pm, lo que también representa dos horas. Los otros horarios son programas para una audiencia nacional como “Despierta América”, “Casos de familia”, “Cada día”, “Caso cerrado”, “Primer impacto”, “Al rojo vivo” y los noticieros nacionales. El horario estelar está reservado para las telenovelas

latinoamericanas y para las que se realizan en Estados Unidos con figuras de América Latina contratadas exclusivamente para ello. Ambos canales ofrecen apoyo a grupos de teatro local por dos vías: entrevistando a miembros de las producciones en sus noticieros –por lo general a las seis de la mañana- y los *Public Service Announcements* –PSA- o transmisión de comerciales de las obras producidos por los grupos y que pasan en diferentes horarios incluso de madrugada.

Dos anécdotas sirven para ilustrar la relación televisión-teatro en Nueva York. El 13 de diciembre del 2003 se presenta en la ciudad *Feliz con mi barranco* de Manuel Mendoza y Alejandro Aragón, producción teatral realizada en Venezuela; las dos funciones (5:00pm y 8:00pm) tienen éxito de público. Posteriormente, el 19 de abril de 2004 la actriz Alba Roversi, protagonista de la pieza, recibe de parte de la Asociación de Cronistas del Espectáculo el *Premio a figura visitante del año* y *Feliz con mi barranco* recibe el premio *Mejor producción del exterior*. La ironía es que, a pesar de haber estrenado piezas en Caracas y en Miami, ésta es la única obra presentada en un escenario neoyorquino del autor cubano Alejandro Aragón, quien vivió en Venezuela y ahora está radicado en Nueva York. Los premios que recibió el montaje poco influyeron para impulsar la representación de obras de Aragón en la ciudad. Por su parte, en enero del 2007 el musical *Aventurera*, producido por la empresaria mexicana Carmen

Salinas realizó dos funciones en el teatro United Palace de Washington Heights.

Poco después de anunciarse las presentaciones, en la que la mayoría del elenco ha trabajado para las telenovelas de Univisión, se agotaron las localidades. La Hispanic Organization of Latin Actors lo reconoció como mejor producción musical.

Tanto Univisión como Telemundo están comprometidas con la preservación del lenguaje e imprimen en la mayoría de su programación el concepto de “neutralidad” lingüística que para ellos está representado en el acento mexicano de la clase media alta por lo que no sorprende ver actores venezolanos, colombianos, cubanos o puertorriqueños usando dicho dialecto. Un esfuerzo por juntar las imágenes de la cultura anglo con el mercado latinoamericano se concreta con “Amas de casa desesperadas”, versión en español de “Desperate Housewives”, producción de Buena Vista Internacional “para la audiencia hispana de Estados Unidos” producida en Argentina. El reparto está compuesto por figuras de las telenovelas latinoamericanas. Los personajes viven en un suburbio de clase alta, en el que todos hablan español, muchos con sus acentos nacionales, pero utilizando palabras que dan sentido de neutralidad como “coche” en vez de “carro” y en donde no hay amerindios ni afro-latinoamericanos. La mayoría de las mujeres de la serie son amas de casa enraizadas con la “mística femenina” o estereotipo que utilizó la sociedad norteamericana a principio de 1960: la mujer al servicio de la

familia que debe cuidar su imagen, ser femenina y agradable ante el esposo; casi ninguna de ellas trabaja fuera de su casa. La serie interpreta el sueño americano con personajes latinos.

El Diario/La Prensa, que funciona desde 1913 es una publicación de ImpreMedia LLC, consorcio formado al unirse los recursos de El Diario-La Prensa de Nueva York y La Opinión de Los Ángeles alcanzando 17 mercados que tienen el 66% de la población hispana en Estados Unidos. Dicho consorcio está respaldado por un grupo de inversionistas liderizados por Clarity Partners, Halyard Capital Fund, ACON Investments y Knight Paton Media. El tabloide llega a casi trescientos mil lectores. Como se ha mencionado anteriormente, en el pasado El Diario/La Prensa promovía e incluso tenía columnas de crítica teatral de espectáculos hispanos locales. Posteriormente y al ser adquirido por una compañía de circulación nacional, el periódico abandonó esta política. En la actualidad, las producciones de teatro hispano aparecen por lo general en una cartelera, “Mirador cultural” en la edición del domingo.

En líneas generales, el tabloide tiene elementos comunes respecto a la programación televisiva; incluso tiene una sección dedicada a los resúmenes diarios de las telenovelas de Univisión, TV Azteca América y con menos regularidad, de Telemundo. El análisis de las secciones de El Diario/La Prensa permite observar que entre éstas están “Comunidad” en la que se ubican la mayoría

de las noticias culturales y educativas de la ciudad, “Espectáculos” actividades que realizan los famosos en su profesión, “Entérese” que consiste en breves sobre la vida privada de celebridades, “Mirador cultural” cartelera o *listing* de las actividades artísticas en la ciudad; además, los jueves aparece el suplemento “La vibra” con entrevistas a celebridades.<sup>25</sup> En su edición del jueves 13 de marzo, se anuncia el estreno de *La misma luna*, película interpretada por Eugenio Derbez y Kate del Castillo, figuras de la televisión mexicana quienes encarnan los roles de inmigrantes indocumentados que vienen a Estados Unidos. La participación de ellos da relevancia a un problema que lleva décadas. En la entrevista a Derbez hecha por Burnstein, éste deja claro que: “...Eugenio ha visitado Estados Unidos... nunca lo ha tenido que hacer sin los documentos de rigor, como en el caso de su personaje. Pero hace muy poco, el actor tuvo una ‘probadita’ de la discriminación”. La ‘probadita’ fue que Derbez estuvo una hora aislado por oficiales de inmigración en el aeropuerto de Nueva York. El día anterior, Lewis Beale entrevista a Patricia Riggen directora de *La misma luna* para el periódico Daily News; Beale señala que: “There’s a healthy dose of daytime soap opera melodrama in Riggen’s film, which the director, who laughingly describe herself as a ‘girl who grew up in Mexico watching telenovelas’, readily acknowledges”.

---

<sup>25</sup> Se recolectaron las ediciones de El Diario/La Prensa del jueves 6 al jueves 13 de marzo, 2008.

lo que hace pensar que la tragedia de la inmigración puede ser interpretada como melodrama.

Siguiendo con El Diario/La Prensa, el domingo 9 de marzo dedica sus páginas centrales al estreno del musical *In The Heights* que recoge tres generaciones de hispanos en Washington Heights, mientras que en el “Mirador Cultural” en una breve nota incluye la presentación de *Cuestión de vida o muerte* de José Martínez Queirolo y dirigida por Iván Argudo a presentarse en Flushing, Queens. El jueves 13 en “Entérese” se reseña la gala del estreno de *In The Heights* en la que su creador Lin-Manuel Miranda declara que: “De verdad que cuando era chiquito yo no sabía dónde encajaba. Era el puertorriqueño en la escuela, era el gringuito en el barrio y cuando iba a Puerto Rico era el americano. La obra fue mi manera de encontrar las respuestas a de dónde era y a dónde iba”.

En esa semana aparecen anuncios pagados de obras de teatro bilingüe y en español: de *La Caperucita Roja* de Teatro SEA aparece el viernes 7 de marzo un anuncio de 4 ¾” x 6 ½” y el jueves 13 un cintillo de 9 ¾ x 1 1/8”.

En contraste a periódicos que destacan los eventos de la cultura latinoamericana y en los que tienen cabida figuras de relevancia panhispanica, hay una serie de publicaciones que se preocupan por cubrir actividades locales. Estas publicaciones, conocidas por el nombre genérico de “periódicos comunitarios” tienen como características que: generalmente su distribución es gratuita, están

dirigidas a sectores específicos de la ciudad y documentan gran parte de las actividades artísticas y culturales dándoles mayor relevancia en sus espacios. De tal manera, estas publicaciones son un reflejo más preciso del acontecer del colectivo hispano en la ciudad y serán fuente de información para futuros investigadores del desarrollo teatral hispano.

Latin Week NY es un semanario que responde a las características del periódico comunitario. Es una publicación bilingüe. A través de sus páginas el lector tiene una idea más realista de lo que sucede en términos de arte y cultura hispanos en la ciudad. Antonio Bones, periodista que trabaja en Latin Week NY ofrece posibles razones para que se realice este tipo de cobertura:

Considero que las publicaciones a menor escala (tiradas) son más accesibles a las actividades locales y abarcan más al sector arrinconado de intelectuales. Puesto que son ediciones que circulan por períodos más restringidos (semanarios, quincenarios, mensuales, semestrales), la labor periodística se extiende y es más fácil auscultar la vida cultural con marcada apreciación. Los diarios acaparan la noticia "caliente" y la despliegan al momento aniquilando, a veces, informaciones de menor "relevancia". Esto se debe al criterio editorial o a sus intereses. Para mantener a una gran publicación en pie se necesitan informaciones que sean comerciales. ¿Capitalismo? Sí, así es".<sup>26</sup>

Durante años Bones ha trabajado para diversos medios locales e incluso ha trabajado en las artes escénicas locales. Por su experiencia en el área de arte y cultura, Bones está consciente del rol del dramaturgo hispano. Respecto a la

---

<sup>26</sup> Antonio Bones, entrevista personal, 5 de abril 2008.

desventaja en que se encuentra el autor local, el periodista señala:

Existen dramaturgos que con el paso del tiempo se han convertido en íconos y a quién no le interesaría representar a un *Hamlet* de Shakespeare, *La historia de una escalera* de Antonio Buero Vallejo o *La Casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca. La realidad es que los respectivos autores son instituciones de la dramaturgia. Los productores o compañías de teatro atesoran concepciones de tal grado porque prometen ventas de boletos y asistencia de espectadores [...] El público ya tiene una idea preconcebida y asistirá a la puesta en escena. Tenemos también a muy buenos dramaturgos a nivel local pero la competencia los aleja porque, quizá, no llenarán su espacio por ser un nombre anónimo. Si no respaldamos a los dramaturgos hispanos que residen en la ‘Gran Manzana’ el movimiento teatral permanecerá castrado.<sup>27</sup>

Manuel Herrera, miembro de HOLA señala que el desarrollo del teatro hispano en Nueva York está relacionado con la dramaturgia local. En una entrevista a propósito del teatro dominicano en Nueva York, Herrera señala que: “Es necesario que existan los autores de obras dramáticas y que éstos las creen aquí con materia prima de aquí [...] este engranaje es el nexo más inmediato para hablar de un teatro dominicano en Nueva York y mientras los actores se vean obligados a buscar en la literatura producida en la República para adaptarlas, no podemos hablar de ese teatro.”<sup>28</sup> Lo dicho por Herrera se aplica no sólo a los dominicanos sino al teatro hispano en general.

---

<sup>27</sup> Idem.

<sup>28</sup> Miriam Ventura, “Convergencias y divergencias del teatro dominicano en Nueva York,” Suplemento Semana de El Nacional, República Dominicana, 23 de agosto, 1998.

## Los autores

La selección de estos dramaturgos viene dada porque hemos visto o leído sus piezas en el caso de la mayoría. En otros, su trabajo ha llamado la atención al punto de ser comentado en ensayos o artículos. Sin duda, hay un grupo más extenso de autores que actualmente trabajan en la ciudad.

### Dolores Prida.

Nace en Caibarén Cuba. En 1961 llega a Estados Unidos. La autora toma cursos de literatura en Hunter College y se inicia en el periodismo escribiendo y editando para medios escritos como El Tiempo, Visión, Nuestro y AHA, boletín mensual de la Association of Hispanic Arts (AHA); además publica poesía.

Su carrera en el teatro se inicia en 1976 con el grupo Teatro Popular, en el Lower East Side. Allí, antes de asumir la escritura, realizará distintas labores técnicas y operativas. En la guía de estudios de la obra *Casa propia*, producida por el Repertorio Español, la autora afirma que esta experiencia le hace reflexionar sobre el teatro que quería hacer:

In most of Latin America, theatre is a class thing-theatre for the rich people who want to wear their best clothes and their pearls-or an intellectual thing-modern and avant-garde groups. And on Latino TV, all you get is soap operas made in Mexico where everybody's blonde and middle- and upper-class. There's really very little of everyday life, everyday people.<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> Prida se refiere al teatro realizado por las clases dominantes. En América Latina el teatro popular tiene arraigo. De su seno han salido renovadores de la escena contemporánea.

Con el Teatro Popular, ella encontró, "a popular theatre, theatre for people to identify with." (3,4).

Durante los siguientes 10 años, Prida escribe 9 obras, la mayoría de un acto. Trabaja en Duo Theater, INTAR y Teatro Rodante Puertorriqueño. La autora escribe en inglés y en español. Entre sus piezas están *Beautiful señoritas* (1977), *The Beggars Soap Opera* (1979), *Coser y cantar* (1981), *Pantallas* (1986), *Botánica* (1990), *Casa propia* (1999).<sup>30</sup>

Prida da funciones específicas a las artes escénicas en el contexto hispano. En la comunidad hispana de Nueva York, el teatro ha sido vehículo educativo, de reflexión, de concientización. Junto a los mitos de la cultura popular se han representado las distintas creencias y realidades. El teatro hispano ha sido reflejo de las luchas políticas y de la injusticia social:

Theatre plays so many different roles in our community. It's not just show business, entertainment, literature, whatever. It's educational. It's sociology, it's an opportunity to see out in the open things that you've felt or have heard from your family and friends, things that are not perceived out there. Theatre brings out things we need to say and need to see (7).

Prida tiene confianza en el teatro hispano: "Hispanic American theatre is beginning to have an impact and is going to be the theatre of the future... the

---

<sup>30</sup> En *Beautiful Señoritas & Other Plays*, publicado por Arte Público Press, aparecen los títulos *Beautiful Señoritas*, *Coser y cantar*, *Savings*, *Pantallas* y *Botánica*.

American theatre will be richer because of our Hispanic theatre, because it's part of the whole mosaic of what this country is" (7).

En 1991 el Repertorio Español estrena *Botánica*, pieza en dos actos. La acción transcurre en la Botánica La Ceiba. Doña Geno, originaria de Guayama, Puerto Rico, y quien vive en Nueva York hace más de cuatro décadas, es la propietaria del establecimiento. Junto a ella vive su hija Anamú, quien estuvo casada con un cubano, y su nieta Millie.

La pieza se inicia con doña Geno y Anamú haciendo preparativos para ir a una universidad en New Hampshire, donde se gradúa Millie en administración de negocios. Los preparativos incluyen llevar cincuenta pasteles al acto de graduación. El viaje se trunca porque, sin avisar, Millie llega a la botánica; comenta a la madre y a la abuela que el acto se adelantó y que no tuvo tiempo de decirles. En realidad, Millie rechaza las tradiciones y creencias de la familia. Ella quiere insertarse en el *mainstream* y parte del proceso es romper con el pasado. Ella quiere salir del *Barrio* y hasta se llega a contactar con los potenciales interesados en adquirir el inmueble de doña Geno.

En *Botánica* hay símbolos y expresiones que apelan a gran parte del colectivo hispano. De entrada, el nombre del establecimiento, *La Ceiba*, es un ícono reconocible entre los seguidores de la santería. La ceiba es el árbol mágico que de noche camina y en el que en sus ramas viven ánimas y espíritus. En el

sincretismo religioso, cada problema, cada enfermedad, cada obstáculo tiene una solución con un incienso, con unos baños (preparados que se usan para limpiar la casa o el cuerpo), con unos sprays, con oraciones y conjuros. Millie piensa que, si se vende la propiedad, su abuela va a volver a Guayama, su pueblo nativo que para los puertorriqueños está asociado con asuntos del más allá por la cantidad de practicantes.

En la obra hay referencias a la raza. Luisa, cliente de doña Geno, acude para pedir ayuda. Su marido Arturo no la toma en cuenta. Ella no cree que el problema sea otra mujer sino:

Mi pelo. Hace unos meses se me empezó a caer, perdió el brillo, se me puso como muerto – yo que tenía una maranta de pelo preciosa. Pero yo vi en la televisión los “Cinco Minutos con Mirta de Perales” que una señora le escribió contándole que su marido ya ni la miraba porque tenía el pelo feo. Mirta le recomendó su Loción Mirta, y zás, el pelo se le puso bello y el marido se volvió a enamorar de ella. Yo me compré la misma loción, pero nada. Arturo ni me mira. ¿Qué me recomienda usted, Doña Geno? (145).

Luisa es bombardeada con información a través de la publicidad que le dice que para ser aceptada y querida debe cuidar su apariencia. Al no darle resultados la Loción Mirta, Luisa acude a la autoridad de Geno que cura enfermedades del cuerpo y del espíritu, que da el consejo apropiado.

En la pieza se muestra la dinámica entre los hispanos que pertenecen a distintos grupos nacionales. Por lo general, se adjudican a cada grupo rasgos distintivos. Por ejemplo, el padre de Millie es de origen cubano; en una

conversación con la abuela, le dice a ésta que no tiene “nada de cubana”, a lo que doña Geno replica, “Nada, excepto las ínfulas” (155). Doña Geno le da a Luisa la receta para un rito de la buena suerte; ésta consiste en un huevo con cintas al que se le debe prender una vela y rezarle para tirarlo al día siguiente a un río. La matrona especifica que: “El Hudson está bien, pero tíralo hacia downtown. Por allá arriba los dominicanos lo tienen un poco recargado” (147).

En *Botánica* hay sentido de comunidad. Doña Geno ajusta los precios de sus artículos de acuerdo a sus deudores: “...saco un papelito y les digo una cantidad que yo sé pueden pagar. Me la pagan, hacen otra compra y se van felices” (153). Por su parte, José, el dueño del restaurant “La Bella Boricua” dona los uniformes para el equipo de beisbol del vecindario. Pepe El Indio, mendigo que deambula por las calles del *Barrio*, es auxiliado por unos y otros.

En la pieza de Prida, las mujeres han logrado sus metas sin depender de los hombres: doña Geno enviudó joven mientras que el marido de Anamú se separó de ella. Éste fue ayudado por la matrona hasta llegar a ser un conocido empresario en Miami.

Millie tiene conflictos de identidad. Fue motivo de burla en la universidad en la que sus compañeras dijeron que era bruja. Millie busca romper con las tradiciones de su cultura: “Estas imágenes, estas creencias, han sido parte del equipaje de otras generaciones... del África al Caribe, del Caribe a Nueva York...

pero yo soy de aquí, yo nací aquí” (164). Para Rubén, amigo de su infancia, uno estudia para adelantar y ser mejor persona, no para convertirse en otra.

En este contexto se enfrentan doña Geno y Millie. La abuela es inmigrante y apegada a la tradición; Millie busca romper con la tradición e insertarse en una sociedad actualizada. La anciana pensaba pasar sus secretos a la nieta mientras que ésta busca salir del gueto. A partir de la enfermedad de su abuela, Millie redimensiona su contexto al punto de hacer un trato (que no promesa) a San Lázaro para que doña Geno mejore. A partir de allí, abuela y nieta encuentran que cada una puede aportar a la relación y que es cuestión de encontrar el equilibrio en tradición, espiritualidad y pragmatismo.

Dolores Prida es una de las autoras de mayor éxito en el mercado hispano. Su trayectoria ha servido para que otros autores latinos indaguen en las posibilidades de escribir textos en español. *Botánica*, así como otras piezas de su autoría, indagan sobre las identidades que se van superponiendo a la experiencia de los personajes que buscan definirse.

### Carmen Rivera

Hija de padres puertorriqueños, Carmen Rivera nació en Nueva York. Desde pequeña está consciente de pertenecer a dos culturas. En principio, sus padres quisieron que ella creciera como “americana”, que asimilara la cultura dominante para no tener los conflictos que tienen los miembros de las minorías. El conflicto lo

encuentra cuando se da cuenta que no puede expresarse en español mientras que sus familiares sí. Rivera estudia español en la secundaria y, a nivel superior obtiene un grado de bachiller en español. Su pieza *La Gringa* tiene deliberadamente elementos autobiográficos en los que se presentan el conflicto de ser *niuyorican* y oscilar entre dos culturas.

De la autora han sido llevadas a escena piezas que han sido éxitos de cartelera: *La Gringa* (Repertorio Español, 1996), *Celia* (New World Stage, 2007), *La Lupe: Mi vida, mi destino* (Teatro Rodante Puertorriqueño, 2001). A propósito de esta última, en el año 2001 se generó una controversia que repercutió en la comunidad artística hispana. *La Lupe: Mi vida, mi destino* fue uno de los espectáculos hispanos más taquilleros. El conflicto se originó porque entre el Teatro Rodante Puertorriqueño y Carmen Rivera no se firmó el debido contrato. Según la autora, desde su estreno el 27 de junio hasta octubre del 2001 la pieza había generado cuatrocientos mil dólares. Los puntos más relevantes del conflicto fueron según Rivera: primero, la productora Miriam Colón dijo tener “los derechos exclusivos mundiales para siempre”<sup>31</sup> y segundo, que sin autorización le cortaron escenas a la pieza. El litigio hizo que por una vez, una obra de teatro hispano recibiera amplia cobertura en los medios impresos. Rivera ganó el litigio.

---

<sup>31</sup> “Dramaturga Carmen Rivera presentó demanda contra Teatro Rodante,” *Terra* s/f, 10 Abril 2008 <<http://www.terra.com/arte/articulo/html/art6487.htm>>

*La Gringa*, pieza en dos actos, fue originalmente escrita en inglés y traducida al español por René Buch y Carmen Rivera. La pieza obtuvo el premio Obie en 1996 y ha estado en la cartelera del Repertorio Español durante más de una década.

María, la protagonista de la obra, nace en Nueva York, hija de padres puertorriqueños. En la ciudad tiene a su novio Peter, de ascendencia italiana, que la deja porque es boricua. María decide conocer sus orígenes y se va para la isla a finales de diciembre. Allí se encuentra con: su tía Norma; Víctor, el esposo de ésta; Iris, la hija de ambos y con su tío Manolo. Lo que no tiene previsto María es que además va a lidiar con diferencias familiares que se han mantenido durante años.

Olga y su marido, padres de María, se fueron a Nueva York en un momento crítico para la familia, que siempre resintió la ausencia, a pesar de que desde la distancia Olga ayudaba a pagar la casa de la familia. Además, quiso que su madre fuera enterrada en el cementerio de Rincón, Puerto Rico, el lugar en donde yacen los restos de otros miembros del clan familiar, lo que Norma ve como un desafío a su autoridad. María es percibida por la familia como una visitante exótica, mientras que comienza a entender el origen de su herencia a través de la relación que desarrolla no con su familia, sino con la isla.

La acción transcurre y el lector o espectador encuentra que Iris y María tienen puntos de vista opuestos. Iris está inconforme viviendo en Puerto Rico. Rechaza la imagen del jíbaro como el símbolo de la puertorriqueñidad y el sistema de vida en general. Luego de un enfrentamiento, la familia se re-encuentra.

*La Gringa* presenta el conflicto de la inmigración, en este caso puertorriqueña, mostrando la confusión del inmigrante. María a veces se siente puertorriqueña y a veces no. Su conflicto es que deja que los otros definan su identidad. En la escena I del segundo acto, María llega de una entrevista de trabajo; Manolo informa a la familia que “El tipo que la entrevistó, le dijo que no podía trabajar en esa compañía porque no era puertorriqueña. (267)”<sup>32</sup> Más adelante María dice que “En Nueva York me contrataron porque yo era ‘the token Puerto Rican’ (267).

En la pieza, se expone la familia que no emigró de Puerto Rico y su resentimiento. Quien asume este rol es Norma que progresivamente se ha vuelto una mujer amargada, en especial con su hermana Olga: “Apenas tuvo la oportunidad de dejar Puerto Rico, se fue. Nosotros la necesitábamos aquí, no en Nueva York... pero... así es ella” (267). Poco después afirma que: “Olga no piensa en la familia... aunque haya pagado por la casa yo la he mantenido con mi trabajo y sudor. Le dije que se fuera al carajo. Y que apenas pudiera, le pagaría

---

<sup>32</sup> Rivera, Carmen, "La gringa," Boletín del Archivo Nacional de Teatro y Cine del Ateneo Puertorriqueño Enero-Julio 2006: 256-276.

hasta el último centavo que nos mandó” (267). Iris también reacciona ante la búsqueda de identidad de María a quien le dice “Tú naciste y te criaste en los Estados Unidos, así que eres americana” (267) e incluso niega los derechos de nacionalidad a aquellos que abandonaron Puerto Rico.

La pieza muestra una dinámica posible entre la familia que ha sido separada al buscar otros horizontes algunos de sus miembros. Así mismo, presenta a un personaje que busca saber qué es y qué no es.

### Pedro R. Monge Rafuls

Pedro R. Monge Rafuls nace en el Central Zaza, Placetas, provincia de Las Villas, Cuba. En el 1977 funda en Nueva York Ollantay Center for The Arts y en el 1993 Ollantay Theater Magazine, dedicada al estudio del teatro hispano.

Como promotor cultural, Monge Rafuls ha creado seminarios de teatro, talleres de dramaturgia, conferencias sobre literatura, lecturas dramatizadas. Uno de sus mayores aportes es la revista Ollantay. En una entrevista para el portal electrónico Teatro en Miami, Monge Rafuls señala que:

Ollantay Theater Magazine surge por la necesidad de documentar al teatro *latino* de los Estados Unidos. Además, para ayudar a crear un corpus del teatro que, en distintas ciudades, hacen los chicanos, los nuyoricans, los cubanos y demás. Un teatro variado por su estilo e idioma y por la forma en que lo enfocan los dramaturgos y teatristas de distintas nacionalidades. Ollantay está realizando una labor importante al documentar toda esta actividad. Si no la documentamos continuaremos sin historia, por lo tanto, sin presencia. La primera revista salió en enero de 1993. Tuvo 107 páginas y realmente, mirando hacia atrás, no sabía hasta cuándo iba a durar la

aventura. Hasta ahora, continuamos siendo la única revista que trata sobre los latinos de los Estados Unidos, además del teatro latinoamericano en general.<sup>33</sup>

Como dramaturgo, Monge Rafuls ha escrito un considerable número de obras como *Cristóbal Colón y otros locos* (1986), *En este apartamento hay fuego todos los días* (1987), *De la muerte y otras cositas* (1988). Otros títulos que pertenecen al autor: *Trash* (1989) escrita en inglés fue estrenada en el circuito off-Broadway en el 1991; su monólogo *Pase adelante, si quiere* se estrenó en el 2006. *Noche de Ronda* (1990) obtuvo el Very Special Award del Kennedy Center, Washington en el 1991. Alfredo Sandoval-Sánchez en su libro *José, Can You See?* a propósito de la obra señala que:

*Noche de ronda* stages a diversity of identities among the U.S. Latino gay community. It is ironic that the title refers to a song, Agustín Lara's bolero. *Noche de ronda*, a song dedicated to prostitutes, highlights sexual marginality in its lyrics. With AIDS, the song acquires a new reading, the rereading of an illness that kills people ... Outside heterosexual gender relations and outside marriage, according to conservatives and religious fanatics, gay men participate in a continuous "noche de ronda." (Sandoval-Sánchez 145).

Acerca de su trabajo el autor afirma que una de las constantes de su trabajo es la presencia de su lugar de origen. Otra constante se basa en las características de sus mujeres:

---

<sup>33</sup> Pedro Monge Rafuls, entrevista con Luis de la Paz, "Pedro Monge Rafuls, el hombre de Ollantay," 2000, 4 marzo 2008 <<http://www.teatroenmiami.net/modules.php?name=News&file=article&sid=388>>.

Mis personajes femeninos se salen bastante del común de las mujeres de nuestro teatro; son personajes duros, llenos de recovecos casi siempre cuestionables. Las madres que he creado no son tiernas y buenas. Es algo que hago a propósito porque estaba cansado de que todas las madres del teatro cubano tienen que ser inmaculadas, so pena de ofender nuestra sociedad.<sup>34</sup>

Con la declaración, el autor además contextualiza su obra dentro del movimiento teatral cubano; lo hispano viene dado por el medio en el que se desenvuelve. Otro elemento diferencial es que Monge Rafuls enfoca su trabajo como exiliado, lo que a su obra da una variante específica en cuanto a tema migratorio se refiere: “Mis obras están marcadas por mi preocupación de dejar constancia de mi experiencia de cubano, de exiliado del castrismo, en Nueva York, pero no me interesa hablar mal de Castro, que no es más que un hecho pasajero en nuestra historia sino de las consecuencias que ha dejado esta etapa histórica, como seres humanos”. (Idem).

De los dramaturgos estudiados, Monge Rafuls tiene la perspectiva más derrotista sobre el teatro hispano de la ciudad. En entrevista dada al portal de internet Teatro en Miami, el promotor cultural y dramaturgo afirma que:

Soy pesimista [...] porque creo que nuestro quehacer teatral adolece de todo. El teatro *latino*-neoyorquino surge, más o menos, al mismo tiempo que el teatro gay y afro de Nueva York. Mientras estos dos han avanzado y se han convertido en movimientos, con altas y bajas, nosotros continuamos haciendo lo mismo que hacíamos hace

---

<sup>34</sup> “Pedro Monge Rafuls, entrevista con Luis de la Paz, “Pedro Monge Rafuls, el hombre de Ollantay,” *Teatro en Miami*, 2000, 4 de marzo 2008, <<http://www.teatroenmiami.net/modules.php?name=News&file=article&sid=388>>.

cincuenta o sesenta años. Lo peor es que nosotros pensamos que estamos revolucionando la escena.

No existe una dramaturgia fuerte, ni se han formado actores, directores o técnicos que brillen con luz propia, como consecuencia de nuestras producciones. Los productores-directores no saben visualizar los valores[...]

Continuamos montando un teatro local folklórico, de temas y personajes sencillos, simples, nacionalistas. No hay crítica seria en los dos o tres diarios más importantes. Las instituciones que podrían ejercer cierta crítica dan premios a trotemoche sin atender a la calidad de las producciones o de las actuaciones. No existe una metodología para atraer al público. No hay un trabajo organizado en forma comunitaria y a nivel individual. Como dije, los grupos están desorganizados. Las fundaciones públicas o privadas no nos ven sino como teatro de gheto (sic), de folklore y, claro, de esa forma nos apoyan y valoran.<sup>35</sup>

La misma persona preocupada por la documentación sistemática del teatro hispano en Nueva York y Estados Unidos en general, el mismo promotor teatral que se preocupa por organizar talleres anuales de dramaturgia en español, señala que no hay “una dramaturgia fuerte” y define la mayoría de los montajes como folklóricos. En sus declaraciones, Monge Rafuls deja de asumir el teatro hispano desde su dinámica interna. El concepto que expresa corresponde más al criterio desde una cultura dominante que generaliza sobre lo desconocido siendo él uno de los más conocedores de este tema.

---

<sup>35</sup> Pedro Monge Rafuls, entrevista con Pablo García Gámez, “Historia de dos ciudades,” Teatro en Miami, 19 Oct. 2005. 4 Feb. 2008 <<http://www.teatroenmiami.net/modules.php?name=News&file=article&sid=3164>>.

De este autor se revisa la pieza *Recordando a mamá*, publicada por la Universidad Nacional de Antioquia (Colombia) en *Antología crítica del teatro breve hispanoamericano: 1948-1993*, editada por María Mercedes Jaramillo y Mario Yepes y en la antología *El tiempo en un acto: 13 obras de teatro cubano*, selección y prólogo de José Triana de donde se extraen las citas.

Alberto y Aurelia se encuentran en una funeraria de Queens, Nueva York, en 1990. El motivo es velar a su madre que ha muerto luego de una prolongada enfermedad. Los hermanos “cincuentones y marchitos”, en el encuentro recuerdan la infancia en Cuba y el proceso de desarraigo que han pasado hasta llegar al tiempo presente. A través de los parlamentos los personajes dejan claro que la madre fue una mujer déspota y castradora. Aurelia, madura en edad, aún es virgen: su madre se encargó de espantarle las posibles relaciones afectivas. La inseguridad y el deseo hacen que ella contrate los servicios de fontaneros, electricistas y otros trabajadores para que hagan reparaciones en el apartamento que habita en el desesperado intento de trabar más que amistad con alguno de ellos. Uno de estos hombres le rozó una pierna, pero la probabilidad de relación es cortada por la intempestiva presencia de la madre; a partir de ese día Aurelia se obsesiona con la imagen de ese hombre. Al preguntarle Alberto si ella lo ha buscado, Aurelia confiesa que:

¿Crees que no lo busqué? Pero ni siquiera sé su nombre. Él no volvió. Desde que mamá llegó comenzó a decirle lo torpe que era, que no

sabía hacer las cosas, que a dónde íbamos a ir con la gente como él y él terminó rápido el trabajo y se fue... (269).

Mientras tanto Alberto confiesa a la hermana que nunca tuvo una relación ni heterosexual ni homosexual. La mamá le inculcó comportamientos de género, específicamente la pasividad femenina y el culto de respeto al cuerpo. En el momento climático de la pieza, Alberto estalla:

Coño no me toques... No me gusta que me toquen, no quiero ninguna mano sobre mí. Me da asco sentir el contacto de las manos, frías, sucias, están sudadas, calientes, el contacto más puerco se hace a través de las manos cuando corren, resbalan, se pierden despertando el deseo ... Años tras años, viendo cómo lo acariciaba y después venía con esas mismas manos a bañarme ... cuando crecimos, esperaban a que nosotros también nos fuéramos, estoy seguro ... cierro los ojos y no veo más que el cuerpo de Fermín, estremeciéndose... (267).

Alberto es perseguido constantemente por la imagen de las manos de la madre. Las manos son símbolo de traición e infidelidad. La sexualidad adquiere valores morales que anulan la posibilidad de que Alberto tenga relaciones.

A partir de la relación con la progenitora, cada hermano toma una posición diferente respecto al lugar dejado y al lugar en que se vive. La difunta constantemente pensaba en la Cuba dejada, por lo que Alberto se resiste a identificarse con ese sentimiento: “¿Y Cuba qué?, ¿Qué me dio?, ¿Qué recuerdo me dejó?” (259). Siguiendo con el asunto del desarraigo, Aurelia compara los funerales de Placetas con los de Nueva York: “¿Te acuerdas de aquellos mortuorios donde uno era parte del dolor sin tener ningún parentesco con el

muerto?” (262). La funeraria de Queens está vacía: aparte de los hijos, la difunta no tiene quién vaya a darle el saludo póstumo sólo el personaje de El Viejo que aparece al final alabando las manos y sensibilidad de la desaparecida. Esa presencia sugiere que la madre, a diferencia de los hijos, llevó una vida sexual plena.

*Recordando a mamá* plantea el desarraigo de los inmigrantes. Por ejemplo, Aurora cree que se sentiría mejor allá mientras que el hermano le hace caer en cuenta que ni allá ni aquí ellos tienen conocidos, que la existencia de ellos importa a muy pocos. Además presenta una reflexión política: la madre es metáfora de un totalitarismo castrante.

### Tere Martínez

La dramaturga Tere Martínez es puertorriqueña y lleva más de veinte años residiendo en Nueva York. Posee un bachillerato en Drama de la Universidad de Puerto Rico y una maestría en Educación Teatral de New York University. En una entrevista realizada a la autora por A.B. Lugo para el boletín de la Hispanic Organization of Latin Actors –HOLA- ésta señala que su incursión en la escritura dramática se debió principalmente a que los roles para actrices hispanas son limitados por lo que se planteó el reto de escribir los personajes que ella quería representar.<sup>36</sup> Paulatinamente pasa por el proceso de escribir monólogos hasta

---

<sup>36</sup> A.B. Lugo, “HOLA takes a look at Actor-Playwrights,” La Nueva Ola, Vol. IX, No. IV,

crear textos de varios personajes. Su descripción sobre lo latino e hispano es que “Nosotros en este país somos un grupo étnico muy particular porque venimos de muchos países distintos con tradiciones y hasta culturas diferentes. La mayoría del pueblo estadounidense piensa que somos todos iguales y esto crea aún más confusión dentro de la cultura norteamericana. Siempre tratan de encasillarnos como una sola cultura y eso se presta para mucha mala interpretación de quiénes somos. Por eso vemos cada barbaridad sobre los latinos en todos los medios de comunicación. Aún lo he experimentado en el teatro.”<sup>37</sup>

Martínez además reconoce la poca disponibilidad de las compañías locales para producir obras de autores locales: “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”. Su afirmación es respaldada por los éxitos *El bolero fue mi ruina* y *La Rosa Roja* producidas por Teatro Pregones, *La Lupe: mi vida, mi destino* y *¿Quién mató a Héctor Lavoe?*, producidas por el Teatro Rodante Puertorriqueño y otros tantos. Como se comentó anteriormente, la autora escribe piezas tanto en inglés como en español. Incluso, en su pieza *Borinquen vive en el Barrio* conviven los dos idiomas.

---

Manny Alfaro, A.B. Lugo, ed., New York, Winter 2003-Spring/Summer 2004.

<sup>37</sup> Tere Martínez, entrevista personal, feb. 2008.

En la producción de Martínez hay un tema recurrente: la inmigración. La escritora cubre el proceso desde perspectivas tan diversas como en *Agria... Tierra... Dulce* en la que un español establece su familia en Puerto Rico y por dificultades económicas, manda a su esposa e hijos a Galicia y poco después estalla la guerra civil española, hasta contar la historia de puertorriqueños que emigran a Estados Unidos y quienes pueden ser de clase media como en *Snake Island* o las más de las veces, de la clase trabajadora. De Martínez revisaremos dos trabajos: el unipersonal *Mi última noche con Rubén Blades* (2000) y *Borinquen vive en el Barrio* (2002).

En *Mi última noche con Rubén Blades*<sup>38</sup> Yanira, una limpiadora fanática de las canciones de Rubén Blades, cuenta la historia de su vida. A sus diecisiete años, la familia deja Puerto Rico para mudarse a Nueva York. Su madre se relaciona con hombres que abusan de ella y que agreden físicamente a sus hijos: Yanira coge diez puntos en la cara a partir de un golpe que le da su padrastro. La muchacha tiene relaciones y sale embarazada de Xavier para después decir a la madre que: “yo he hereda’o tres cosas de ti: las piernas gordas, el culo grande y la mala suerte con los hombres.” (5)

La familia encuentra el rechazo institucionalizado en Nueva York. La madre es llamada por la consejera escolar porque la hija no progresa en el aprendizaje del

---

<sup>38</sup> Las citas de *Mi última noche con Rubén Blades* son extraídas de un manuscrito facilitado por la autora.

inglés, sugiriendo que la causa es que ve telenovelas en español. Más adelante, a Yanira se le cumple su sueño; limpiando las oficinas de las desaparecidas Torres Gemelas se encuentra con Rubén Blades, siendo éste el momento más importante en su vida al toparse por vez primera con una celebridad del mundo hispano: “Excuse me! (Mientras sigue mapeando se da cuenta). ¿Usted es Rubén Blades? No, no me pasa nada. Ay, yo creo que me estoy mareando. (Al público). Era él, Rubén Blades frente a mí. Yo que lo había buscao por Columbus Avenue y Central Park West. Y mira donde vino a aparecer. Me agarró el hombro y me sentó en un banco. (Se sientan)” (7).

En contraste con la justicia social que ha aprendido a través de las canciones de Rubén Blades, Yanira ha perdido la auto-estima. Como a su madre, el marido le pega y a diferencia de ésta, quiere que su relación matrimonial perdure por destructiva que sea. Como mecanismo de defensa, la mujer idealiza un mundo con las letras de las canciones de Rubén Blades para sobrellevar una realidad en la que la esperanza está lejos. La protagonista se entera que habrá un concierto del salsero Blades y seduce al marido para que le dé permiso.

(Empezando a sentirse apasionada). Yes...YES...SI...SI...Aquello fue una explosión. Sentía amor, ternura, cosquillita, hasta miedo. Tenía miedo de perder el control. El ritmo se me había metió por dentro. Pero más que nada, sentía una pasión que no me la podía controlar. Esto era de verdad. Sí, más despacito...ahí...AHI. Por ahí pasaron Juan Pachanga (Quejido). Pedro Navaja (Quejido). Pablo Pueblo, Ojos de perro azul, amarillos, verdes. Adentro. Ahora adentro, Rubén. (Pausa). Me di cuenta. (Cantando). “La vida te da sorpresas,

sorpresas te da la (con miedo) vida. Digo Xavier. Yo no sé ni en lo que estaba pensando. Xavier, pero que pregunta. Yo con nadie. Yo nunca me he acostao con más nadie. (Aterrorizada). Yo soy tuya, baby. Tú lo sabes. (Cae al suelo del golpe) (9).

Xavier, su marido, piensa que ella es infiel y le da una paliza. En el hospital, Yanira sigue siendo sumisa para continuar con el ciclo de violencia y dice a la policía: “It’s not his fault, you know?” (10).

Martínez en esta pieza retrata a una mujer de escasos recursos económicos, afectivamente dependiente del hombre que la abusa, que se culpabiliza a sí misma de lo que le ocurre. Además se esboza la relación con la cultura dominante que critica el idioma que ella habla. *Mi última noche con Rubén Blades* ocurre en el tiempo presente del personaje y el pasado es marco de referencia en el que está el patrón de conducta de la madre abusada. Yanira construye su discurso con un lenguaje urbano, recreación del habla cotidiana haciendo uso frecuente del *Spanglish* de su vida actual. La pieza aborda el tema de la violencia doméstica en el marco de la cultura hispana: Yanira no tiene acceso a los mecanismos de poder al igual que su marido, pero éste canaliza sus frustraciones a través del cuerpo de ella. Yanira es el último eslabón de un ciclo de agresiones que es difícil de romper a pesar de su determinación por procurarse una vida digna.

*Borinquen vive en el Barrio* (2002) es una pieza audaz de Tere Martínez por su contenido y forma. Borinquen es el personaje principal, una puertorriqueña

que llegó en la década de los cincuenta al *Barrio* (Spanish Harlem) junto a su esposo Chú. Allí experimenta de primera mano la discriminación hacia los puertorriqueños reflejada en el poco acondicionamiento de los edificios en los que vivían, la falta de servicios públicos, el desempleo y la explotación laboral, el estigma de recurrir al *welfare* y el idioma entre otros. Borinquen y su familia son extremadamente pobres, pero a la vez hay un arraigado sentido de comunidad. Vale acotar lo que bell hooks,<sup>39</sup> comenta acerca del núcleo familiar del que ella emerge, similar al de Borinquen: “Value was connected to integrity, to being honest and hardworking” (hooks 171). En términos de solidaridad, ser hispano y vivir en el *Barrio* a final de los cincuenta y comienzos de los sesenta se asemeja a ser afro-americano y vivir en el sur de Estados Unidos: “That solidarity was meant to be expressed not simply through charity, the sharing of privilege, but in the assertion of one’s power to change the world so that the poor World have their needs met, World have access to resources, World have justice and beauty in their lives” (hooks 172).

Israel, hijo de Borinquen, se vuelve un *junkie* y muere a causa de ello lo que Borinquen rechaza reinventando la realidad para afirmar que murió por inhalar sustancias tóxicas durante su participación en la guerra de Vietnam. Minerva, hija de Borinquen se rebela a la predilección que tuvo la madre hacia Israel, al supuesto

---

<sup>39</sup> bell hooks: educadora y ensayista quien ha realizado relevantes trabajos sobre feminismo, derechos civiles y teoría crítica.

abandono de su compañero Carlos a causa de su traslado a la isla como miembro de los *Young Lords* y al estado de marginalidad en que está sumido el *Barrio*. Para Minerva los puertorriqueños tienen “cuchifrito mentality” por lo que termina casándose con Steve y viviendo en Connecticut:

I’m different because I married a non-Puerto Rican? Because I left El Barrio? Because I think Puerto Rico should get over its bullshit and become a state? I did all these things because also, in my heart, I thought they were the right things to do... like you leaving me with my junkie brother” (381).

A diferencia de la madre, Minerva al sentirse defraudada por diferentes razones, rechaza conceptos como solidaridad y colectividad y se comporta de modo individualista.

La obra se inicia con la llegada de Maite, sobrina de Borinquen que inicia su proceso de inmigración que en este caso está orientado por los estudios en New York University. Maite es rebelde, pero se intimida cuando los profesores le hablan en inglés. La historia refleja dos tipos de inmigración: la propuesta por Luis Muñoz Marín para la clase trabajadora puertorriqueña en los años cincuenta y una más actual que tiene que ver con la búsqueda de la profesionalización. Los personajes de la familia continuamente discuten sobre la identidad política de Puerto Rico y nunca llegan a un consenso; a propósito, Borinquen comenta: “Quiere decir que las cosas en la isla siguen iguales. No nos ponemos de acuerdo ni nosotros mismos” (374). Aquí los puertorriqueños son metáfora de los

hispanos: en ambos grupos intervienen los más diversos puntos de vista y posturas. Borinquen ha aprendido a vivir en un ambiente multicultural lo que se refleja en su posición religiosa, si bien es de origen católico, no menosprecia los otros credos:

Mira mi'ja, yo he aprendido que mejol es estar de buenas con tos' los que están allá 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... mejol es estar de buenas con esos, porque aquí, a mi edad (mirando hacia el cielo) yo uso toíta la ayuda que me puedan dar... (372).

Para la anciana Puerto Rico es un estado que lleva en la memoria y no la isla que se ubica en el Caribe: "Puelto Rico pa' mí es una memoria, porque mi veldadero Puelto Rico ya no existe, bueno existe, pero sólo en mi corazón. Por eso yo no vuelvo más a la isla, porque yo me quiero morir pensando en ella, como era, cuando por primera vez me fui" (374). Las raíces las buscará Laura, la hija de Minerva quien es judío-puertorriqueña pasando a ocupar el apartamento de la abuela cuando ésta muere.

En cuanto a forma, la pieza es un ejercicio en el que se recrea el habla de inmigrantes hispano-parlantes en un medio en el que incorporan palabras del idioma dominante creándose una mezcla entre el español y el inglés llevándola a un plano próximo al hiper-realismo.

Eva Cristina Vásquez

Eva Cristina Vásquez, actriz y dramaturga puertorriqueña, tiene un doctorado en historia del teatro. Similar al caso de Martínez, Vásquez en algún momento se planteó desarrollar personajes creados por ella. A diferencia de Martínez, sus unipersonales son creados con la idea de ser exclusivamente interpretados por ella. Su producción dramática está compuesta de dos unipersonales y una pieza breve a ser desarrollada junto con piezas escritas por otros cuatro dramaturgos y cuyo concepto consiste en teatralizar los diversos espacios de una casa. Vásquez afirma que: “Mis unipersonales son sobre temas que me interesan y desde mi punto de vista. Me interesa ser actriz trabajando desde mi propia voz. Me gusta escribir sobre mujeres y básicamente sobre mujeres puertorriqueñas.”<sup>40</sup>

En cuanto a forma, los unipersonales de Vásquez incorporan, además de los elementos considerados tradicionalmente teatrales, recursos multi-media como proyección de diapositivas, voces grabadas con las que el personaje dialoga, fragmentos de películas de la cultura popular latinoamericana, parodias a comerciales de televisión así como a titulares amarillistas, fragmentos de ensayos que se proyectan en pantallas y la recreación de la telenovela radial. Esos elementos se incorporan a la acción dramática y crean un mundo barroco

---

<sup>40</sup> Pablo García Gámez, “Mujer de pelo rebelde,” Hora Hispana Daily News, mayo 17, 2007: 11.

reforzando así los temas abordados. La autora-actriz realiza diversos roles en estos unipersonales que tienen una carga humorística: a través de una manera jocosa busca la empatía con el espectador para que éste no se sienta intimidado.

Respecto a los contenidos, Vásquez en los unipersonales plantea las relaciones de género y de raza. Ambos desde el punto de vista de una mujer ciudadana de un país colonizado y lo que ello conlleva.

En *Amor Perdido*<sup>41</sup> recrea cuatro generaciones de mujeres puertorriqueñas afectadas por las guerras en las que han intervenido ciudadanos puertorriqueños defendiendo los intereses norteamericanos en tres acciones bélicas: la segunda guerra mundial, la guerra de Vietnam y la operación Tormenta del Desierto en Irak. Los destinos de las protagonistas Lisístrata, Lisi y Lissette se deciden a partir de estos encuentros bélicos. Azad, la última descendiente de mujeres, vive en un tiempo futurista y su vida es resultado y proyección del pasado.

Lisístrata, producto del mestizaje de padre griego y madre africana, vive en Puerto Rico “cantando, bailando y culipandeando” hasta que conoce a Arturo con quien se casa antes de que éste vaya a prestar servicio en la segunda guerra mundial. Lisístrata cambia su vida de cabaret y glamour por la de ama de casa conviviendo con Martirio, la suegra. Ambientando la partida se escucha la canción “Despedida” interpretada por Daniel Santos en que el sentido patriótico

---

<sup>41</sup> Las citas de *Amor Perdido* y de *Lágrimas negras* son extraídas de manuscritos facilitados por la autora.

alienado al de Estados Unidos es exaltado en los soldados puertorriqueños que van al frente de guerra. En la misma, el protagonista se despide de sus amigos y de su “pobre madrecita.”

En esta historia Lisístrata es anulada por Martirio sometándose a un régimen marcial encabezado por la suegra. La historia de Lisístrata podría ser una inversión en cuanto a estructura de los cuentos de hadas manteniendo las funciones de los roles femeninos. Lisístrata ha vivido su vida a su modo entre bailes y alegría, al casarse es sometida al proceso inverso de *La cenicienta* encontrándose con una suegra-madrastra que la somete como a una sirvienta. Arturo, como el príncipe tradicional, no toma partido en la relación suegra-nuera principalmente por estar distante, aunque la canción de Daniel Santos da una pista hacia quién se inclinan los afectos de Arturo. Irónicamente, la liberación de Lisístrata viene con la muerte de Arturo-príncipe en el frente. Con la relación deshecha, Lisístrata abandona las ventajas de la vida matrimonial para irse a Nueva York. A modo de despedida, ella canta una de las melodías más populares de la época: “Amor Perdido”, en la que al sentimiento de despecho se sobrepone el de la celebración del amor.

En Nueva York lejos de la familia y de los prejuicios sociales de la isla, se cría Lisi, hija de Lisístrata. Lisi agradece tener la educación que tuvo impartida por una madre liberal. Ella crece en la década de los sesenta protagonizada por la

guerra de Vietnam y la contracultura. Lisi hubiese podido ser una profesional, pero siguiendo las pautas establecidas para los géneros, prefiere vivir con Joe quien poco después es reclutado para servir en el frente de Vietnam. En el interín, y sin una profesión, Lisi subsiste trabajando como bailarina nudista, haciendo *strip tease*. Joe vuelve de la guerra mutilado y Lisi se convierte en sostén de familia y madre de su marido de quien poco después descubre que la traicionó con una vietnamita. Lisi hace sus maletas y rehace su vida con un panadero puertorriqueño con el que tiene a Lissette.

Lissette es afectada por la guerra de modo diferente al que lo fueron Lisi, su madre, y Lisístrata, su abuela. Lissette interviene activamente, se enrola en el ejército norteamericano con la intención de obtener una beca y pagar sus estudios sin tener que trabajar duro haciendo pan como su padre. Lissette sirve en la operación Tormenta del Desierto, incursión del ejército norteamericano en Irak realizada en 1990. Por vez primera una mujer, un personaje dramático de una autora hispana interviene activamente y se pregunta en escena sobre la finalidad de la guerra en la que es partícipe, afirma no saber quién es esa gente a la que hay que matar y cuestiona las tácticas para convencer a los jóvenes de limitados recursos económicos a alistarse en el ejército: “La verdad es que no tengo la menor idea de dónde estoy, ni quién es esta gente que estamos acabando a bombazo limpio, ni mucho menos sé por qué les queremos caer encima. Viaje al desierto cortesía del

ARMY. Estoy siendo ‘todo lo que puedo ser’ (13). El personaje, en un giro humorístico, cuenta que ella sólo mataría a Pedro, quien la dejó plantada. La historia de Lissette cambia su curso cuando deserta y se encuentra con Gamal, musulmán que se casa con ella. Lissette tiene el privilegio de vivir en los parámetros de dos de las mayores culturas influenciadas por monoteísmo religioso. Tanto el catolicismo -y su derivado, el protestantismo- así como el islamismo ofrecen pocas ventajas a la mujer. Si bien en occidente la mujer puede trabajar ella es menos remunerada que el hombre; si en los países musulmanes los cánones de la belleza femenina no restringen al mundo de la dieta y el cuidado de la figura, su voluntad está supeditada al patriarcado. En ambos casos la mujer sigue siendo el otro. Lissette huye con Azad Lisamar dejando atrás a Ibrahim, su otro hijo.

*Amor Perdido* cierra con la historia de Azad Lisamar, hija de Lissette y Gamal. El año es el 2025. Azad no está involucrada en la guerra. Es actriz y protagoniza una serie en la que es terrorista musulmana. A partir de los medios de comunicación se da cuenta que el hermano del que fue separada es una celebridad en el mundo árabe. La historia de Azad se conecta con la de Lisístrata en el sentido de mestizaje. En una sociedad del futuro, que se supone podría ser más liberal, el cuerpo de Azad es un objeto, la importancia de su rol en la serie se debe a que se acuesta con el director de ésta. Ella quiere contar su historia familiar, pero no es relevante para los medios. Azad está plenamente consciente de las

posibilidades y limitaciones de la sociedad en que vive y se ajusta a ellas. Como símbolo, aparece constantemente una maleta en la que los personajes llevan su carga de sabiduría ancestral.

Si las mujeres de *Amor Perdido* cuestionan su rol y andan en la búsqueda de una identidad a partir de la relación con el hombre, *Lágrimas Negras* también procura esa búsqueda de la identidad a partir de su raza. Belén es una niña negra quien nace en México en el seno de una familia caucásica de alta posición social. Para no crear un escándalo, su madre la manda a estudiar a Puerto Rico donde hay más gente parecida a Belén. La obra comienza cuando Belén vuelve a Ciudad de México con motivo de su quinceañero. En los cumpleaños de Belén se realiza con su madre una ceremonia de regresión para que ésta se cure del impacto de haber tenido una hija negra y en la que Belén interpreta un fragmento de su infancia. El caso es que Ana Luisa tiró a su mamá negra Mercé por las escaleras causándole la muerte y posteriormente descubrió que era hija de ella. Ese año, Belén aprovecha para exigir un alisado de pelo. Después de discutirlo con la madrina, Ana Luisa accede y Belén se presenta en su fiesta de cumpleaños con el cabello lacio impactando a José Juan de quien sale embarazada. Ante el posible nuevo escándalo, Belén es mandada de nuevo a Puerto Rico en donde tiene a su hija. José Juan, que no sabía lo del embarazo, va a la isla para hablar con Belén. Ante tan importante ocasión, Belén va a una peluquería a pedir un alisado de

emergencia. Altagracia, la peluquera, le daña el cabello y la rabia de la protagonista hace que ésta empuje a la peluquera escaleras abajo causándole la muerte. Belén paga su condena.

*Lágrimas Negras* fusiona la realidad del personaje con la ficción dada por la intertextualidad. Belén es hija de José Carlos Ruiz, personaje interpretado por Pedro Infante en la película *Angelitos Negros* (1948), combinando el tiempo de la película con el tiempo teatral. La historia es narrada con la ayuda del formato de la novela radial, género que marca una pauta en América Latina durante los años sesenta y setenta y que por lo general, impartía mensajes sobre raza y clase; la directora, Beatriz Córdoba introduce el juego de siluetas para sugerir la imagen de un estudio radial mientras que la actriz ubica la historia:

En el radioepisodio de ayer... ¡Tan, tan, tan, tan! Belén no es una negrita cualquiera. Es la hija del conocido cantante José Carlos Ruiz y la maestra de escuela Ana Luisa de Ruiz. Sus padres son blancos, ricos y famosos. Desde su nacimiento, todos se preguntaban: "¿a quién salió esta niñita tan negrita?" Por cinco años, todos se estuvieron echando mutuamente la culpa, hasta que se supo que Ana Luisa era la hija natural de Mercé, su nana negra. La culpa de la negrura de Belén es de su abuela, la pobre nana Mercé, quien fue la víctima de su amor con el dueño de la casa.

Una vez resuelto el misterio de Belén, el dolor de aceptar esta negra realidad, fue insoportable para Ana Luisa, quien se volvió loca y optó por enviar a su hija a vivir entre gente de su color a Puerto Rico, donde "el que no tiene dinga, tiene mandinga." Desde su éxodo a "mejor vida", Belén visita a su madre una vez al año para participar de un importante ritual de regresión que tiene como objetivo ayudar a Ana Luisa a aceptar la verdad de su negro corazón. Han pasado diez años desde la partida de Belén a Puerto Rico. No se retire, que su radiocapítulo de hoy está por comenzar, cortesía del *Súper*

*Acondicionador Potente*, amansando cabelleras para una vida mejor...  
(2).

En la pieza aparecen titulares amarillistas recreando una tendencia entre ciertos comunicadores para los que una noticia consiste en los escándalos de las celebridades: “"Mal alisado le causa la muerte", "Todo por culpa del pelo malo", "Belén Ruiz, el ‘angelito negro’ de José Carlos Ruiz, acusada de asesinato", "Belén Ruiz cumplirá 20 años de cárcel por asesinato involuntario" (15). El texto además hace parodia a la industria de la publicidad con sus mensajes que prometen que la aceptación viene si la persona parece de determinada raza y si deja su carácter de “otro”.

Durante el unipersonal, Belén hace los mayores esfuerzos por parecer blanca. A propósito del tema, Jill Nelson comenta que: “En los últimos treinta años ha habido una mínima alteración en la industria de la belleza en cuanto al mercadeo de la blancura como norma, el estándar al cual debemos aspirar. Para las jóvenes y las mujeres negras esto es físicamente devastador como omnipresente” (Nelson 139).

Belén se centra en el cabello como elemento de transformación: primero usa pelucas y después alisados. Está consciente de que no puede llegar a ser caucásica, pero al menos puede optar a pasar por “india” palabra que además de su significado original, en el Caribe se utiliza para designar a las personas con tez oscura y pelo lacio. La obra se inicia con ella validando su identidad a partir de los

mensajes que recibe en el seno de la familia y de la sociedad en la que se desenvuelve: es “negrita” en diminutivo porque las sociedades de los países latinoamericanos dicen no ser racistas. La obra cierra con la proyección de una cita de Luis Rafael Sánchez:

Todavía aquí, en esta antilla mulatona donde ocurren nuestras vidas, algunos racistas hablan de pelo malo y pelo bueno. Todavía aquí, en este país a veces religiosillo y a veces religiosón, se utiliza un eufemismo malicioso para aludir al pelo en que remata la cabellera de media población -no tiene el pelo muy católico que digamos. Todavía aquí se le cierra el paso a muchos ciudadanos de respetable formación profesional y constatada honestidad porque tienen la tez prieta y el pelo diz que malo (16).

El conflicto es camuflado a través de diminutivos y se torna evidente en el paralelismo entre clase y raza y en una serie de términos y frases que para algunos forman parte de la cultura mientras que para otros es una manera institucionalizada de racismo. Las protagonistas de Vásquez andan por el mundo: unas salen para Nueva York, otras a Irak, otras a México. Unas cuidan la maleta de sus viajes y otras la cabellera. Todas están en la búsqueda de su identidad y encaran el medio que las convierten en objetos según su etnia o su raza.

### Diana Chery

Nace en Colombia. Inicia sus estudios de teatro en 1995 y cinco años después recibe el título de Maestra de Artes Escénicas con énfasis en Actuación. Realiza diversos talleres de teatro en Colombia y Nueva York, ciudad a la que llega en el año 2001. Chery cuenta con aproximadamente diez piezas de su autoría.

Sus piezas son para público adulto. La autora hace patente su inconformidad respecto a la duración en cartelera de sus obras, ya que no cree que éstas: "...hayan sido expuestas lo suficiente. Creo que sí tienen un carácter de intimidad que conecta a las personas con facilidad" acusando una de las condicionantes del teatro en español: temporadas breves, de las que además se realiza poca promoción. Chery define lo latino/hispano señalando que éstos son los que comparten el idioma y una cultura similares, "con tradiciones y contradicciones similares, capaces de mezclarse y comunicarse con un código común aun en lugares ajenos a sus lugares de origen". La autora presume que sus personajes al ser colombianos, son comprensibles por el público latinoamericano. En su concepción, el idioma es uno de los elementos –junto con cultura- que aglutinan y diferencian la hispanidad. De esta manera, la autora establece dos coordenadas para contextualizar a lo latino/hispano excluyendo a los que hacen sus trabajos en inglés o de un modo bilingüe. Su trabajo *Partidas* fue producido con funciones en inglés y en español.

Para el estreno de *Partidas*, la autora concedió una entrevista para el portal electrónico Teatro en Miami. Una de las preguntas se refiere a la presentación de funciones en inglés y en español de la obra con el mismo elenco; la respuesta dada por Chery pone en el tapete la dinámica entre culturas e idiomas: "Creo que uno de los principales problemas del teatro latino de esta ciudad es no asumir el lugar en donde estamos. Es una cuestión de respeto mutuo. Yo quiero que el público

norteamericano sepa de qué hablamos, qué nos interesa, quiénes realmente somos los inmigrantes latinos. La visión del norteamericano con respecto a nosotros es bastante limitada y es culpa nuestra.”<sup>42</sup>

Con esta afirmación Diana Chery, tal vez plantea que la hispanidad es un estado transitorio que ayuda a la escritura a ser presentada al público anglo. En su concepto, es culpa del latino/hispano que no hace el esfuerzo por dar a entender su cultura. La afirmación sugiere que las obras deben ser representadas al menos en funciones en inglés y en español lo que en términos monetarios incrementaría los costos de producción de la obra.

Chery escribe *Partidas* antes de asumir la experiencia migratoria y *Aviones de papel* una vez que ha pasado por el proceso de ajustarse a una cultura diferente a la suya. Llama la atención que en la última, la autora no ahonda en los orígenes de los personajes dando por sentado que son naturales de ese contexto.

En cuanto a temática, el trabajo de Chery explora puntos muy precisos. En este trabajo se revisan las dos obras de esta autora que hasta la fecha han sido producidas en Nueva York: una escrita en Bogotá y otra en Nueva York. En *Partidas*, compuesta de cinco historias breves están presentes temas relativos a las relaciones de género, la auto-marginación y el desarraigo. Específicamente una de

---

<sup>42</sup> Diana Chery, entrevista con Pablo García Gámez, “El proceso teatral es doloroso y extraordinario,” Teatro en Miami, Sept. 2005, 4 Feb. 2008 <<http://www.teatroenmiami.net/modules.php?name=News&file=article&sid=2970>>

ellas muestra la expectativa y los conflictos ante la posibilidad de emigrar en calidad de exiliado. En otra, está el desarraigo que lleva a la vida nómada. Por su parte *Aviones de papel*, escrita en Nueva York, se desarrolla en un contexto urbano en el que una mujer se sobrepone al abuso doméstico y define su identidad; en ese proceso de recuperación encuentra la posibilidad de rehacer su vida afectiva.

*Partidas* fue publicada en una antología de los Cuadernillos de Arte de la Escuela Superior de Artes de Bogotá –ASAB- en el año 2000 y se estrena en Nueva York en el año 2005. En el proceso de montaje Teatro IATI, la organización productora, ofreció a la autora-directora el espacio para ensayos y presentaciones así como la difusión, a cambio de que Chery encontrara fondos para cubrir el pago de actores, técnicos y otros costos porque la obra, a criterio de la agrupación tenía un carácter “experimental” al ser un trabajo no basado en la unidad espacio-temporal y su simultaneidad de historias. En realidad, el concepto de “experimental” fue aplicado al texto como eufemismo a lo “local” de la autora. De esta manera, Chery pudo hacer un ejercicio de autogestión, de búsqueda de fondos para cubrir parte de la producción. *Partidas* estrena el 25 de septiembre del 2005 en el espacio en que se realizan los ensayos y lecturas de Teatro IATI. Como se señala anteriormente en su temporada alternaron las funciones en inglés y en español.

**Partidas** está compuesta de cinco historias breves: *Adiós*, *Hasta siempre*, *¿Nos vamos?*, *Hasta la próxima* y *Hasta nunca*. Además de los títulos referidos a separación, las historias se entrelazan a través de la aparición de los personajes entre unas y otras. En *Adiós* Adán y Eva son protagonistas y Clara es personaje de reparto; posteriormente Eva es personaje secundario en *Hasta siempre*; Clara pasa a ser protagonista en *¿Nos vamos?* en la que hace referencia a Adán. Tomás tiene dos parlamentos en *Hasta siempre* para luego protagonizar *Hasta la próxima*. La mujer con el traje de novia aparece en las cinco piezas y se convierte en la intérprete del monólogo *Hasta nunca*.

**Partidas** en principio revisa la relación entre géneros. *Adiós* presenta a Adán y Eva, una pareja contemporánea al final de su relación. Adán presiente el abandono y en un gesto desesperado ofrece matrimonio a Eva quien ya tiene otra relación. Al saberse perdido, Adán golpea a su ex pareja. Chery invierte los roles tradicionales de género: el hombre es emocional, sensible, dependiente, preocupado por el bienestar de los demás mientras que ella es racional, ambiciosa e independiente: Eva le dice a Adán: “Te conformas con tan poco” (76). La autora mantiene el abuso físico como último recurso de Adán para expresar su fracaso como pareja.

En *Hasta siempre*, la segunda historia, Dolores, la protagonista canta boleros todas las noches; como ritual, pregunta cada noche si hay parejas felices. La

cantante, como dice Amalia, su amiga y compañera de labores, no vive sino que recuerda a un español que prometió volver en seis meses; ambas mujeres definen su identidad a partir de roles asignados: Amalia se siente plena por la maternidad, “No puedes comparar, mis bebés están conmigo y me aman” (87), mientras que Dolores necesita a otro para ser ella, “Mis recuerdos [de él] son como tus hijos, ayudan a vivir” (87). En *Hasta siempre*, la mujer deposita su afecto en un solo hombre del que espera su regreso: Dolores ha sido condicionada en una sociedad patriarcal para esperar; tiene la actitud de una protagonista de cuentos de hadas que depende de la llegada del príncipe que la libere de su situación.

*¿Nos vamos?* introduce otro matiz en el tema. Clara discute con Andrés porque éste arbitrariamente destruyó un bien querido por ella: el álbum donde ella coleccionaba las postales que sus amigos le enviaban cuando estaban de viaje. La pareja está en los preparativos de emigrar, lo que harán en contra de su voluntad. Están por irse de un país en el que están amenazados por haber estado con Adán cuando éste tomó fotografías comprometedoras. A punto de irse se enteran de la muerte de Adán. El hecho de desplazarse a otro lugar tiene sus raíces en la persecución: los personajes presenciaron y documentaron determinada acción por lo que corren el riesgo de ser acallados. Deben salir en un exilio voluntario ya que pueden ser eliminados en un contexto donde la violencia política es constante.

En *Hasta la próxima* de nuevo aparece el recurso que la autora ha usado a lo largo de la pieza: los personajes Amalia y Tomás ya fueron vistos en el bar donde trabaja Dolores; ahora Tomás protagoniza la historia. Chery relaciona la explotación laboral, la inmigración y el trabajo creativo; Tomás ante la solicitud de un espectador de comprarle uno de sus marionetas por dos billetes replica,

¿Cómo pretende que le obsequie por dos billetes de su moneda, mi compañía, mi instrumento de trabajo, lo que me da para comer y estudiar un idioma que necesito para trabajar y hablar de nada, con gente como usted en su maravilloso país? (104).

Tomás se encuentra con su hermano menor Samuel en una estación de tren una noche de año nuevo. Por el diálogo, el público se entera que Tomás se fue del hogar materno debido a las críticas y rechazo de la familia al éste tener relaciones con Juan. Según Samuel, la familia lo extraña y ya lo perdonó. Para Tomás: "...la sensación de no pertenecer a ningún lugar te permite hacer (sic) parte de todo sin ser juzgado, sin involucrarte demasiado" (112). Tomás hace marionetas y se gana la vida haciendo espectáculos callejeros en los distintos lugares que va. A pesar de mostrar apatía por el pasado, le regala a su hermano un muñeco que representa a un clarinetista y que es igual a Samuel. Tomás aparentemente ha sido marginado por su preferencia sexual por lo que corta los lazos afectivos y se aleja de su familia para recorrer el mundo asumiendo su rol de marginado, sin dejar que los otros definan su identidad.

*Hasta nunca* es el monólogo de la novia que ha aparecido en las otras piezas. Su presencia es patética: una mujer con traje de novia, abandonada y sumida en la locura, en el altar: “Todos pensaron que te habías arrepentido. Pero yo sabía que tú no me harías daño nunca, que no me abandonarías, que no dejarías que se compadecieran de mí” (116). La autora ofrece dos posibilidades de lecturas: abandono voluntario del otro o muerte del otro. En su monólogo, la novia se queja de estar intacta: su meta como fémica es truncada.

Para el crítico catalán Francesc Massip, en su artículo “Teatre ‘Latino’ A Nova York” publicado en noviembre del año 2005, los personajes:

[...] passen per l'experiència de la separació sigui a instàncies del desamor, de la persecució política, de l'imperatiu econòmic, de la claustrofòbia familiar o de la mort. Els uns esperant, els altres preparant l'equipatge, tots s'encaren a una colpidora sotragada emotiva però també a l'estímul del canvi; realitats i vivències que el muntatge transmet de forma directa i contundent.

Massep articula una de las temáticas recurrentes en la escritura dramática en español de la ciudad: el desarraigo y la separación.

Con la temporada de *Partidas*, Diana Chery alcanzó ciertos objetivos. Demostró que hay público interesado en autores locales, pudo desarrollar estrategias para captar fondos, experiencia que podría ayudarla en iniciativas de producción. Casi un año después, *Aviones de papel*<sup>43</sup> se presenta en el Teatro La Tea, producción de Latin American Theatre Ensemble del 14 al 18 de junio del

---

<sup>43</sup> Las citas de *Aviones de papel* son extraídas de un manuscrito facilitado por la autora.

2006, bajo la dirección de Berioska Ipinza. En octubre del mismo año forma parte de la muestra del Festival de Teatro de Oriente que se realiza en las ciudades de Barcelona y Puerto La Cruz, Venezuela. *Aviones de papel* es un texto desarrollado en el Taller de Dramaturgia de Teatro IATI.<sup>44</sup>

*Aviones de papel* tiene dos personajes: Diego y Beatriz. En el desarrollo de la relación el espacio es determinante: los personajes viven en uno de los tantos edificios de Nueva York cuyos apartamentos han sido remodelados hasta el cansancio. Un día los inquilinos descubren que una pared no es tal sino una ventana disfrazada. Beatriz y Diego abren esa ventana para conocerse. Así mismo está presente el anonimato que caracteriza las grandes ciudades: Beatriz y Diego llegan a vivir allí con la intención de no encontrarse vecinos que busquen socializar con ellos. Lo precario de las construcciones, los tabiques delgados son catalizadores para que se relacionen los personajes, para que se encuentren, discutan y compartan sus miedos.

Beatriz llega a ese apartamento luego del fracaso que vive en su relación de pareja. Su ex marido la acosa constantemente y la ha llegado a agredir físicamente: “Me van a dar un calmante y un analgésico. No tengo nada roto, ninguna fractura. Solo pedazos de imágenes en mi cabeza que no se ven en los rayos X. Que nadie entiende, que nadie cura...” (15). Ella sale adelante como ser

---

<sup>44</sup> Estas sesiones se realizaron en el año 2004. Los talleristas se reunían quincenalmente para leer sus trabajos y recibir críticas y comentarios de los otros participantes.

independiente, a pesar del miedo que siente cada vez que su ex pareja la llama o la visita; una manera de evadir sus pensamientos es tener encendidos los electrodomésticos: “El silencio me agobia porque mis pensamientos son muy ruidosos. Los escucho todo el tiempo. Por eso me gusta la radio, la televisión. Que haya gente conmigo, aunque esté sola” (18). Diego, por su parte, quien viene de una relación traumática necesita del silencio. También él ha sido víctima del abuso doméstico: su padre golpeó a su madre, a su hermana y a él cuando era pequeño “Sí, me acuerdo. Ahora me acuerdo. Por eso volví. Para recordarlo todo. El comedor debajo del arco, la cocina, mi rincón. Mira, por esa puerta entraba papá borracho, y nosotros lo sabíamos porque venía cantando. Y parecía contento pero en realidad estaba envenenado” (20).

Aparentemente, Diego siguió ese patrón para caer en una profunda depresión que se une a una enfermedad no aclarada en el texto. Los personajes, a pesar de estar próximos físicamente, de tener afinidades y de entenderse, se encuentran en momentos opuestos: Beatriz lucha por su independencia mientras que Diego está en declive. De fondo, la crítica a la sociedad patriarcal: una policía ineficiente en asuntos de violencia doméstica y eficiente para especular en la intimidad de los ciudadanos.

El crítico venezolano Edgar Moreno Uribe realizó un comentario sobre la pieza. Para él: “Es un teatro que estuvo muy de moda en los años 50 y 60, cuando

el existencialismo francés era la filosofía que consumían las clases medias de la sociedad capitalista de occidente,”<sup>45</sup> lo que infiere la separación entre lo vanguardista del teatro latinoamericano y el atraso del teatro hispano. Más adelante añade que es un espectáculo placentero por sus coordenadas hiperrealistas y situaciones mágicas para sugerir que *Aviones de papel* sea representado a una comunidad para que se encuentre con el miedo a la soledad.

Los conceptos que Diana Chery tiene sobre la hispanidad son eco de un patrón difundido por la cultura dominante: los hispanos como responsables de los estereotipos que les imponen y la responsabilidad que tienen sobre los puntos de vista que los norteamericanos tienen sobre ellos. Sin embargo, la esencia de su trabajo va más allá. En su dramaturgia, la autora aborda temas de un modo comprometido en lo que respecta a género, preferencia sexual e inmigración. En *Aviones de papel*, por ejemplo, la mujer es profesional y se muestra su lucha por alcanzar una mejor situación en la sociedad.

### José de la Rosa

José de la Rosa nació en la República Dominicana y vive en Nueva York hace más de 30 años. Ediciones Alcance de Nueva York publicó en 1995 su libro de poesías “Entre sonrisas y sueños”. El autor tiene ocho piezas teatrales escritas

---

<sup>45</sup> Edgar Moreno-Uribe, "La soledad de unos avioncitos de papel," El Espectador, 23 de junio, 2006, 4 Feb.2008. <<http://elespectadorvenezolano.blogspot.com/search?q=la+soledad+de+unos+avioncitos>>

de las que sólo se ha producido una: *Insomne* en la que los personajes Marcos y Claudio se enfrentan a condiciones adversas en un escenario hostil. Cuenta el autor que el proceso de producción de la pieza pasó por una serie de situaciones atípicas. Por ejemplo, los ensayos se hacían en una peluquería. Además, el director Luis Felipe Rodríguez constantemente se quejaba por el tiempo que invertía en el proyecto en contraste con la poca rentabilidad de éste. Por otro lado, los actores en la presentación utilizaron elementos de utilería que no estaban marcados en el texto causando incomodidad en el autor por el uso arbitrario de objetos no justificados en la pieza. La presentación de *Insomne* se realizó en el Festival de Teatro Danisarte en noviembre, 2005. El autor no quedó conforme con el trabajo. El hecho abre la puerta a una posible discusión sobre la relación autor-director.

Para de la Rosa, en su trabajo hay elementos de la realidad dominicana así como de la cultura hispana: “creo que mis obras tienen esa dualidad – que, en definitiva, es una de las constantes de cualquier inmigrante – que hay elementos de las dos realidades”<sup>46</sup>. Las obras de de la Rosa por lo general son piezas breves, con pocos personajes. Sin precisar, algunas de éstas transcurren en la República Dominicana y otras transcurren en una ciudad cosmopolita no siempre definida. Los personajes de estas últimas se enfrentan a una realidad desconocida en la que a

---

<sup>46</sup> José de la Rosa, entrevista personal, Feb. 2008.

veces llegan a situaciones límites que les obligan a inventar maneras para sobrevivir.

Sin embargo, además de obras en las que se trata esta dualidad, hay una serie de piezas de este autor que se refieren al lugar de origen, reinterpretándolo desde la distancia y desde el recuerdo (Idem).

De la Rosa manifiesta que: “Siempre quise escribir teatro; pero empecé propiamente en 1995. En un taller de dramaturgia que dictara el autor veracruzano Hugo Argüelles en Ollantay”. A propósito, el autor señala que un recurso que le estimula en el acto de escribir son los talleres de dramaturgia. De la Rosa afirma que un aspecto negativo sobre escribir teatro en español en Nueva York es la poca o ninguna difusión que brindan los medios de comunicación hispanos. Sugiere además que una manera de llamar la atención y captar nuevos públicos podría ser realizar funciones de teatro de calle y promover las obras repartiendo información en hojas volantes o afiches. También cree que los escritores hispanos de Nueva York pasan por una etapa importante en la que aparecen “cosas muy buenas”. De la Rosa se refiere a las posibilidades formativas en el área de la dramaturgia. En los talleres que ha realizado ha tenido la oportunidad de conocer a otros autores; además, parte de esas “cosas muy buenas” son las posibilidades de lecturas dramatizadas, los montajes realizados a algunas obras de autores locales y las

posibilidad de presenciar montajes de otras culturas así como el acceso a la información y teoría sobre dramaturgia.

Una de sus piezas que trata sobre el desarraigo es *En otoño siempre llueve*. En ella el autor plantea dos puntos de vista a través de dos hermanas. Aurora en la República Dominicana se compromete en matrimonio con Pedro, con quien mantiene relaciones pre-matrimoniales, pero el novio la deja plantada en el altar con tres meses de embarazo. Tal es su resentimiento que hubiera preferido abortar, lo cual es mal visto en una sociedad conservadora mayoritariamente católica. La madre la envía junto con Soraya, su bebé, a vivir con su hermana Irma a Nueva York. Al iniciarse la acción ya llevan treinta años en esa ciudad y Aurora aún se queja: “Me pasaría un milenio en este país y me sentiría de la misma manera” (3).<sup>47</sup>

Aurora se dedica a estar ocupada con trabajos con la excusa de mantener la casa. En realidad quiere estar lo más lejos posible de la hija que le recuerda el engaño y la humillación del que fue víctima así como la vergüenza, por lo que la crianza de Soraya estuvo a cargo de Irma hasta que la adolescente se resintió y huyó del hogar materno. En el presente, Aurora se queja de los días con poca luz, del otoño, de la ciudad e inventa excusas para no salir del apartamento. Según ella, viven en un vecindario al que no entra ni la policía, los taxistas son delincuentes potenciales, el clima es inhóspito. Al Irma increpar a Aurora que constantemente

---

<sup>47</sup> Las citas de *En otoño siempre llueve*, *La loca de la Estación Central* e *Insomne* son extraídas de manuscritos facilitados por el autor.

vive en el pasado, ésta afirma que “recordar perfuma el espíritu”. En este tiempo las hermanas pasan a depender la una de la otra y la relación ha ido adquiriendo matices violentos: gritos, insultos, empujones. Aurora tiene una visión negativa de la vida, que demuestra en el rechazo a la ciudad, a la hija, en aferrarse al pasado a pesar de sus malas experiencias: “¿No te acuerdas? ... Cuando salíamos a bañarnos en la lluvia y cuando la corriente de agua nos llevaba por la cuneta. O cuando llovía y hacía sol, y decíamos que la reina se estaba peinando. ¿No te recuerdas?” (4,5). Irma le sugiere que regrese a la República Dominicana a lo que Aurora replica que no puede sin indicar por qué. Tal vez porque piensa que aún su error es recordado o tal vez por no enfrentarse directamente con otros aspectos de su pasado.

Irma se siente atada a la hermana por darle el cuidado requerido a la sobrina y por una promesa que hizo a la madre: “En el aeropuerto, cuando veníamos para acá, antes de coger el avión, mamá me dijo: ‘Lo único que quiero es que cuando me muera estén siempre juntas’. Después, en las conversaciones que tuvimos con ella por teléfono me repetía lo mismo. Por eso no me fui. Pero, te lo juro, las ganas no me faltaron” (23). Consecuencia de ello es que se queda soltera. Al final de la pieza, Irma luego de muchas discusiones con su hermana decide irse con su sobrina a un pueblo cerca de Canadá. La hermana lo resiente y se desespera, pero su actitud amarga y crítica no se modifica.

Las hermanas de *En otoño siempre llueve* ofrecen dos aspectos de la experiencia migratoria. Por un lado está la falta de adaptación: estar en cualquier tiempo o espacio es lo mismo ya que Aurora se aferra a revivir experiencias negativas. Irma por su parte, tiene un sentido más pragmático y está conectada con la vida diaria. Si del trópico salió a Nueva York, su próximo destino que es un pueblo en la frontera con Canadá, tiene más diferencias aún con sus orígenes. Llama la atención que el autor trabaje con personajes femeninos para poner en relieve los prejuicios que una sociedad católica y conservadora utiliza contra las madres solteras. Por otra parte, ofrece un motivo, aunque no el más común, para emigrar y dos percepciones distintas sobre el hecho. El paso del tiempo crea una compleja relación no sólo entre las hermanas sino también entre ellas y el medio. En términos formales, resalta la agilidad del diálogo junto al perfil de los personajes.

En *La loca de la Estación Central*, aparece Silvia, una hispana mentalmente desequilibrada sentada en un café de mala muerte en la estación Grand Central. Joan, mujer blanca, se sienta a su mesa y posteriormente toma un refresco. Alrededor hay imágenes y anuncios publicitarios que estimulan al consumo. A pesar de que Silvia no habla inglés, se hace entender por su interlocutora quien se sorprende al principio y luego se fastidia por el parloteo continuo de la loca.

Cuando la obra comienza, el ambiente es visto a través de la loca. La cafetería está llena de sonidos de una fiesta para dar paso a los “pregones de dulceros, maniseros, limpiabotas” que se van diluyendo en la distancia. Silvia pasa mentalmente revista a un grupo de mujeres, probablemente empleadas en un prostíbulo. Su voz es eco de muchas mujeres.

El personaje de Joan se sienta al lado de ella y Silvia se da a conocer a través de conceptos recurrentes con los que se identifica a los caribeños. A Silvia le gusta el calor porque es de clima tropical, ella es de donde viene el merengue. Su origen es más dramático y profundo que ser tropical, pero Silvia en su locura está consciente que Joan no es capaz de articular otras realidades. Poco después, ambas realizan la acción de retocarse el maquillaje: Silvia se convierte en el reflejo distorsionado de La Gringa para transformarse en imagen esperpéntica de una persona “normal.”

Al ver el porte y los accesorios de Joan, Silvia evoca desde su enajenación, lo que puede haber sido su pasado. Silvia fue bella y cantaba con voz de seda. Sus atractivos físicos la llevaron a ser la protegida de un militar en un país en el que los militares detentaban el poder. En su historia, hay un momento en el que se unen la imagen onírica con el pasado borrando las fronteras: por ejemplo, el hombre que la viola aparece muerto tres días después sin aclarar si es parte de su historia real o si

es imaginado. En su monólogo se funden los espacios de Nueva York con los del lugar de origen:

Empieza anochecer y Manhattan en verano es una fiesta inmensa de fantasmas; un hormiguero de lucecitas; una bandada de murciélagos invisibles. Recorro la ciudad buscando la casa de mi corazón. Hay tantas rosas sembradas en el aire que no me dejan respirar. Soy una tortuga que lleva el mundo en su lomo. Déjame ver la revista de los figurines que me voy a mandar a hacer un vestido azul celeste. Su Cariño dice que si no oyen que hace rato que están tocando la puerta. ¿Quién diablos será a esta hora? ¿Por qué soy yo la que siempre tiene que levantarse? ¿Qué escándalo es ése, carajo? ¿Quién era? Matasiete. ¿Y quién es matasiete? El preso de confianza que viene a traer los recados de la penitenciaría. ¿Qué quería? Habla. No te quedes parada como una momia, que me pones nerviosa. Era para decir que acaban de matar al teniente Salcedo. ¡Cómo! Ahora sí se nos puso la cosa color de hormiga (12).

En ese lugar añorado la loca era marginada de otra manera: no podía ir a la iglesia por su condición de prostituta. Allí Silvia podía beber cerveza Presidente, fumar cigarrillos Hollywood y tomar decisiones:

Su Cariño te manda a decir que no te atrevas a ir a la iglesia. Que si te estás volviendo loca. Que si tú no sabes el escándalo que armaría el cura. Que si tu intención es arruinarle el negocio. Dile que sólo tengo deseo de rezarle a la virgen. Que prenda un velón en el cuarto y que te dejes de tonterías. ¿Cómo voy a rezar en esta inmundicia de cuarto? Además, es mi única oportunidad de estrenar la mantilla que me trajeron de España. ¿O sea que nosotras no tenemos derecho a la gracia de Dios? (10).

Allí las posibilidades de mejorar socialmente eran pocas para “una mujer de la vida”. Sólo era posible transgredir las barreras de clase si el militar la llevaba al hotel en el que se reunía la clase dominante. Su desgracia llega cuando matan al

teniente Salcedo, su protector, quien estaba en la cárcel. Silvia no hace comentario sobre lo que ocurre entre ese momento y su realidad actual.

*La loca de la Estación Central* tiene una estructura en la que se mezclan presente, pasado e imágenes oníricas, en las que la acción opera a través de la palabra. Silvia quiere contar su historia, necesita interactuar con otros seres para sentirse parte de un colectivo. De ahí su uso del lenguaje gestual como herramienta que la ayuda en su esfuerzo de comunicarse en otro idioma. Su discurso está cargado de metáforas e imágenes que dan una visión diferente de la realidad. El concepto del tiempo que tiene Silvia es lento, confuso, cíclico en contraste al de Joan que como la mayoría de los usuarios de la céntrica estación camina apurada temiendo llegar tarde a su destino. El autor presenta a Silvia como desquiciada con lo que el personaje puede expresar la nostalgia del pasado, de ese otro lugar que dejó, así como muchos inmigrantes recurren al pasado como aliciente ante una realidad que les empuja a la periferia.

*Insomne* es la tercera pieza breve a comentar de este autor dominicano. La obra es el resultado de la participación de de la Rosa en un taller de dramaturgia organizado por el grupo Danisarte y conducido por Pedro Monge. El texto recrea una problemática poco conocida que afecta a un sector de los inmigrantes ilegales. Marcos tiene un grupo de amigos. La amistad se construye a partir de rasgos comunes tales como entrar a Estados Unidos en forma ilegal, huir de Long Island

donde los querían matar, dormir en un refugio en donde: “Nos robaron, y no sólo eso, cuando reportamos el robo a la administración al día siguiente, a la hora del almuerzo, nos agarró un grupo de tipos, que para mí eran dementes, y nos cayeron encima y nos dieron tremenda paliza” (7). También comparten otros miedos que forman parte de su cotidianidad: temor a ser despedidos de empleos en los que son explotados, temor a encontrarse con la policía, temor a la deportación. Claudio, el mesero, la noche anterior invitó al grupo a una fiesta por lo que Marcos asistió. Es una noche de farra en la que Marcos come y bebe en exceso y en la que poco o nada duerme. A la mañana siguiente, Marcos se presenta en la fábrica donde trabaja. El exceso le lleva a enfermarse: tiene malestar estomacal y dolor de cabeza por lo que no puede continuar trabajando y tiene que irse temprano. El dueño de la fábrica le advierte que: “era la primera y la última vez que trabajaba mediodía, y que si no iba mañana me reemplazaría” (7). Para descansar, recuperarse y no ser despedido, Marcos telefonea a la dueña del lugar en el que actualmente duerme pero se encuentra con que no tiene posibilidades de descansar sino hasta media noche. Y es que el personaje paga por dormir por turnos en una cama que comparte con otros obreros de pocos recursos económicos. Claudio hace que su amigo se dé cuenta que la casera lo está explotando y lo anima a confrontarla: “Llama a la vieja ésa, dile que alquilar la pensión por hora es contra

la ley... No seas pendejo. Dile que la vas a denunciar a las autoridades” (13).

Marcos comienza a descubrir que, a pesar de ser oprimido, tiene algún derecho.

De la Rosa presenta otro conflicto de la inmigración ilegal que no ha sido abordado escénicamente: el hacinamiento y la explotación contra este grupo. Las limitaciones económicas, la vulnerabilidad jurídica y la negación de derechos a los que está sometido el protagonista llegan al punto de alquilar por horas la cama donde descansa. Marcos tiene que esperar su turno o lo que es lo mismo, debe esperar a que la otra persona que alquila la misma cama, la desocupe en el horario establecido. Su objetivo es descansar para reponer fuerzas y el obstáculo es no tener el espacio para hacerlo.

Por ello, se encuentra en el cafetín que atiende Claudio. Éste intenta que el amigo no se duerma, ya que el dueño del negocio lo podría amonestar por la mala impresión que podría causar entre los clientes. Claudio hace lo posible para que el amigo se vaya lo que no logra porque llueve, por lo que se conforma con que éste no se duerma.

En la relación entre los dos personajes se encuentran parlamentos recurrentes entre inmigrantes que como aliciente a una realidad que les niega su condición de seres humanos, apelan a un pasado real o imaginado. Claudio, a partir de historias escuchadas en las que piensa que el narrador ficcionaliza el pasado y ante la posibilidad de que Marcos profundice en su historia como

universitario en su país comenta que: “Todo el que viene aquí era de familia acaudalada en su país” (8). Mientras Marcos cuenta cómo no sólo Susano lo ayudó a cruzar la frontera sino que además le salvó la vida para así crearse los lazos de solidaridad entre ellos, Claudio afirma:

Los inmigrantes nuevos son tan blanditos. Yo tenía dos trabajos y no tenía descanso. En las factorías donde trabajé la migra hacía redadas y había que tirarse por las ventanas o meterse en los zafacones de basura o dormir entre las ratas (12).

Ambos tienen expectativas, sin embargo que en Claudio se hacen más patentes, y más disparatadas. Claudio emigró a Estados Unidos porque, entre otras cosas, quería aprender inglés para convertirse en un jugador de fútbol internacional. El idioma, pensaba él, era determinante para conseguir un óptimo contrato como deportista. Además Claudio está a la caza de símbolos como las imágenes de los sueños para jugar la lotería. Al fin y al cabo, aún queda la esperanza.

Un elemento evidente en *Insomne* se compone de las diferentes perspectivas de Claudio ante el conflicto de su amigo. Al principio es indiferencia, posteriormente es cautela porque podría ser factible que Marcos robe: para la cultura dominante los ilegales no son de confiar por lo que un ilegal a pesar de tener conflictos por su apariencia, dudará de otro igual a él. Finalmente, hay un gesto solidario ante los problemas del otro: le da las llaves de su habitación para que pueda ir a descansar. Así el autor en esta pieza breve crea diferentes matices y explora otros aspectos de la realidad.

*La loca de la Estación Central e Insomne* tienen elementos comunes en cuanto a los orígenes de los personajes y su carácter relegado en la sociedad. Vale señalar que ambas piezas se desarrollan en cafeterías aledañas a estaciones de medios de transportación masivos, espacios anónimos en los que la gente se encuentra y se despide.

### Alejandro Aragón

Alejandro Aragón nació en La Habana, Cuba en donde inicia su carrera de escritor. En Venezuela, país en el que residió, aparece publicada su narración breve *Rasguños en la piel de niña* como parte de la antología de cuentos finalistas del concurso de la Sociedad de Autores y Compositores de Venezuela, SACVEN, 2002. En ese país escribe junto con Manuel Mendoza obras de teatro como *Antidivas, Féminas, La crisis del sexo opuesto y Feliz con mi barranco*. En Miami, Florida, se han producido piezas bajo la fórmula de co-autoría con Manuel Mendoza tales como *Visa para un sueño y Gordura de mi vida*, interpretadas por Raúl González, uno de los presentadores del programa “Despierta América”, que transmite la cadena Univisión en las mañanas durante los días de semana. Sobre la primera, Norma Niurka, crítica de teatro del Miami Herald, comentó:

Aparte de sus connotaciones sobre la inmigración, *Visa para un sueño* es el sueño de Raúl González hecho realidad. La responsabilidad de transmitir su experiencia en el tránsito de indocumentado desesperado a artista conocido recayó en el venezolano Manuel Mendoza y el cubano Alejandro Aragón, binomio

de escritores para teatro y televisión que anteriormente conocimos aquí por *Féminas*, donde mostraron facilidad para la comedia ligera.<sup>48</sup>

Entre las obras de Aragón están *El isleño* y *Fe Sorda* (cuyo título original fue *El mono apretador y el cocodrilo sin dientes*), publicada en la revista Artimaña.<sup>49</sup> En el 2006 se publica su cuento *En los zapatos de Lezama* en *Aquí me tocó escribir*, antología de escritores latinos en Nueva York a cargo de Paquita Suárez Coalla, Editorial Trabe.<sup>50</sup>

De los autores estudiados, éste es el que más familiarizado está con la creación de piezas junto a otro escritor. Respecto a las diferencias entre desarrollar una pieza solo y una con otro autor, Aragón señala: “Autoría y coautoría son procesos creativos que ocurren en países lejanos. La primera es un ejercicio de libertad absoluta, la segunda es un acto de humildad, cuando no, una declaración de guerra fría, donde sólo se llega a un final provechoso mediante un acuerdo de armisticio. Mi trabajo con Manuel ha sido provechoso. En 6 años hemos escrito 5 obras que hemos visto en escena”.<sup>51</sup> La mayoría de estas piezas han sido interpretadas por actores latinoamericanos ampliamente conocidos por su trabajo

---

<sup>48</sup> Norma Niurka, "Musical sobre la inmigración logra sus metas," El Nuevo Herald, 5 de mayo 2006: D-6.

<sup>49</sup> Revista Artimaña, oct.-dic. 2004, año 1, num. 4.

<sup>50</sup> El libro surge a raíz del Primer Congreso de Latino Artists Round Table –LART– en el que el escritor y editor residenciado en España Antón García propuso hacer una recopilación de narradores hispanos. La Editorial Trabe está ubicada en Oviedo, España.

<sup>51</sup> Alejandro Aragón, entrevista con Pablo García Gámez, "La utopía de ser un dramaturgo latino," Teatro en Miami, Mayo 2006, 4 Feb. 2008 <<http://www.teatroenmiami.net/modules.php?name=News&file=print&sid=3927>>.

en televisión y cine. Mimí Lazo, María Conchita Alonso, Alba Roversi, quienes han protagonizado telenovelas en Venezuela y en el caso de María Conchita Alonso ha hecho cine en Estados Unidos, son algunos de los nombres que han estelarizado piezas del dúo Martínez-Aragón. A propósito, la selección de la figura de renombre obedece a la idea de hacer rentable la producción. Algunas compañías locales ocasionalmente han utilizado la misma política: por ejemplo, Teatro Pregones ha presentado piezas con Lupita Ferrer o Danny Rivera; el Teatro Rodante Puertorriqueño ha trabajado con Sully Díaz o Domingo Quiñones; el Repertorio Español ha tenido como protagonistas a Francisco Gattorno o a Denise Quiñones.

Otra característica común de estos textos es que hay una serie de reflexiones sobre la sociedad. La reflexión utiliza el humor como catalizador. En *La coleccionista* está la mujer de la clase media que colecciona envases de plástico; en *Gordura de mi vida* se presenta la obesidad y sus connotaciones sociales y en *Visa para un sueño* aparece el inmigrante que llega a Estados Unidos para incorporarse a un país diferente.

Definir las referencias de la obra de un autor hispano es una labor compleja. Los recuerdos tienden a mezclarse con la nueva realidad para crear un imaginario particular. En el caso de Aragón, éste afirma que: “Mi obra no es cubana. Me costó desprenderme del acento cubano. No el de la voz (que se va y viene a su

antojo), sino el del alma, que se me agió a la fuerza: primero mi vida en Venezuela y luego el roce multicultural de New York. Mi obra sí es cubana. Más, es habanera. Mi persona fue amasada a la usanza habanera y fue creada con materiales habaneros, de muy baja ralea pero de innegable persistencia”.<sup>52</sup> Lo dicho por él se confirma a nivel de uso del dialecto. Al menos en *Fe Sorda* alternan el dialecto cubano y el venezolano.

Para Aragón el teatro hispano está en crisis. Las experiencias que ha tenido en la escena hispana le han llevado a afirmar que: “En Estados Unidos hay una presencia de dramaturgos que persisten en hacerse sentir en el mundo hispano; el resto de los americanos no se dan por enterados de que hay una cultura hispana. La lucha de los teatreros hispanos parece utópica. Dicen que perseverancia vale más que talento. Ojalá que llegemos. Ojalá que en algún momento dejemos de ser latinos que escriben teatro y pasemos a ser dramaturgos que son latinos”.<sup>53</sup> A través de esta declaración se trasluce que el autor está consciente de que el teatro hispano no es una manifestación conocida por la mayoría. La “lucha” a la que se refiere no logra sus objetivos por falta de organización y de objetivos específicos. Ante tal fragmentación, algunos grupos no centran sus esfuerzos hacia la profesionalización.

---

<sup>52</sup> Alejandro Aragón, entrevista con Pablo García Gámez, "La utopía de ser un dramaturgo latino," Teatro en Miami, Mayo 2006, 4 Feb. 2008 <<http://www.teatroenmiami.net/modules.php?name=News&file=print&sid=3927>>.

<sup>53</sup> Idem.

El caso de Aragón refleja la relación entre ser un autor que proyecta su trabajo desde América Latina o ser un escritor hispano y vivir en Nueva York. La diferencia estriba en cómo ambos son percibidos. Mientras que el producto cultural latinoamericano amerita su difusión y cuenta con instituciones para ello, el producto cultural hispano no existe para la cultura anglosajona y no reúne los méritos para ser producido. A pesar del reconocimiento que obtiene la pieza *Feliz con mi barranco*, en Nueva York las obras de este autor sólo han sido relegadas a la lectura dramatizada o a los *showcases*. De la producción de este escritor nos referiremos a su pieza *Fe Sorda*.<sup>54</sup>

Mara se siente extraña. A su alrededor todos tienen alguna creencia religiosa o espiritual. Ella se siente diferente al no tener la fe que ella cree tienen los demás: “Yo nunca me empato con las cosas de la religión. Con lo fácil que es para otra gente ver cosas, sentir. No tengo suerte ni para verme con un espiritista. El día que voy, la persona o se enferma o ha visto mucha gente y tiene la luz cansada. No se me da. Es como que hay un muro entre ese mundo y yo. Quiero que me pasen cosas. Yo creo, sí, pero no veo” (5). Su obsesión por creer e identificarse con la imaginería religiosa la hace querer ser una virgen y comportarse como prostituta. Su hijo Leandros cuenta cómo fue concebido:

A mí mamá le encantó todo ese cuento de la Virgen y el niño Jesús que lo hicieron con el pensamiento. Entonces le dio por tener un hijo.

---

<sup>54</sup> Las citas de *Fe Sorda* son extraídas de un manuscrito facilitado por el autor.

Mami se acostaba con el marido todas las noches y nada. No salía embarazada. Entonces, se acostó con el hijo de la señora, que era un señor mayor, a ver si él la preñaba. Y tampoco. Mi mamá es cabezona y quería que yo naciera, así que empezó a acostarse con un montón de tipos de su barrio. Como el marido trabajaba por el día, los tipos que estaban a esa hora en la casa eran viejos jubilados. Así que se demoró cantidad en salir preñada porque los viejos no funcionan tan bien (14).<sup>55</sup>

En la búsqueda de esa fe y con la intención de encontrar ese mundo, Mara hace un recorrido por el mundo católico y el de la santería. Visita a una santera en New Jersey. Una acotación señala el barroquismo de la casa: “en la ornamentación se abusa de la imaginería religiosa de la más diversa índole. En la profusa decoración abundan objetos de las más diversas religiones y culturas (católica, africana, budista, judía, indoamericana, árabe, china) vinculadas por un novedoso sentido religioso. El panteísmo y el kitsch se dan la mano con total coherencia en este ambiente que es abigarrado sin dejar de ser agradable” (3). Con la acotación el autor deja claro la hibridez y el sincretismo religioso del Caribe. Allí Mara confirma su mala suerte con el más allá ya que la santera hace meses falleció. Por su parte, Leandros conoce al espíritu de un niño que, por su descripción, tiene características de Eleguá, el dios de la santería afro-cubana que se encarga de abrir los caminos. El niño roba una campana que pertenece al santo por lo que éste lo persigue y atormenta durante la obra.

---

<sup>55</sup> Idem.

La obsesión de Mara la lleva a los más diversos lugares. Uno de ellos es un cementerio en donde está la figura de una santa milagrosa. Su vida transcurre en la rutina y su necesidad, más que un milagro que altere su existencia, es el milagro de descubrir si existe otro nivel más allá del mundo físico. Pide a la santa lo que no necesita:

*(A la estatua).* Disculpa, mi amor, pero este niño no colabora. Lo importante está dicho. Te prometo pasarme un mes tomando nada más que líquidos con tal de que me lo cures del miedo. Y conste que lo voy a cumplir antes de que me lo concedas, para que veas que yo no soy interesada como los demás. Te veo en un mes. Chao (15).

Leandros no necesita ser curado del miedo. Mara no necesita hacer ningún amarre: al fin y al cabo, hay un doctor feísimo que ella puede seducir en el hospital donde trabaja. Su necesidad es comprobar que hay otro mundo y que ella puede ser aceptada ahí. De tanto insistir se aproximará a las deidades sin los resultados que ella desea.

Mara vive en una habitación alquilada a Ramiro. Éste a su vez cuida a María Elena, su hermana mayor quien está desequilibrada por algo que aconteció en el pasado. Leandros y María Elena son amigos. Entre ellos hay la comunicación y complicidad que podría haber entre dos niños. Irónicamente ellos se acercan a la realidad vedada a Mara. Mientras Leandros es perseguido por Eleguá, María Elena es acosada por imágenes que podrían venir de su pasado o de su desequilibrio. Ramiro comenta que el proceso de deterioro de María Elena fue

confuso. De maestra brillante que fue, pasa a enloquecer no se sabe si porque fue víctima de tortura y abuso o si simplemente enloqueció: “Me dijo que por hablar, pero a nadie lo botan de un trabajo por hablar y ya. Menos a ella que siempre decía nada más lo correcto y la gente la respetaba”. Al final, Mara busca que Leandros vuelva a la normalidad, que deje de ser perseguido por el santo afro-cubano.

El argumento refleja por una parte, que Mara busca la fe en donde no la va a encontrar. Antes de consultar santeros y espiritistas, antes de hacer promesas a estatuas debe encontrar dentro de sí misma si cree o no. Su posición al respecto no puede ser determinada en función de la experiencia y de la aceptación que le den los demás como creyentes. La protagonista quiere involucrarse con el mundo inmaterial, objetivo que parcialmente logra. Parcialmente en el sentido de que Leandros y María Elena se relacionarán con seres de otras dimensiones, mientras que Ramiro casi cae poseído. Además su deseo pone en riesgo la vida de su hijo.

De *Fe Sorda* llama la atención la superposición de geografías que propone el autor. Ciertas descripciones podrían evocar lugares de alguna ciudad en el Caribe por la sugerencia de un patio interior: “El patio minúsculo de la casa. Llueve. Mara recoge el agua de lluvia en recipientes que ha puesto en una larga fila” (8). Esa misma casa está ubicada en Brooklyn y la de la santera está ubicada en New Jersey. La corriente del río Hudson servirá para que el caprichoso Eleguá perdone la afrenta que recibió. El espacio escénico se convierte de esta manera en

un espacio híbrido en el que se mezclan el tiempo y la geografía. Las persecuciones que cree sufrir María Elena sugieren imágenes que provienen de un régimen político que abusa del poder.

Mara representa a aquellas personas que en su individualismo han olvidado relacionarse con su sociedad. De personas que buscan abrazar las más variadas fórmulas para escapar del vacío y que son capaces de las más variadas acciones para encontrar una lógica a su existencia.

### Conclusiones

Este estudio tuvo como objetivo analizar la situación de la dramaturgia escrita en español en Nueva York. El motivo es el carácter de otredad que le da la cultura dominante. En otras palabras, es considerada una dramaturgia distinta y primitiva por la cultura norteamericana; a ello se agrega que las elites de las diferentes culturas en América Latina tienen un concepto parecido, ya que el teatro latino es la expresión de inmigrantes, grupo que generalmente se asocia con escaso nivel educacional y económico.

La investigación partió contextualizando el teatro latino e hispano. La diferencia entre uno y otro grupo estriba en el proceso de aculturación. El término latino se utiliza más para definir al grupo de inmigrantes latinoamericanos que se han instalado en Estados Unidos y llevan dos o más generaciones. El término

hispano se refiere a personas, recién llegadas, que prefieren trabajar en español o que son hijos de inmigrantes y se identifican con la cultura de sus padres.

Documentando los orígenes del teatro hispanoparlante de Nueva York, encontramos que durante el siglo XIX se establecen figuras relevantes de diversos países latinoamericanos. Llegan políticos, escritores e intelectuales destacando una presencia caribeña ya que durante esos años en las Antillas estallan movimientos patrióticos que buscan la independencia. Entre los ilustres antillanos están Eugenio María de Hostos y José Martí. Además se añade el grupo de comerciantes azucareros que llegan a abrir sus mercados, estudiantes de la clase media alta para realizar estudios y la llegada de trabajadores adiestrados. En la ciudad se comienzan a establecer comunidades que entre sus preocupaciones están las de preservar la cultura. Prueba de ello está en la fundación de El Diario/La Prensa en 1913. Cuatro años después, en 1917, se les otorga ciudadanía estadounidense a los puertorriqueños que tendrán más facilidades para establecerse en la metrópoli.

El primer grupo teatral estable de la ciudad fue la Compañía de Teatro Español que produjo ocho espectáculos entre 1921 y 1922. El repertorio estaba compuesto por zarzuelas y obras de teatro clásico. Durante los años veinte y treinta las compañías encuentran elementos que favorecen el desarrollo de sus actividades escénicas: disponibilidad de espacio, talento profesional y un público que responde a las diversas propuestas. En la investigación encontramos que

Gonzalo O'Neill escribe en Nueva York *La indiana borinqueña* (1922). En la década de los cuarenta hay un incremento en la inmigración de ciudadanos puertorriqueños, es una inmigración de corte laboral por lo que aparecen agrupaciones de carácter comunitario y social que además desarrollarán actividades artísticas y culturales como la presentación de obras de teatro entre las cuales se encuentran piezas escritas por autores locales.

1954 es un año clave en la historia del teatro hispano de Nueva York: se presenta *La Carreta* de René Marqués. La pieza presenta temas que serán recurrentes en la dramaturgia hispana: la inmigración, sus orígenes y sus consecuencias. En 1965 el NY Shakespeare Festival presenta *La noche puertorriqueña de poesía y música*. Ese mismo año *La carreta* es producida en el circuito off-Broadway. En los sesenta aparecen compañías como el Puerto Rican Travelling Theatre, Teatro Repertorio Español, Teatro IATI y LATE, entre otras compañías que siguen funcionando. En esa década y la de los setenta se presentan dos tendencias: una experimental, en la que puede ser incorporado el autor local y una que proyecta una imagen más convencional basada en los clásicos. Autores como Miguel Piñero y Eduardo Gallardo recrean -en inglés- en la escena los conflictos sociales por los que pasa la comunidad hispana, sobre todo la puertorriqueña.

Entre el grupo de teatreros durante las décadas de los sesenta y setenta hay

un despertar social. Los hispanoparlantes reciben actitudes discriminatorias evidenciadas de diversas maneras; el teatro refleja esa situación. Obras producidas por el Puerto Rican Travelling Theatre, el Teatro Pobre de América, el Teatro de Orilla, el Teatro Cuatro e incluso llegan a tomar una actitud militante. El teatro además de su valor estético puede ser usado como vehículo de concientización. En los ochenta se asientan las bases de la operatividad del teatro. En este periodo los actores reciben formación actoral, se pautan las disciplinas de las agrupaciones y se comienzan a plantear estrategias de mercadeo como en el caso de Intar.

Actualmente, la mayoría de los grupos de artes escénicas hispanas reciben subvenciones públicas y privadas y se basan en la figura jurídica de la organización sin fines de lucro o *not-for-profit organization*. Las temporadas teatrales van desde un fin de semana, algunos realizan doce funciones, otros hacen temporadas más extensas y hay hasta los que mantienen un repertorio. Gran parte de estas instituciones no hacen estrategias de publicidad, de auto-gestión o investigativas ya que cuentan con poco personal que a veces no es remunerado por lo que dicho personal se sostiene económicamente haciendo otras tareas.

Estos grupos, aparte de la realización de talleres, carecen de una formación profesional sistemática en su seno que sea de mediano o largo plazo siendo éste uno de los más serios problemas en el teatro hispano. Las dos instituciones encargadas de evaluar el teatro hispano son la Asociación de Cronistas del

espectáculo –ACE- (1967) y la Hispanic Organization of Latin Actors –HOLA- (1975).

Entre los grupos más activos están el Repertorio Español fundado por Gilberto Zaldívar y el director artístico René Buch. El grupo estimula la dramaturgia local a través del concurso Voces Nuevas. La obra premiada es producida por la compañía en temporada regular, su autor recibe tres mil dólares y los finalistas reciben una lectura dramatizada. En el año 2007 estrenan dos piezas: *Vagón* de Silvia González, Premio Nuestras Voces 2004 y *En ningún lugar de la frontera* de Carlos Lacámara, Premio Nuestras Voces 2006.

El trabajo del International Arts Relations (INTAR) ha influenciado a la dramaturgia hispana por la organización de sus talleres de dramaturgia. Teatro IATI promueve la dramaturgia hispana a través de la realización de lecturas dramatizadas y eventuales talleres; en sus temporadas oficiales han presentado obras de dos autores hispanos. Por iniciativa de Mario Peña, LATE/El Portón fue espacio de experimentos teatrales; en la actualidad realizan talleres de dramaturgia. Teatro Thalía, por su parte, se centra en espectáculos musicales como tango, flamenco y zarzuela; los textos que presentan tradicionalmente han sido de autores españoles, y de más reciente data, de autores latinoamericanos.

En términos de dramaturgia hispana, Teatro Pregones es el que mayor tradición tiene en el campo. A partir de la figura de la creación colectiva, sus montajes han

revisado la experiencia migratoria puertorriqueña e hispana. En el diseño de sus producciones incorporan música en vivo y de los grupos es el que más lazos ha desarrollado con la comunidad. Pregones además realiza el Proyecto Asunción para autores hispanos que desafían las convenciones de género y preferencia sexual.

Por su parte, el teatro LATEA ha presentado mayoritariamente obras de autores latinoamericanos. A partir de la primera década del siglo XXI, ha abierto sus puertas a trabajos en inglés de autores latinos. En el 2006 inician el One Festival, actividad que se realiza anualmente en la que monólogos y unipersonales hispanos y latinos son presentados al público que selecciona dos ganadores; los autores reciben un premio en metálico y además la producción de los textos. La Sociedad Educativa para las Artes, SEA, concibe sus espectáculos para público infantil, generalmente adaptaciones de cuentos de hadas y leyendas y cuentos latinoamericanos realizadas por Manuel Morán. Danisarte es una agrupación que opera en *El Barrio* y que realiza talleres de dramaturgia.

En cuanto a talleres cabe destacar la labor que ha realizado Ollantay que anualmente presenta un taller de dramaturgia dictado por conocidos autores latinoamericanos. Por su parte, Teatro Círculo ha llevado a escena cuatro piezas de tres autores hispanos. LaMicro Theater ha presentado piezas de autores latinoamericanos.

La renuencia a producir obras de autores locales tiene diversas razones. La primera, es que los grupos hispanos reciben bajo presupuesto (entre doscientos cincuenta y quinientos mil dólares) o mediano presupuesto (entre quinientos mil y cinco millones de dólares) y buscan rentabilidad. Los fondos provienen de instituciones públicas y privadas que exigen que sus inversiones den como resultado la asistencia de espectadores. A ello se agrega la falta de un perfil de la población hispana en Nueva York: al momento no se ha realizado un estudio de este tipo por lo que las agrupaciones desconocen las preferencias y gustos de los más de dos millones doscientos mil hispanos que viven en la ciudad. Algunos de los miembros de instituciones que influyen en la toma de decisiones han perdido el contacto con la comunidad hispana y con entes que la moldean como la televisión, los diarios impresos, la publicidad. Revisando información encontramos que los hispanos se desenvuelven en dos esferas: la nacional con miembros de su mismo país y la pan-hispana que se refiere a la problemática colectiva.

Respecto a los medios de comunicación, estos influyen en el desarrollo del autor local. La televisión actúa como transnacional: presenta programación creada en América Latina para espectadores que viven en la realidad latinoamericana, diferente al día a día de los hispanos en Estados Unidos, específicamente en Nueva York. Los medios dictan la pauta del “correcto” español, de quiénes son las celebridades, las relaciones de raza, de género y de clase así como los principios

morales a seguir. En el caso de los impresos, los de mayor circulación han sido adquiridos por consorcios que en función de rentabilidad producen información a un numeroso grupo de comunidades al este y oeste de Estados Unidos; en el pasado estos diarios tenían periodistas culturales que cubrían el acontecer artístico de expresiones originadas en la ciudad. Esa labor ahora la desarrollan los periódicos “comunitarios”, generalmente de distribución gratuita y que circulan en áreas de concentración hispana: *El Barrio*, *Loisaida*, *Jackson Heights*.

Para esta investigación se seleccionaron ocho autores. De ellos tres han alcanzado que sus obras sean publicadas; tal es el caso de Dolores Prida, Carmen Rivera y Pedro Monge Rafuls. Otras tres autoras han llevado sus obras a escena: Tere Martínez, Eva Cristina Vásquez y Diana Chery. De los otros dos autores hay que comentar que llevan una serie de textos escritos; de José de la Rosa se produjo una obra en la ciudad y las piezas de Alejandro Aragón no han sido producidas en Nueva York en contraste al éxito que han tenido en ciudades como Miami o Caracas.

La autora de origen cubano Dolores Prida comenzó su carrera en las artes escénicas en 1976 con el Teatro Popular en *Loisaida* lo que definirá su labor como escritora: un teatro de la vida cotidiana con personajes cotidianos que no necesariamente utiliza un gran despliegue de producción. En sus piezas *Botánica* y *Coser y cantar* los roles protagónicos son mujeres que se encuentran entre dos

culturas. En ellas conviven la tradición y la modernidad, están en una dinámica en que la identidad se moldea con la superposición de realidades; las hispanas de Dolores Prida conviven con otras culturas hispanas y con la cultura anglo.

El trabajo de Carmen Rivera ha explorado la vida de mitos hispanos como la Lupe o Celia Cruz. La autora además plantea preguntas sobre su origen como en el caso de *La Gringa* en la que la protagonista se enfrenta a los diferentes rótulos con los que su persona es clasificada: gringa, puertorriqueña, hispana, turista que la presionan para que ella decida qué es en realidad.

Pedro Monge Rafuls aborda el tema de la inmigración desde la perspectiva del exilio en *Recordando a mamá* en la que los hermanos Alberto y Aurelia se encuentran en el velorio de su madre. La madre ha castrado a los hijos al punto de no haber tenido relaciones sexuales; cada hermano asume una posición con respecto al pasado, en este caso representado en la imagen de Cuba. Los personajes en primera instancia parecen antagónicos, pero en realidad son complementarios.

Tere Martínez hace el ejercicio de incorporar el habla coloquial presente en varios grupos hispanos y presenta diversas situaciones con la mujer como protagonista. En *Mi última noche con Rubén Blades*, el personaje de Yanira, cuenta sus inquietudes, el proceso que la lleva a vivir a Nueva York, su admiración por el salsero Blades y el círculo de violencia doméstica al que está sometida.

*Borinquen vive en el Barrio* es una reconstrucción de la migración puertorriqueña a Nueva York desde la década de los años cincuenta así como los cambios políticos y sociales por los que ha pasado.

Eva Cristina Vásquez ha presentado dos unipersonales. En *Amor Perdido* cuatro mujeres de manera directa o indirecta se enfrentan a la guerra. Son guerras en las que ha intervenido el ejército estadounidense teniendo en sus filas soldados puertorriqueños con lo que se presenta una reflexión sobre la nacionalidad puertorriqueña. Las mujeres de Vásquez, de una u otra manera se las inventan para enfrentar situaciones límites. *Lágrimas Negras* incorpora la intertextualidad: el melodrama mexicano, la santería, comerciales de televisión, la radionovela para mostrar la dinámica de razas en sociedades en las que el racismo es subyacente.

Diana Chery por su parte, aborda los temas de género y preferencia sexual en *Partidas*, la que además se aproxima al tema del desplazamiento desde la óptica de los que parten y los que esperan, desde la esfera de la relación de pareja hasta la de la inmigración. *Aviones de papel* toma de la ciudad el desorden de su arquitectura, de cómo un apartamento neoyorquino sufre cambios al punto de hacer posible que se comuniquen dos personajes que no quieren socializar. En la pieza los personajes se encuentran a destiempo y ambos han sufrido la violencia doméstica de primera mano.

José de la Rosa, en las piezas revisadas, explora la inmigración desde

distintos puntos de vista. *En otoño siempre llueve* presenta a dos hermanas mayores que están en constante discusión; una de ellas vive del recuerdo y está frustrada porque su vida dio un giro al salir embarazada y tener que salir de la República Dominicana por lo conservadora que es la sociedad. En *La loca de la Estación Central*, Silvia mezcla pasado y presente, así como el país que dejó con la ciudad en la que vive; un carácter documental tiene su otra pieza *Insomne* en la que el autor plantea situaciones límites por las que atraviesan inmigrantes ilegales. Las dos piezas tienen elementos escenográficos en común: suceden en cafés próximos o dentro de estaciones de trenes.

Alejandro Aragón en *Fe Sorda* presenta a Mara, una mujer que quiere ser como los demás y relacionarse con el mundo espiritual. La protagonista logra su objetivo, lo que afecta a sus allegados. El Caribe, Brooklyn y New Jersey se mezclan en una propuesta con elementos del kitsch y en el que el orishá Eleguá atormenta a un niño.

Estos autores demuestran que hay una actividad dramática en español en Nueva York. A través de ellos y otros involucrados a esta manifestación cultural encontramos que entre las problemáticas que atraviesan está la falta de organización para conformar un movimiento. Sin embargo, sus trabajos reflejan una percepción particular de la realidad hispana con temas recurrentes lo que les brinda universalidad.

La documentación del trabajo de los autores Dolores Prida, Carmen Rivera, Pedro Monge Rafuls, Tere Martínez, Eva Cristina Vásquez, Diana Chery, José de la Rosa y Alejandro Aragón crea un marco que demuestra que ha habido continuidad dramática en el mundo hispano. Si bien la mayoría de estos dramaturgos no han trabajado dentro de un movimiento cohesionado, y que cada uno tiene mantiene su visión particular, también es cierto que sus obras presentan elementos en común.

Esta investigación ha sido realizada con la finalidad de estimular el estudio de estas obras, los medios teatrales que las hacen posible en producciones y publicaciones para eventualmente ser consideradas como parte integral de un movimiento reconocible. Dicho movimiento se ha venido gestando. Por razones culturales, económicas y sociales ha permanecido en la periferia.

Anexo

Entrevistas a autores

Tere Martínez

Nació en Puerto Rico. Nunca ha estudiado dramaturgia formalmente, pero posee un bachillerato en Drama de la Universidad de Puerto Rico y una maestría en educación teatral de New York University. Lleva 21 años residiendo en Nueva York. Entre sus obras escritas están: *Camila's Answer, Borinquen vive en El Barrio, Agria... Tierra... Dulce, Time for a Song, Snake Island, Mi última noche con Rubén Blades, For Mi Chichí*. De éstas, se han producido: *Mi última noche con Rubén Blades, For Mi Chichí, Borinquen vive en El Barrio*.

*-¿A qué público dirige sus piezas?*

-Yo escribo para cualquier público que le interese lo que tiene que decir una dramaturga puertorriqueña que reside en Nueva York.

*-¿Cómo ha respondido éste?*

-Cuando el trabajo es político, el público responde de diferentes maneras, pero lo bueno es que siempre tienen algo que decir sobre la pieza.

*-En su trabajo, ¿hay elementos del lugar de origen?*

-En todo mi trabajo hay algo de Puerto Rico o sobre ser puertorriqueño.

*-¿Cómo describe lo latino/hispano y cuál es la relación de éste con la cultura anglo?*

-Nosotros en este país somos un grupo étnico muy particular porque venimos de muchos países distintos con tradiciones y hasta culturas diferentes. La mayoría del pueblo estadounidense piensa que somos todos iguales y esto crea aún más confusión dentro de la cultura norteamericana. Siempre tratan de encasillarnos como una sola cultura y eso se presta para mucha mala interpretación de quienes somos. Por eso vemos cada barbaridad sobre los latinos en todos los medios de comunicación. Aun lo he experimentado en el teatro.

Mi relación con la cultura anglo es muy cercana y compleja a la vez. Mi pareja es de descendencia anglosajona así que inevitablemente vivo en ese mundo. Es compleja porque como puertorriqueña resiento la manera en que este país, especialmente el anglosajón ha tratado a mi gente y a mi pueblo. Es inevitable que esto se refleje en mi manera de percibir la cultura anglosajona de este país. Como dramaturga trato de ser justa con mis personajes. No todo personaje que escribo de descendencia puertorriqueña refleja como yo me siento. Por otro lado, cuando escribí el personaje de James en la pieza *Camila's Answer* traté de olvidar mis prejuicios para escribir un personaje de origen anglosajón. Y ha resultado que quiero mucho a ese personaje. Me parece que es un ser humano muy especial.

***-¿Cómo se enfrenta a los siguientes temas: género, preferencias sexuales, inmigración, etnia, religión, raza?***

-Trato de enfrentarme a todo tema sin miedo de decir lo que el personaje tiene que decir. En la buena dramaturgia no puede existir lo políticamente correcto. Pero te admito que de todos estos temas, el de la homosexualidad es el más delicado de desarrollar como dramaturga. Me da terror ofender a la comunidad gay y que me vayan a tildar de traidora.

***-¿Qué dificultades encuentra para producir?***

-La verdad no me puedo quejar pues he tenido mucha suerte como dramaturga. Pero es 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. El público busca lo nuevo.

***-¿Qué elementos estimulan la tarea de escribir?***

-He perdido la fe en los concursos de dramaturgia de este país y no sólo los latinos, en todos. Los teatros tienen agendas muy definidas y producen a quien les de la gana, no a la mejor obra que sometió al festival. A mí lo que me inspira a escribir es mayormente la injusticia.

**-¿Considera que hay un movimiento de dramaturgia latina en Nueva York?**

-Definitivamente hay un movimiento de dramaturgia latina en Nueva York muy, pero que muy rico. El uso del lenguaje es fascinante. Nuestra dramaturgia es en inglés, español y bilingüe. ¡Es tan rica!

**-¿Por qué escribe en español?**

-Escribo en español cuando mis personajes tienen que hablar en español, si hablan en inglés, escribo en inglés o si hablan una mezcla de ambos, lo escribo así también.

Eva Cristina Vásquez

-Puertorriqueña. En dramaturgia, la formación que tengo es la de haberme sentado a escribir. Yo hice un bachillerato, una maestría y un doctorado en teatro, pero ninguno de los tres fue en dramaturgia. La maestría la hice en teatro en la sociedad y me especialicé en el teatro para niños en Puerto Rico que sería herramienta de liberación social política, personal; y el doctorado en historia del teatro.

Este verano (2008) van a ser veinte años que vivo en Nueva York. He escrito dos piezas: *Amor perdido*, que fue la primera y la segunda que es *Lágrimas negras*. Las dos piezas han sido producidas, por suerte.

***-¿A qué público dirige sus piezas?***

-Yo realmente no discrimino con el público. Pero, creo que por la temática de las piezas que son específicamente puertorriqueñas pienso que no necesariamente están dirigidas al público puertorriqueño aunque es el público de mi preferencia, tal vez me estoy contradiciendo, pero es de la experiencia que escribo, de la experiencia de mujer puertorriqueña. Obviamente escribo cosas que los puertorriqueños van a entender más que otra gente, pero eso no quiere decir que los demás no se puedan identificar.

***-Ese público que ha ido a ver sus obras, ¿cómo ha respondido?***

-Trabajo con una compañía que se llama Teatro Círculo. La mayoría del público de esa compañía es público de personas latinoamericanas recién llegadas o que han hecho varias generaciones aquí en Estados Unidos, pero que tienen una gran identificación con sus raíces latinas independientemente del país.

La experiencia ha sido que la gente tiene muchas otras maneras de identificarse con la obra que no necesariamente son las que yo estoy sugiriendo con el texto. Literalmente yo sugiero con el texto así que si la obra es sobre guerra, pues no necesariamente son puertorriqueños, pero posiblemente tengan sobre todo ahora un vecino, un amigo, un compañero de clase, el esposo de una conocida que ha pasado por esa experiencia o han pasado directamente por esa experiencia. Con

la obra que trata sobre el tema del racismo, pues el racismo no es solamente exclusivo del Caribe.

***-¿Hay elementos puertorriqueños en sus piezas?***

-Tengo una relación muy estrecha con, no me he divorciado de Puerto Rico, yo voy a Puerto Rico dos, tres, cuatro veces al año. Yo estoy físicamente acá, pero tengo una conexión muy cercana con la isla y además aquí hay una comunidad puertorriqueña inmensa que no me va a dejar olvidarme nunca. A pesar de que hay muchos elementos en mi obra que adquirí a raíz de haberme ido de Puerto Rico y de haberme venido a un sitio donde hay tanta diversidad, los temas, mi manera de hablar siempre van a ser puertorriqueños. Yo parto de esa experiencia y la enriquezco con lo aprendí acá.

***-¿Cómo describe usted lo hispano o lo latino y su relación con la cultura anglo?***

- Pienso que hay muchas definiciones de lo que es ser hispano, muchas definiciones de lo que es ser latino y muchas definiciones de lo que es ser puertorriqueño y creo que cada persona recrea todas esas definiciones e identidad que asume.

Para los puertorriqueños es un tema bien difícil. Mucha gente va a decir que tiene que ver con el idioma, pero los puertorriqueños tenemos la experiencia de generaciones de puertorriqueños con una inmensa identificación con su cultura, con su comida, con la religión que trajeron de allá, con la música, con el baile que

trajeron de allá que por ejemplo no hablan español. No los voy a descartar, no voy a tener la arrogancia de pensar que ellos no son puertorriqueños o que no son hispanos o que no son latinos. Entonces yo pienso que esto de ser hispano, de ser latino en parte es una herencia que uno trae que es muy cuestionable y en parte también tiene que ver con una identidad que uno asume y reafirma con las cosas que uno hace.

***-¿Por qué escribe en español?***

Por muchas razones. Primero que es mi lengua materna. No tengo la misma habilidad para escribir en otros idiomas que tengo para escribir en español. Es otro tipo de reafirmación, ¿quién soy? Soy una puertorriqueña que se crió en español que puede que hable inglés pero no siento la misma fluidez de sentimientos ni de pensamiento ni de palabra al escribir en inglés. Prefiero escribir en el idioma donde yo siento que puedo ser más clara con mis ideas. Entonces escribo en el idioma donde siento que no hay un obstáculo lingüístico lo cual no quiere decir que no me encantaría traducir para poder ampliar mi público.

***-¿Cuál es su relación con la cultura anglo y como se evidencia en su trabajo?***

-Hice unas lecturas en York College. Tengo que decir que tuve un grupo mixto que tenía gente latina que hablaba español y gente afroamericana en su mayoría que no hablaba español. En ese grupo funcionó la lectura porque en parte, las personas que eran afro-americanas a pesar de que no entendían lo que yo estaba diciendo se

podían identificar con las imágenes. La segunda vez que yo leí para un grupo que en su mayoría era de habla inglesa, no había tanta gente que les ayudara a comparar lo que ellos creían que estaban entendiendo con lo que estaba pasando para gente que sí entendía, entonces la recepción fue un poco mas fría, pero me pareció interesante porque igual se identificaban con la idea de querer tener un pelo lacio de ver a una persona frente a un abanico sintiendo el supuesto placer de sentir el pelo volar.

***-¿En cuánto al tema del género en sus piezas?***

-Creo que en parte porque yo escribo para yo actuar, eso es un género literario de performance muy particular. Obviamente siempre trato de escribir sobre temas que tengan que ver con la lucha de las mujeres desde la cuestión mas profunda de perder un ser amado en una guerra hasta la cuestión tan aparentemente frívola de cómo una mujer lidia todos los días con su pelo. Cuando digo que es aparentemente frívola, eso tiene un discurso de todo ese racismo caribeño que vienen sufriendo las mujeres y que las hace alisarse el pelo diariamente.

***-Dificultades para producir obras.***

-Tengo mucha suerte, no me puedo quejar. Al trabajar con una compañía base existe la posibilidad de que esa compañía base confíe en tu trabajo y no es que confíen ciegamente. Cheo (José Oliveras) vio unas cuantas lecturas y dirigió un fragmento en algún momento para eventualmente decidirse a producir la pieza. Eso

da cierta tranquilidad porque una sabe que una se puede brincar el proceso de tratar de vender un trabajo que es un proceso como el de audicionar. Para muchas personas es una lucha conseguir dinero para algo tan simple como el espacio, que es lo mínimo que se necesita para producir algo. Las compañías latinas no confían en gente que no es conocida porque tienen unos presupuestos tan limitados que necesitan ganar dinero porque en la medida que están compitiendo por ciertas ayudas gubernamentales o privadas tienen que demostrar que sus obras tienen cierto éxito.

***-¿Qué elementos cree que pueden ayudar a la tarea de escribir?***

-Le debo mucho al taller de dramaturgia en el que participé con IATI. La idea de uno tener con quién comparar el trabajo con gente que juzga el trabajo de uno desde una perspectiva constructiva. Las experiencias se suman ya sea en haber escuchado una canción que en otro contexto una no había escuchado, eso te crea una historia en la mente. Creo que para una persona que escribe todo lo que tiene disponible sirve. He aprendido de enseñar. He enseñado tres cursos de teatro y en los tres he tratado de fomentar que los estudiantes sean creativos; ver a otra gente pasar por sus procesos creativos me ha enseñado sobre mis propios procesos creativos. Para mí es importante mantenerme abierta a todo lo que yo pueda hacer.

***-Difusión de los medios de comunicación latinos y anglos a la dramaturgia en español.***

-Desde que llegué hasta ahora he visto cierto progreso. Si uno se levanta a las cinco de la mañana y prende la televisión puede que uno vea una que otra obra: los medios de comunicación han creado unos espacios que no son los más favorables. He tenido la suerte de ir a programas de esos que te entrevistan a las cinco y media de la mañana y me he encontrado con gente que ya me conoce que me dice “Ah, mira te vi esta mañana en tal show”. Cuando vas a esos programas o a los de radio, puedes estar seguro que ese día el teléfono de la compañía suena muchísimo. Pero las oportunidades de hacer eso son limitadas: básicamente te están haciendo un favor y te lo pueden hacer una vez cada cierto tiempo. A pesar de que los medios de comunicación podrían ser más cooperadores ellos también necesitan cobrar por su espacio. Una cosa que me encantaría que hubiese, yo no tengo por ejemplo NY1 en español, pero sé que NY1 en inglés tenía un segmento dedicado al teatro: esos programas me servían para enterarme de lo que estaba pasando. Si eso existiera en español tendrían que llegar a nosotros porque es mucha más pequeña la oferta y la gente tendría un recordatorio constante de que se hace teatro en español. La cuestión de los medios funciona de una manera muy limitada pero de cierta manera funciona.

***-¿Considera que hay un movimiento de dramaturgia hispana en Nueva York?***

-Hay muchos dramaturgos en Nueva York que están escribiendo. 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. Sí, hay muchos escritores, hay muchos estímulos, hay más concursos que hace veinte años, hay más talleres pero no hay un grupo organizador de todos esos esfuerzos. Algo que me preocupa mucho es lo de la publicación. El teatro siempre lo he visto como un arte para ser producido y ser visto en escena pero la publicación ayuda a crear un documento literario, un documento histórico. Mientras no haya eso, hablar de un movimiento es un poco difícil.

***-Factores que podrían mejorar la difusión de los autores latinos en Nueva York.***

- Ayudaría si las compañías tuviesen más dinero para tomar riesgos. Tomar riesgos no de hacer lectura, en cualquier lugar se puede hacer una lectura. Lo que no puede hacerse en cualquier lugar es una producción. Si las compañías tuviesen más medios para hacer cosas como el Proyecto Asunción o el concurso de dramaturgia del Repertorio Español ayudarían a que hubiese una difusión del trabajo, más conocimiento de parte del público. De alguna manera, también habría que crear intercambios entre la gente de otras compañías y el intercambio entre escritores.

Diana Chery

Diana Chery es colombiana. Es Maestra en artes escénicas y formación independiente en talleres, laboratorios y cursos. Reside en Nueva York desde el

2001. Aproximadamente lleva 10 piezas escritas. En Nueva York han producido dos de sus obras: *Partidas* y *Aviones de papel* y “unas chiquitas en Colombia como parte de proyectos estudiantiles”.

***-¿A qué público dirige sus piezas?***

-Adultos (hasta ahora).

***-¿Cómo ha respondido éste?***

-Con bondad. No creo que hayan sido expuestas lo suficiente. Creo que sí tienen un carácter de intimidad que conecta a las personas con facilidad, pero no estoy segura de poder responder esta pregunta con seguridad.

***-En su trabajo, ¿hay elementos del lugar de origen?***

-Siempre habrá. El lugar de origen es uno mismo, no sólo donde nació pero donde sueña estar, a donde quiere ir, de donde se fue. La referencia es el pequeño universo de uno. Lo que uno ve, lee o intuye de otros, pero desde mi propia piel, sentidos, carencias y deseos. Desde mis orígenes.

***-¿Cómo describe lo latino/hispano y cuál es la relación de éste con la cultura anglo?***

-Latino/ hispano= personas que comparten un idioma y por ende una cultura similar, con tradiciones y contradicciones similares, capaces de mezclarse y comunicarse con un código común aun en lugares ajenos a sus lugares de origen.

Con respecto a la cultura anglo, sigo pensando que la diferencia principal está en el

concepto básico de la familia y los objetivos de vida.

**-¿Cómo está presente lo latino o hispano en su obra?**

-Soy colombiana. Mis personajes hablan de mí, de lo que soy y no soy. Por ende, creo que todos de alguna forma, son en cierta extensión latinoamericanos. Es mi referente cultural, social, político y sensorial.

**-¿Cuál es su relación con la cultura anglo y cómo se evidencia en su trabajo?**

-Una vez aquí, en New York, donde más que una cultura anglosajona, me encuentro con una cultura multidimensional, inevitablemente ocurre una transformación o una expansión de todos los referentes y todas las necesidades al escribir, al crear, al vivir. Mi relación con la cultura anglo es una relación más fraternal de lo que hubiera imaginado. Convivo, aprendo y peleo con ella constantemente.

**-¿Cómo se enfrenta a los siguientes temas:**

**-Género.** No me enfrento, lo celebro. Lo recibo y lo vivo. Soy mujer a toda costa y pesar de todo. Amo al género masculino y lo que ha representado en mi vida.

**-Preferencias sexuales.** Opciones como los colores. Respeto a cualquier persona que se relaciona con otro ser humano e intente hacerlo con respeto y amor.

**-Inmigración.** Nuestra sociedad ha convertido el hecho de viajar a tierras extranjeras en una eterna cruenta realidad. La inmigración entendida como 'invasión', 'huida', 'humillación', 'pérdida'.....me *conflictúa*, me entristece y me

enfurece.

**-Etnia.** Parte de uno. Como un brazo o un ojo.

**-Religión.** Problemática. Discutible. Poder.

**-Raza.** Como etnia.

***-¿Qué dificultades encuentra para producir?***

-Además de las obvias del dinero, encontrar un grupo de personas con quienes las ideas se concreten y la búsqueda de procesos y resultados sea afín.

***-¿Qué elementos estimulan la tarea de escribir?***

-Los talleres son los espacios más enriquecedores para mí. El encuentro con otros dramaturgos en el proceso de la escritura es mi mejor detonante.

***-¿Qué opinión tiene sobre la difusión que dan los medios de comunicación en español y en inglés a la dramaturgia latina?***

-No conozco mucho sobre esto. No creo que hay suficiente difusión. En general, no hay conocimiento sobre el movimiento dramático contemporáneo.

***-¿Considera que hay un movimiento de dramaturgia latina en Nueva York?***

-Creo que hay muchas personas escribiendo. Si eso es un movimiento dramático... ¡no sé! Creo que podría llegar a haber uno.

***-¿Qué factores podrían mejorar la difusión de los autores locales?***

-Eventos con más alcance. Creo que trabajamos los mismos con los mismos. Las relaciones incestuosas del teatro... no sabemos mucho de otros y siempre acudimos

a los viejos amigos, a los hermanos. Tal vez si creamos más redes que tenga nexos internacionales, si pasamos más la voz de lo poco que sabemos, si constantemente se producen ciclos de talleres, cursos pero que de alguna forma las entidades que tienen el poder de hacerlo se comuniquen las unas con las otras.

**-¿Por qué escribe en español?**

-Porque mi corazón y mi piel hablan en español.

José M. de la Rosa

De la Rosa nació en Santo Domingo, República Dominicana. Tiene más de tres décadas de residencia en Nueva York. Entre sus piezas escritas están: *El último pueblo, En otoño siempre llueve, Enemigos gratuitos, La loca de la estación, La campaña del Dr. Carmín, Insomne, El límite de la noche, El hombre que esperaba en el camino*. De ellas sólo se ha producido *Insomne*.

**-¿A qué público dirige sus piezas?**

-En realidad, no sé a qué público van dirigidas mis obras. Soy de los que creen que más que nada uno debe concentrarse en la historia y los personajes, sobre todo, en estos tiempos en que ya no existen los mecenas. El público varía cada día: no es el mismo público de un día soleado al de un día de nevada. Hay públicos risueños y hay otros que no se ríen por nada. Es muy difícil estar pendiente a lo que piensa un monstruo de muchas cabezas.

**-¿Cómo ha respondido éste?**

-Por lo regular, recibo opiniones variadas de la gente que ha visto o ha estado en las lecturas de mis obras.

***-En su trabajo, ¿hay elementos del lugar de origen?***

-Sí, creo que mis obras tienen esa dualidad – que, en definitiva, es una de las constantes de cualquier inmigrante – que hay elementos de las dos realidades.

***-¿Cómo describe lo latino/hispano y cuál es la relación de éste con la cultura anglo?***

-No sé cómo describir lo latino o lo hispano.

***-¿Está presente lo latino o hispano en su obra?***

-Creo que sí, que lo latino o hispano está presente en mi obra, ya que mi experiencia vital parte o se centraliza en la cultura latinoamericana, específicamente en la caribeña. Desde esa perspectiva veo el mundo.

***-¿Cómo se enfrenta a los siguientes temas: género, preferencias sexuales, inmigración, etnia, religión, raza?***

-La manera que enfrente los temas que trato es partiendo de la noción de que estamos en este mundo de pasada, que todo el mundo tiene derecho a ser feliz, y que la condición humana trasciende las fobias de la mayoría, y que la libertad y la dignidad del ser humano no son negociables.

***-¿Qué dificultades encuentra para producir?***

-Mi dificultad para que se produzcan mis obras radica en que soy muy tímido, y porque, por lo general, a los caribeños se nos mira por sobre el hombro, claro, además de lo económico.

***-¿Qué elementos estimulan la tarea de escribir?***

-Los talleres de dramaturgia me ayudan mucho, además de conocer gente nueva, está uno en contacto con lo que está pasando allá, afuera, lo cual es vital para el escritor. Otro elemento que me ayuda muchísimo es la música.

***-¿Qué opinión tiene sobre la difusión que dan los medios de comunicación en español y en inglés a la dramaturgia latina?***

-La difusión que dan los medios de comunicación a nuestros trabajos es nula, por lo menos, en lo que toca a la parte latina. En el caso de la cultura anglosajona, me imagino que será distinto.

***-¿Considera que hay un movimiento de dramaturgia latina en Nueva York?***

-Sí, creo que estamos en una etapa importante de la dramaturgia latinoamericana en esta ciudad que los jóvenes dramaturgos deberían aprovechar. Se están haciendo cosas muy buenas, cosas que la gente debería ver y apoyar. El teatro es un espejo de la sociedad y el público debería asomarse a ese espejo.

***-¿Qué factores podrían mejorar la difusión de los autores locales?***

-Si se hacen funciones en las plazas, en los parques, en la estaciones de trenes, si se sale a la calle a distribuir los afiches para anunciar las obras de nuestros autores, creo, que eso podría atraer gente a nuestras salas de teatro.

**-¿Por qué escribe en español?**

-Escribo en español porque no lo podría hacer en otra lengua.

Alejandro Aragón

Nace en La Habana, Cuba. Realizó un Taller de dramaturgia en IATI. Reside en Nueva York desde febrero del 2002. Es autor de *El Isleño* y *Fe Sorda* (*El mono apretador y el cocodrilo sin dientes*). Es coautor con Manuel Mendoza de *Antidivas*, *Feliz con mi barranco*, *La crisis del sexo opuesto*, *Féminas* (segunda versión), *La Coleccionista*, *Visa para un sueño*, *Gordura de mi vida*. De éstas han sido producidas: *Antidivas*, *Feliz con mi barranco*, *La crisis del sexo opuesto*, *Féminas* (segunda versión), *La Coleccionista*, *Visa para un sueño*, *Gordura de mi vida*.

**-¿A qué público dirige sus piezas?**

-Depende. Trato de escribir para todo el mundo. Pero, las piezas escritas con Manuel Mendoza fueron escritas teniendo en cuenta que el público sería fundamentalmente personas que no van mucho al teatro, a menos que, (como en el caso de mis obras producidas) en la obra participen personalidades de televisión. Por eso las obras tratan algún tema popular y polémico y se inclinan más a la

comedia ligera con un mensaje x.

***-¿Cómo ha respondido éste?***

-En la presentación del texto mutilado, violado y sanguinolento de *Antidivas* el éxito fue grande y humillante. Se debió no a la obra sino a la participación de las actrices venezolanas Mimí Lazo y María Conchita Alonzo. Me consuela pensar que de haber sido el texto una cagada la gente no la hubiera soportado. O sea, algo bueno tendría si fueron y se quedaron hasta el final. Que tampoco el carisma de las chicas daba para tanto.

***-En su trabajo, ¿hay elementos del lugar de origen?***

-El lugar de origen siempre está en la letra, porque el lugar de origen es parte de mí o viceversa. No me lo puedo quitar de encima, como tampoco dejan de aparecer en mis líneas los lugares en los que he vivido algunos años. Si escribiera una historia sobre Timor Oriental tendría acento habanero, caraqueño y neoyorquino.

***-¿Cómo describe lo latino/hispano y cuál es la relación de éste con la cultura anglo?***

-El latino que conozco, el de New York invierte mucho tiempo en quejarse (con justicia en muchos casos) de la sociedad y cultura anglo (también se quejan de los coreanos del *deli*, de los pasajeros chinos, del *landlord* ruso o griego. Así mismo escucho con frecuencia a los americanos mencionar ciertas rivalidades entre los distintos grupos latinos. No sé bien de qué hablan, pero parece cierto que la gente

inmigrante, también la latina, vive comparando el nuevo país con el de origen, su raza con la ajena, insistiendo en que dejaron detrás algo parecido a un paraíso. Me atrevo a afirmar que el latino es intrínsecamente racista, así mismo, solidario y trabajador. La solidaridad nos distingue, nos unifica como la lengua y la televisión. Perdemos mucho cuando llegamos, pero como grupo humano estamos gestando un nuevo pueblo latino, con un acento peculiar, una cultura peculiar. Tomará años verla y valorar sus virtudes. Por ahora el alma latina se alimenta de lo que le cae cerca, batalla por sobrevivir, pero está vestida y aderezada con las virtudes y muchos defectos de la cultura americana blanca, negra y mestiza. Lo malo es que la poca o mucha influencia que en nuestros países teníamos del resto del mundo y que nos hizo la delicia que somos, aquí no la recibimos.

***-¿Por qué escribe en español?***

-Porque mi inglés es casi un chiste. Tiendo a ser barroco y no domino el inglés lo suficiente.

***-¿Está presente lo latino o hispano en su obra?***

Es inevitable. A veces escribo personajes que tratan de hablar neutro, sin modismos. Personajes sin pasado, sin un contexto latinoamericano, porque me costaría mucho crear un personaje que además de único en sí, precise una identidad nacional. En este momento ni siquiera los personajes cubanos me saldrían auténticos, tanto he perdido de mi identidad cubana, o ganado de mi identidad de

inmigrante. Pero siempre se huele Latinoamérica en mis obras, eso me gusta.

**-¿Cuál es su relación con la cultura anglo y como se evidencia en su trabajo?**

-Siempre he vivido expuesto al modelo americano al vivir, al escribir, al amar y odiar. Incluso cuando Cuba fue más ideológicamente pseudo-marxista, el gusto por lo americano (lo bueno y lo malo, lo especial y lo comercial) nos llegaba a chorros, para bien o para mal. Ahora que vivo aquí, trato de buscar afuera, y rechazo mucho la cultura americana, por aburrida, pacata, falsamente sexual, repetitiva. Pero afuera tampoco encuentro mucho. Estamos viviendo cierta inercia cultural mundial. De cualquier forma mi obra más comercial sigue algunos patrones americanos en la estructura. Y los temas que discuto han recibido mucha luz de las tendencias en el pensamiento crítico y progresista de la izquierda liberal americana especialmente en los temas de género, feminismo, raza, nacionalidad y libertades individuales.

**-¿Cómo se enfrenta a los siguientes temas?**

**Género:** Mis obras generalmente hablan de mujeres que tienen problemas porque son mujeres de la manera prevista por la sociedad. Ellas no saben qué hacer y se rebelan a veces inconscientemente. Trato de no ser obvio, pero de vez en cuando suelto líneas que parecen *slogans*. Es que no quiero confusiones.

**Preferencias sexuales:** Generalmente mis personajes son heterosexuales, pero tienen una vida sexual escabrosa. Soy gay, y sin crearme mujer, me siento más

cercano a la sensibilidad femenina que a la masculina. Todos los humanos deberíamos ser femeninos. Así que hablo de mis problemas a través de ellas. De vez en cuando mis personajes hacen comentarios acerca de la homosexualidad, tratando de no ser cliché.

**Inmigración:** Escribí con Manuel Mendoza *Visa para un sueño*, sobre la vida de un inmigrante. Está inspirada en la vida de su protagonista, el actor Raúl González, pero insistí en dejar mis opiniones sobre el tema claros: la inmigración es necesaria, inevitable, imparable, pero debe ser organizada, no caótica y contraproducente. La persona humana es intrínsecamente legítima, no necesita validación legal. No podemos dejar de ser quien somos: cuando estés en Roma sé tú mismo. Pero, aprende, no seas soberbio.

**Etnia:** No me ha dado por eso. Que recuerde.

**Religión:** Soy ateo, o agnóstico, o algo así, pero no estoy disgustado con Dios. He escrito sobre Dios. A casi nadie le interesa el punto de vista de un ateo, es como ser promiscuo o creer que la familia sí se escoge. Y yo entro en las tres categorías. Así que mis obras que tratan el tema no llegan lejos (más bien a ninguna parte). *Fesorda* me gusta mucho pero es una obra muy inteligente para los comunes y muy bruta para los elaborados. Mis personajes no hablan de su orientación religiosa o cuando hablan de Dios hacen el ridículo.

**Raza:** Mis personajes no tienen una raza terminada, así los actúa cualquiera. Me

interesa el tema de la raza, pero no sé cómo tratarlo sin ser panfletario.

**-¿Qué dificultades encuentra para producir?**

-Yo no sé vender mis obras, ni lo intento. Todo lo que he producido ha sido gracias a Manuel Mendoza, que es mi amigo y sobre todo le gusta algo de lo que escribo. No le gusta casi nada, así que no me produce más. Las lecturas dramatizadas de tres de mis obras en NY fueron eventos casi fortuitos. La primera, *El isleño*, fue en IATI gracias a una invitación de Pablo García Gámez. La segunda y tercera (un fragmento de *Fe sorda* en el *Showcase* de off Broadway y *La coleccionista* en IATI fueron resultado de mi trabajo con el taller de Dramaturgia de IATI, al que me uní gracias a la invitación de Pablo.

**-¿Qué elementos estimulan la tarea de escribir?** Todos los mencionados son excelentes estímulos. El teatro no es como la costura, usted hace un babero y se lo pone aunque sea feo. O pinta y luego cuelga el cuadro en el baño y listo. Los autores escriben obras destinadas a ser representadas ante un público (vaya acto de vanidad) y luego las engavetan. Si al final no son producidas, es un alivio trabajarlas en talleres, leerlas en grupo, mandarlas a concursos y resultar finalistas aunque no gane. Las lecturas dramatizadas son excelentes, especialmente si van a verlas más de diez personas, si de ellas cinco no son amigos o familia del autor o de los participantes, y si al final alguien tiene alguna pregunta inteligente. O simplemente una pregunta.

***-¿Qué opinión tiene sobre la difusión que dan los medios de comunicación en español y en inglés a la dramaturgia latina?***

-Es una reverenda cagada. No hay crítica seria. Generalmente las críticas son benignas o condescendientes. Lo importante para ellos es tener un artículo y una foto para llenar la página cultural. He notado que mucho de lo que muestran en las entrevistas de TV y prensa se debe al esfuerzo de relaciones públicas de los productores o los actores y para nada tiene que ver con la opinión del medio o del periodista. Ah, y dicen que todo ha gozado de gran éxito aquí y allá.

***-¿Considera que hay un movimiento de dramaturgia latina en Nueva York?***

-Sí, pero no me pongas a hablar de eso, que no domino el tema. Hay mucha gente produciendo, escribiendo, leyendo, conversando o chismeando del tema. A la larga algo bueno va a pasar.

***-¿Qué factores podrían mejorar la difusión de los autores locales?***

-Más presupuesto para lecturas dramatizadas, talleres, etc.

Trabajo de promoción serio y profesional. Invertir menos en la puesta y más en la difusión. Pagarle a los actores y no esperar que trabajen gratis. Y, sobre todo, presentar un repertorio de obras para el público potencial: hispanohablantes centroamericanos y caribeños, muy pobres, de bajísimo nivel cultural y absoluto desconocimiento de las reglas y normas del teatro. Hay que entretener y enseñar a esa gente. Lamento decir que Lorca y Becket no son lo que esperan. Admitámoslo

ya. Esa va a ser la única forma de crear un público latino y poder subvencionar las obras más innovadoras.

*-En su caso, ¿cómo explica que “Feliz con mi barranco” haya tenido el éxito que tuvo y que aún le cueste que sus obras sean producidas en el teatro hispano de Nueva York?*

-No sé si fue éxito que un montón de venezolanos se pusieran de acuerdo para llenar un teatro un fin de semana y ver una obra "venezolana", con actores famosos de la televisión venezolana. Ni siquiera sospechaban que uno de los escritores (un servidor) era-es cubano. No sé si hubiera sobrevivido otro fin de semana. Ganó un premio ACE del modo en que se ganan los premios ACE: veleidades del altísimo. Hasta ahora mis obras en NY sólo le han interesado a personas que no son productores. Considero un éxito cuando alguien dice, "qué bonito eso tuyo,"

*Whatever they mean by that.*

Entrevistas a productores y periodistas

Vivian Deangelo

Deangelo, de origen uruguayo, es directora artística y ejecutiva de Teatro IATI, grupo fundado en 1968.

***-¿Cuál es la misión de Teatro IATI?***

-La misión general es acercarnos a la comunidad, trabajar con la comunidad. Darle lo mejor, poner todo nuestro esfuerzo y realmente trabajar con la comunidad y mostrar un teatro de calidad, bien para ellos y que nos conozcan.

***-¿Cómo seleccionan los textos a producir?***

-Pensando principalmente en que lleguen a la gente. No sólo que nos guste a nosotros y a la vez que tengamos gusto en hacerlo, pero pensando en que sean temas universales, que no sean sólo locales. Acá en Nueva York no es como hacerlo en el país de uno que no importa que sea localista allá, pero acá no porque acá hay de todos los países de Latino-América. Entonces hay que pensar en todo.

***-En las temporadas entre el 2002 y 2007: ¿Cuántas piezas fueron producidas y de ellas, cuántas fueron de autores locales?***

-Estrenos: *La edad de la ciruela*, de Aristides Vargas; *Compañía*, de Eduardo Rovner; *En barco de papel: Hostos y Blanco*, de Pablo García Gámez; *Partidas*, de Diana Chery, *Homo Dramaticus*, de Alberto Adellach. Dos autores locales: García Gámez y Chery.

***-¿Cómo la institución promueve la dramaturgia local?***

Lecturas. Ahora son lecturas haciendo énfasis en el texto sin distraer la atención con que sea una producción, una semi-producción, una producción chiquita. Eso distrae al público, ya lo hemos comprobado así que son lecturas con todo el énfasis

en el texto para que los autores puedan escuchar y tener una opinión constructiva de parte del público. Se hacen una vez por mes.

Talleres es lo que vamos a tener ahora (otoño 2007) con el laboratorio de escritores. Es un encuentro con cuatro, cinco, seis personas, de ahí salen obras. Con éxito han salido ya de Eva Cristina Vásquez *Lágrimas negras*, producción de Teatro Círculo, *Aviones de papel*, de Diana Chery producida por Late, que fue al Festival de Oriente en Venezuela. Eso nos dice el éxito del laboratorio. Cada vez agregamos más cosas para dar más incentivos a los nuevos escritores porque algunos son nuevos que se anotan en el laboratorio y entonces ahora lo vamos a hacer con trabajos antes de terminar su obra: trabajo con directores, diferentes directores; que trabajen en unos meses lo que ya está pronto y eso les va dando una visión a los autores de lo que va haciendo su obra y eso los ayuda a ellos a terminar su obra, a pensar, a sacar lo que pueden mejorar. Después de eso, también su obra la ponemos en nuestro *web site* donde todo el que le interese nuevas obras puede ir a nuestro *web site* y allí están las obras puestas.

También se hace una producción pequeña, por ahora, porque no tenemos presupuesto. Se va a hacer un concurso donde estarán personas que no son nuestras, de IATI, para que sea neutral y esas personas, el jurado, seleccionan una obra y esa la trabajamos para una producción de taller.

***-¿De qué manera han ayudado a los dramaturgos locales?***

-El año pasado (2006) fuimos anfitriones de un encuentro de escritores puertorriqueños en Nueva York con el director de la parte de teatro del Ateneo Puertorriqueño, Roberto Ramos Perea.<sup>56</sup> Es decir, que nunca habían tenido una conexión, un encuentro. Eso se hizo en IATI y de ahí surgió después la correspondencia entre Puerto Rico y los escritores de acá que han logrado que se publiquen sus obras en el Ateneo Puertorriqueño y que queden allá. Creemos que eso ha sido también algo que hemos hecho nosotros, que hemos dado una oportunidad junto con Tere Martínez.

***-¿Qué opina de la dramaturgia local de Nueva York en español?***

-En español pues creo que hay un reconocimiento a los dramaturgos locales muy bueno porque por ejemplo el año pasado (2006) fue la primera vez que reconocieron públicamente a un autor primero acá en la historia de HOLA, así que Repertorio ha comenzado también a poner a Nilo Cruz que está siendo popular. Eligen también no se arriesgan. Hay compañías que se toman riesgos con nombres reconocidos, pero creo que estamos entre las compañías que tomamos riesgos con autores no conocidos y que damos a conocer y que creo que lo estamos logrando.

**Alicia Kaplan**

Es fundadora, productora artística y ejecutiva de Danisarte, grupo creado en

---

<sup>56</sup> En realidad, el encuentro se realizó el 2 de diciembre del 2005.

1992.

*Misión.* Mission is to develop original productions in both English and Spanish with the goal of increasing understanding among people of many cultures and nations and showcase the talents of minority artists.

***-¿Cómo seleccionan los textos a producir***

-Seleccionamos las obras basados en obras creadas en los talleres de Danisarte de dramaturgia con autores locales que tienen el talento y disciplina de desarrollar sus obras, hacemos lecturas y trabajamos con actores tanto profesionales como novatos que les interesa participar en obras originales. La idea es que las obras sean creadas y producidas en el mismo nido de creatividad que ha sido por los últimos 10 años en el Centro Cultural Julia de Burgos.

***-¿Cómo la institución promueve la dramaturgia local?***

-Tenemos diez años haciendo talleres de dramaturgia, El año pasado tuvimos el primer concurso de obras basadas en la Virgen de Guadalupe. Tenemos talleres de dramaturgia y actuación 1 o 2 veces al año. Trabajamos con los autores en total en el desarrollo de su obra que se presentara durante el festival durante 6 meses.

***-¿De qué manera han ayudado a los dramaturgos locales?***

-Muchos autores. Vea el anexo. Muchas obras después de estrenarlas en El Festival Teatral de Los Nuevos Valores en el Centro Cultural Latino Julia de Burgos han sido producidas en otras localidades: teatros, escuelas, bibliotecas, etc.

Antonio Bones

Antonio Bones, de origen puertorriqueño es columnista en Latin Week NY. Las publicaciones como LatinWeek son más consecuentes con las obras de teatro de los grupos hispanos. Eso se traduce, de alguna manera, en apoyo a los dramaturgos locales.

**-¿Por qué cree que sucede este fenómeno?**

-Considero que las publicaciones a menor escala (tiradas) son más accesibles a las actividades locales y abarcan más al sector arrinconado de intelectuales. Puesto que son ediciones que circulan por periodos más restringidos (semanarios, quincenarios, mensuales, semestrales), la labor periodística se extiende y es más fácil auscultar la vida cultural con marcada apreciación. Los diarios acaparan la noticia "caliente" y la despliegan al momento aniquilando, a veces, informaciones de menor "relevancia". Esto se debe al criterio editorial o a sus intereses. En esos términos no es lo mismo escribir sobre la puesta en escena de *Largo viaje hacia la noche* de Eugene O'Neill y protagonizada por estrellas que de la pieza inédita de un dramaturgo (a) local y protagonizada por actores del patio. Los medios de mayor difusión acaparan lo "extraordinario". Tal vez la pieza del dramaturgo novel o veterano del patio sea una producción mas rimbombante que *Largo viaje hacia la noche* pero no es información de altura para la edición puesto que el público no tiene conocimiento de quienes son y ahí radica el conflicto. Para

mantener a una gran publicación en pie se necesitan informaciones que sean comerciales. ¿Capitalismo? Sí, así es.

***-¿Por qué un periódico con más limitaciones se encarga de tener columnas de arte y teatro?***

-La información que se ofrece a diario se encuentra basada en sucesos equilibrados: locales, nacionales, internacionales. Es sumamente difícil (de acuerdo a muchos ejecutivos de la comunicación) establecer bloques destinados a una actividad teatral local por más encumbrada que sea. Los periódicos de menor circulación rescatan esa tarea y la llevan libre de coste a los suburbios.

***-Como periodista cultural, ¿por qué cree que la mayoría de los grupos limitan la producción de obras de autores locales?***

-Existen dramaturgos que con el paso del tiempo se han convertido en íconos y a quién no le interesaría representar a un *Hamlet* de Shakespeare, *La historia de una escalera* de Antonio Buero Vallejo o *La Casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca. La realidad es que los respectivos autores son instituciones de la dramaturgia. Los productores o compañías de teatro atesoran concepciones de tal grado porque prometen ventas de boletos y asistencia de espectadores. Aunque la pieza (entiéndase el texto) sea espantoso como uno que detesto y pertenece a un gran escritor; no obstante, es un autor reconocido y no importa cuán desastrosa sea la concepción. El público ya tiene una idea preconcebida y asistirá a la puesta en

escena. Tenemos también a muy buenos dramaturgos a nivel local pero la competencia los aleja porque, quizá, no llenarán su espacio por ser un nombre anónimo. Si no respaldamos a los dramaturgos hispanos que residen en la "Gran Manzana" el movimiento teatral permanecerá castrado.

*-¿Cómo podrían colaborar los medios en la promoción de los autores hispanos?*

-Estimo que se debería fundar una comisión de dramaturgos hispanos a nivel nacional que imparta sus conocimientos por medio de simposios, seminarios, campamentos, certámenes, etc. Se podrían fundar capítulos estatales y **crear auge fuera de lo ordinario** así se convertirían en **noticia caliente** y la ruta sería menos escabrosa.

## Bibliografía

“About Us.” Intar Theatre. 2007. 4<sup>th</sup> March 2008.

<<http://www.intartheatre.org/about.htm>>.

“About LATE.” Latin American Theatre Ensemble. 2008. 4<sup>th</sup> March 2008.

<<http://www.lateny.org/about.html>>.

“About Us.” Latea Theatre. 2005. 4<sup>th</sup> March 2008.

<<http://teatrolatea.com/about.htm>>.

“About Us.” Teatro Círculo. 2007. 4<sup>th</sup> March 2008.

<<http://teatrocirculo.org/aboutus.htm>>.

“About Us.” Teatro IATI. 2008. 4<sup>th</sup> March 2008 <<http://www.teatroiati.org/spa/>

[index.php?option=com\\_content&task=blogsection&id=4&Itemid=26](http://www.teatroiati.org/spa/index.php?option=com_content&task=blogsection&id=4&Itemid=26)>

ACE de Nueva York. New York: Asociación Cronistas del Espectáculo, 2007.

Actividades realizadas. Nueva York. Librería Barco de Papel. 2004. 6 Mar. 2008

<[http://lahoradelcuentoenqueens.com/actividades\\_2004.html](http://lahoradelcuentoenqueens.com/actividades_2004.html)>.

“A History of Repertorio Español.” Repertorio Español. 2008. 4 Marzo 2008.

<<http://repertorio.org/about/>>.

Antush, John V., ed. Nuestro New York: An Anthology of Puerto Rican Plays.

New York: Penguin Group, 1994.

- . "The Academic Politics and Commercial Possibilities of Publishing Puerto Rican Plays in New York ." Boletín del Archico Nacional de Teatro y Cine del Ateneo Puertorriqueño. Enero-Julio 2006: 61-65.
- . "The American Experience in Puerto Rican/The Puerto Rican Experience in American Drama." Pregones Files. (Undated).
- Aragón, Alejandro. Entrevista con Pablo García Gámez. "La utopía de ser un dramaturgo latino." Teatro en Miami Mayo 2006. 4 Feb. 2008 <<http://www.teatroenmiami.net/modules.php?name=News&file=print&sid=3927>>
- . "En los zapatos de Lezama." Aquí me tocó escribir. Ed. Paquita Suárez Coalla. Oviedo: Trabe, 2006. 197-209.
- . Entrevista personal. 4 Mayo 2008.
- . Fe sorda ts, 2005.
- Artimaña. Revista de las Artes y la Cultura Cubanas. Marzo 4, 2008. <<http://www.artimana.net/revista/ediciones.html>>.
- Bass, George. Entrevista con Pablo García Gámez. "El teatro hispano y la conciencia profesional." Teatro en Miami Marzo 2007. 4 Feb. 2008 <<http://www.teatroenmiami.net/modules.php?name=News&file=article&sid=5249>>
- Beale, Lewis. "'La Misma Luna,' an immigration drama with a novela touch." Daily News (Mar. 2008). Daily News Latino. 14 Mar. 2008. 19 Mar. 2008

<[http:// www.nydailynews.com/latino/2008/03/14/2008-03-14\\_la\\_misma\\_luna\\_an\\_immigration\\_drama\\_with\\_.html](http://www.nydailynews.com/latino/2008/03/14/2008-03-14_la_misma_luna_an_immigration_drama_with_.html)>.

Bones, Antonio. Entrevista personal. 5 Abril, 2008.

Bruckner, D.J.R. "Gallardo's 'Simpson Street.'" Rev. of Simpson Street, by Edward Gallardo. New York Times on the Web 9 Mayo 1985. 15 Feb. 2008 <<http://theater2.nytimes.com/mem/theater/treview.html?res=9C04E0D8143BF93AA35756C0A963948260>>.

Buenaventura, Enrique. El Nuevo Teatro y sus relaciones con la estética. Cali, Colombia: Comisión de Publicaciones del TEC, 1979.

Chacón, Pablo. "Samuel Huntington: "Hay que regular y si es necesario prohibir". October 2005. Alma Magazine. 15 February 2008 <<http://www2.alma.fm/nota.cfm/n.673.t.samuel-huntington-hay-que-regular-y-si-es-necesario-prohibor.htm>>.

Chery, Diana. Aviones de papel ts. 2005.

—.Entrevista con Pablo García Gámez. "El proceso teatral es doloroso y extraordinario." Teatro en Miami September 2005. 4 Feb. 2008 <<http://www.teatroenmiami.net/modules.php?name=News&file=article&sid=2970>>

—.Entrevista personal. 10 Feb. 2008.

Dávila, Arlene. Latinos Inc.: The Marketing and Making of a People. Berkeley: University of California Press, 2001.

Deangelo, Vivian. Entrevista personal. 14 Sep. 2007.

De La Roche, Elisa. ¡Teatro Hispano! Three Major New York Companies. New York: Garland, 1995.

De la Rosa, José. Entre sonrisas y sueños. Nueva York: Ediciones Alcance, 1995.

—. En otoño siempre llueve ts.(sin fecha).

—. Insomne ts. (sin fecha).

—. La loca de la estación ts. (sin fecha).

—. Entrevista personal. 4 Feb. 2008.

"Dolores Prida. Guía de Estudio de Casa Propia." Repertorio Español. <[http://](http://www.repertorio.org/education/pdfs/prida.pdf?PHPSESSID=d879a17402ac1b58512)

[www.repertorio.org/education/pdfs/prida.pdf?PHPSESSID=d879a17402ac1b58512](http://www.repertorio.org/education/pdfs/prida.pdf?PHPSESSID=d879a17402ac1b58512)>.

“Dramaturga Carmen Rivera presentó demanda contra Teatro Rodante.” Terra s/f

10 Abril 2008 <<http://www.terra.com/arte/articulo/html/art6487.htm>>

El Diario/ La prensa [New York] 6 Mar. 2008.

—. 7 Mar. 2008.

—. 8 Mar. 2008.

—. 9 Mar. 2008.

—. 10 Mar. 2008.

—. 11 Mar. 2008.

—. 12 Mar. 2008.

—.13 Mar. 2008.

"English: Official Language of Pennsylvania." June 29, 2006. Vivir Latino. 4

March 2008 <<http://vivirlatino.com/2006/06/29/english-official-language-of-pennsylvania.php>>.

"Ensemble." Teatro Pregones. 2008. 4 March 2008 <<http://www.pregones.org/about.html>>.

"Exaltando lo latino de Nueva York." Editorial. El Diario/La Prensa [New York] 3

Apr. 2007: 1. El Diario/La Prensa OnLine. 3 Abril, 2007. 19 Apr. 2007

<<http://www.eldiariony.com/noticias/detail.aspx?section=25&desc=Editorial&id=1614629>>.

Figueroa, Pablo. Teatro: Hispanic Theatre in New York City 1920-1976. New

York: Museo del Barrio & Off-Off Broadway Alliance, 1977.

Freire Paulo and Macedo, Donaldo. Literacy: Reading The World and The Word.

South Hadley: Bergin & Garvey Publishers, Inc., 1987.

García Gámez, Pablo. "Mujer de pelo rebelde." Hora Hispana Daily News. Mayo

17, 2007: 11.

—. "Como si fuera ayer." Hora Hispana Daily News. Feb.7, 2008: 6.

Gómez, Mateo. Entrevista con Pablo García Gámez. "Nuestro teatro es un espejo

empañado." Teatro en Miami Abril 2007. 4 Feb. 2008 <<http://www.teatroenmiami.net/modules.php?name=News&file=article&sid=5304>>.

“History of Thalia Spanish Theatre.” Thalia Spanish Theater. 2001. 12 feb. 2008,  
<http://www.thaliatheatre.org/pages/history.cfm>.

hooks, bell. "Representing the Poor." Progressions: Readings for Writers. Ed.  
Betsy S. Hilbert. New York: Norton & Company, Inc., 1998. 170-178.

“Impremedia Publications.” Impremedia. 2008. Feb. 4 2008 <<http://www.impremedia.com/publications/>>.

Kanellos, Nicolás. A History of Hispanic Theatre in the United States: Origins to 1940. Austin: University of Texas Press, 1990.

—. En otra voz: Antología de la literatura hispana en Estados Unidos. Houston: Arte Público Press, 2002.

—. Hispanic Theatre in the United States. Houston, Texas: Arte Público, 1984.

—. “Hispanic Theatre in the United States: Post-War to the Present.” Latin American Theatre Review 25, no 2 (Spring 1992): 197-209.

—. Mexican American Theatre: Legacy and Reality. Pittsburgh: Latin American Literary Review Press, 1987.

“La misión,” Teatro Pregones Theater, 2008, 12 feb.2008, <<http://www.pregones.org/about.html>>.

Latino Data Project. New York: Center for Latin American Caribbean, and Latino

Studies and the Center for Urban Research of the Graduate Center, City University of New York, 2006. Latino Data Project. The Graduate Center, CUNY. 13 Jan. 2008 <<http://web.gc.cuny.edu/lastudies/latinodataproject.pdf>>.

Latino Data Project: New York City's Latino Population in 2006. New

York: Center for Latin American Caribbean, and Latino Studies and the Center for Urban Research of the Graduate Center, City University of New York, 2006. Latino Data Project. The Graduate Center, CUNY. 13 Jan. 2008<<http://web.gc.cuny.edu/lastudies/The%20Latino%20Population%20of%20New%20York%20City%20in%202006.pdf>>.

“Latinos and the Media.” Centro de Estudios Puertorriqueños Bulletin 2, no. 8, special issue, 1990.

“Latinos and the Media.” Centro de Estudios Puertorriqueños Bulletin 3, no. 1, special issue, 1990.

Latin Week NY. 2007. Tiempo, New York, LLC. 12 Feb, 2008 <<http://www.latinweekny.com/?c=138>>.

Local Television Market Universe Estimates. The Nielsen Company, 2008. 6 Feb. 2008.

López Silva, Inmaculada. El teatro latino y sus públicos en la ciudad de Nueva York. Ms.

- Lugo, A.B. "HOLA takes a look at Actor-Playwrights." La Nueva Ola. Vol. IX, no. IV. Ed. Manny Alfaro, A.B. Lugo. New York: Winter 2003-Spring/Summer 2004.
- Manfred B. Steger. Globalization: A Very Short Introduction. Oxford University Press, New York, 2003
- Marceles Daconte, Eduardo. "El método de creación colectiva en el teatro Colombiano." Latin American Theatre Review 11, no. 1 (Fall 1977): 91-97.
- Marqués, René. La carreta. San Juan: Editorial Cultural, 1983.
- Márquez, Rosa Luisa and Fiet, Lowell A. "Puerto Rican Theatre on the Mainland." In Ethnic Theatre in the United States, edited by Maxine Seller, 419-46. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1983.
- Márquez, Rosa Luisa. "The Puerto Rican Traveling Theatre Company: The First Ten Years." Ph. D. Diss. Michigan State University, 1977.
- . "Cuarenta años después de 'Lo que podría ser un teatro puertorriqueño' (1939-1979)." Revista Review Latinoamericana 9 (1979): 300-306.
- Martí, José. Ismaelillo, Versos libres, Versos sencillos. Ed. Iván A. Schulman. 10ma. ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 2001.
- Martínez, Tere. "Borinquen vive en el Barrio ." Boletín del Archivo Nacional de Teatro y Cine del Ateneo Puertorriqueño Enero-Julio 2006: 370-385.
- . Mi última noche con Rubén Blades ts. (2000).

—.Entrevista personal. 10 Feb. 2008.

Massip, Francesc. "Teatre 'Latino' a Nova York." [www.drammaturgia.it](http://www.drammaturgia.it) Nov. 10 2005. <<http://www.drammaturgia.it/recensioni/recensione1.php?id=2751>>

Miller, John C. "Contemporary Hispanic Theatre in New York." Boletín del Archivo Nacional de Teatro y Cine del Ateneo Puertorriqueño Enero-Julio 2006: 25-28.

"Mission." Danisarte. Marzo 4, 2008 <[http://danisarte.org/\\_wsn/page2.html](http://danisarte.org/_wsn/page2.html)>.

"Mission." LaMicro Theater. 2004. Marzo 4 2008 <<http://www.lamicrotheater.org/aboutus/mission.html>>.

"Mission Statement." HOLA Hispanic Organization of Latin Actors. 15 Apr. 2008 <<http://www.hellohola.org/about.php>>.

Mohr, Nicholasa. "Puerto Ricans in New York: Cultural Evolution and Identity." In Images and Identities: The Puerto Rican in Two World Context. Ed. Asela Rodríguez Laguna, 157-160. New Brunswick: Transaction Books, 1987.

Monge Rafuls, Pedro. Entrevista con Pablo García Gámez. "Historia de dos ciudades". Teatro en Miami. 19 Octubre 2005. 4 Feb. 2008 <<http://www.teatroenmiami.net/modules.php?name=News&file=article&sid=3164>>.

—. "Recordando a mamá." El tiempo en un acto. Ed. José Triana. New York: Ollantay Press, 1999. 249-270.

—.Entrevista con Luis de la Paz. "Pedro Monge Rafuls, el hombre de Ollantay."

2000. Marzo 4, 2008 <[http://www.teatroenmiami.net/modules.php? name =News&file =article&sid=388](http://www.teatroenmiami.net/modules.php?name=News&file=article&sid=388)>.

Moreno-Uribe, Edgar. "La soledad de unos avioncitos de papel." El Espectador 23

Junio 2006. 4 Feb.2008. <[http://elespectadorvenezolano.blogspot.com/ search?q=la+soledad+de+unos+avioncitos](http://elespectadorvenezolano.blogspot.com/search?q=la+soledad+de+unos+avioncitos)>

Moscato, Matthew. "The Language Debate is About Fear." Sep. 15 2006. Críticas

4 March 2008 <<http://criticasmagazine.com/article/CA6373277.html>>.

Niurka, Norma. "Musical sobre la inmigración logra sus metas." El Nuevo Herald

5 May 2006: D-6.

"Our History." Ollantay Arts Heritage. 12 feb. 2008, <[http://www.ollantaycenter forthearts.org](http://www.ollantaycenterforthearts.org)>.

Pantoja, Antonia. "Puerto Ricans in New York: a Historical Community

Development Perspective." Centro de Estudios Puertorriqueños Bulletin 2, No. 5 (Spring 1989): 21-31.

Pavis, Patrice. Dictionary of Theatre. Trans. Christine Shantz. Toronto:

University of Toronto Press, 1998.

Pianca, Marina. El teatro de nuestra América: Un proyecto continental 1959-1989.

Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1990.

Portal oficial Asociación Cronistas del Espectáculo ACE. Asociación de Cronistas

del Espectáculo de Nueva York: 2006. 12 feb. 2008 <<http://latinACEawards.org/>>

Pottlitzer, Joanne. "Mecanismos de subvención para el teatro hispánico en los Estados Unidos." In Escenarios de dos mundos: Inventario teatral de Iberoamérica vol. 2, Ed. Carlos Espinosa Domínguez, 345-349. España: Centro de Documentación Teatral, 1988.

Prida, Dolores. Beautiful Señoritas & Other Plays. Houston: Arte Publico Press, 1991.

Ramírez, Diana. "Partidas." Cuadernillos de Arte: Textos Dramáticos. Ed. José Assad Cuéllar. Bogotá: Academia Superior de Artes de Bogotá, 2000. 67-117.

Ramos-García, Luis A., ed. Hybridity, Transculturation, and Identity: The State of Latino Theater in the United States. New York: Routledge, 2002.

Rivera, Carmen. "La gringa." Boletín del Archivo Nacional de Teatro y Cine del Ateneo Puertorriqueño Enero-Julio 2006: 256-276.

Rizk, Beatriz. Buenaventura: La dramaturgia de la creación colectiva. México: Escenología, 1991.

Rodríguez, Clara, ed. Latin Looks: Images of Latinas and Latinos in the U.S. Media. Boulder, Colorado: Westview Press, 1997.

Sandoval-Sánchez, Alberto and Nancy Saporta Sternbach, Puro Teatro: A Latina Anthology. Tucson: The University of Arizona Press, 2000.

Santaliz, Pedro. "Diversiones y condiciones del teatro popular de los barrios de Puerto Rico: acercamiento de el Nuevo Teatro Pobre de América." In Imágenes e identidades; El puertorriqueño en la literatura., edited by Asela Rodríguez de Laguna, 173-178. Puerto Rico: Ediciones Huracán, 1985.

Tirado, Cándido. "On Nuyorican Theatre." Boletín del Archivo Nacional de Teatro y Cine del Ateneo Puertorriqueño Enero-Julio 2006: 53-56.

Valle, Norma. Luisa Capetillo, historia de una mujer proscrita. Río Piedras, Puerto Rico: Editorial Cultural, 1990.

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

—. Amor perdido ts (2001).

—. Lágrimas negras ts (2005).

—.Entrevista personal. 3 Marzo 2008.

Ventura, Miriam. "Convergencias y divergencias del teatro dominicano en NY." Semana de El Nacional 23 Agosto 1998.

"Why Did The Bronx Burn?" 23 Nov. 2007. Talk Bronx. 15 Feb. 2008

<<http://www.talkbx.com/2207/11/23/why-did-the-bronx-burn/>>.

Yenque, Teresa. Entrevista con Pablo García Gámez. "Nunca se termina de

aprender.” Teatro en Miami. Marzo 2007. 10 Feb. 2008. <[http://www.](http://www.teatroenmiami.net/modules.php?name=News&file=article&sid=5128)

[teatroen miami.net/modules.php?name=News&file=article&sid=5128](http://www.teatroenmiami.net/modules.php?name=News&file=article&sid=5128)>

What is TeatroStage Festival? New York: Teatro Stage Festival, marzo 2008.

