

# El teatro latino y sus públicos en la ciudad de Nueva York<sup>1</sup>

Inmaculada López Silva

## HISPANOS EN NUEVA YORK, ¿UNA MINORÍA?

En los EE. UU., la población *hispana* ronda el 14% del total. Es, seguramente, la «minoría» mayoritaria y ha liderado en los últimos tiempos uno de los movimientos de emergencia cultural más interesantes. Además, a través de su producción cultural, ha protagonizado lo que Diana Taylor ha definido como un proceso de *transculturización* en el que ha tenido lugar un efecto *feedback* con respecto a la cultura dominante norteamericana. Mi reflexión aquí parte

de algo que esta autora ha sabido explicar (Taylor, 1991b: 96):

*«[...] one of the greatest obstacles [...] to the reception of Latin American theatre outside the geographical or academic area of study, is not so much that this theatre seems different, but that it looks oddly the same, that is, recognizable.»*

¿Cómo definir, entonces, un teatro que parece igual a otro pero que, en realidad, se empeña en remarcar su diferencia? ¿Dónde encontrar los

<sup>1</sup> Este trabajo ha sido realizado gracias a una beca de investigación de la Deputación da Coruña. Quiero agradecer a Jean Graham Jones su ayuda, su orientación siempre inteligente y sus ideas. También agradezco su colaboración a Rodolfo Quebleen, a Vivian Deangelo y Pablo García Gámez de Teatro IATI, a Berioska Ipinza y Pietro González de LaMicro, a José Antonio Cruz, del Repertorio Español, y a Eva Vásquez.



factores de diferenciación del teatro latino y el *resto* del teatro neoyorquino?

Latino, hispano, español, hispanoamericano... La oscilación en el propio adjetivo con el que nos referimos al teatro de la comunidad hispana en los EE. UU. denota sus dificultades de definición. Las distintas formas de autodenominarse muestran, además, una identidad problemática que parte de la duda sobre sí misma y qué aspecto priorizar: ¿la lengua?, ¿la procedencia?, ¿la cultura?

La lengua como rasgo identitario que define el teatro es un elemento fundamental. Pero en un país en el que el español es la lengua B de un contexto de diglosia, el idioma se presenta como consecuencia y origen del problema de definición del teatro latino. No olvidemos que, tradicionalmente, hablaban español en Nueva York los inmigrantes de la clase trabajadora, por lo general pobre y, en los ochenta, vinculada a los altos índices de delincuencia. De ahí que algunos autores hayan explicado la emergencia cultural de estos co-

lectivos desde una perspectiva marxista (Cortes, Falcón & Flores, 1976: 118), aunque el problema tiene implicaciones que van más allá de su interpretación socioeconómica. Se trata, así, de entender sus fórmulas para interpretar(se) en la *otredad*, ya que, como se ha señalado (Peñaloza, 1994: 32), los inmigrantes hispanos en los EE. UU. son el *otro* de la nación. Son extranjeros, gentes de *otro* país y de *otra* cultura que hablan *otro* idioma. Por eso, su integración a partir de esa *otredad* sin renunciar a ella ha sido su principal objetivo en los últimos años.

Por *latina* entendemos la cultura que producen los inmigrantes latinoamericanos o ciudadanos nacidos en EE. UU. pero descendientes de los anteriores. Todos ellos tienen en común una característica: son «minorías conquistadas» (Flores & Yúdice, 1990: 57). En estas circunstancias, el *conflicto* 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 recomendaba a una lectora olvidarse

de aprender español porque, menos *Don Quijote* y Lorca, no había nada de interesante en esa lengua, alegando que sólo podría practicarla con el barrendero. Aflora, así, la cuestión del *canon*, como apuntaba, una vez más, Diana Taylor (1991b: 96):

«If First World commentators expected these forms to be non-Western, that is, non-recognizable from their own context, what does that leave the dramatists to work with, either in terms of language or dramatic traditions?»

La literatura hispanoamericana y su teatro se consideran en los programas de estudio norteamericanos *non-Western literature*; si esto es así, imaginemos el lugar que ocupa en el canon (eurocéntrico, patriarcal, literario, metropolitano y no marginal) el teatro que han puesto en marcha los inmigrantes hispanos en una ciudad como Nueva York, donde han sido tradicionalmente trabajadores, pobres, negros, indios, mulatos, delincuentes y marginados. Así, concluiremos que el conflicto es más cultural que lingüístico, aunque la

lengua es el criterio fundamental que distingue lo canónico (Flores & Yúdice, 1990: 61):

«[...] in the current sociopolitical structure of the United States, such matters rooted in the “private sphere”, like language [...], sexuality, body, and family definition, etc., become the semiotic material around which identity is deployed in the “public sphere”.»

Teniendo esto en cuenta, el teatro, como expresión cultural con una gran visibilidad potencial, es una actividad interesante desde el punto de vista simbólico para realizar el paso de la *esfera privada* a la *pública*. El español es la lengua que define la comunicación en la esfera privada de las comunidades latinas en Nueva York y, si bien éstas han basado su identidad en un primer momento en ese aspecto, lo cierto es que, con el tiempo, el proceso de transculturización y la *desmaternalización* del español los ha conducido a integrar otras formas de identificación con el fin de definir «lo latino» ya no desde el punto de vista etno-

lingüístico, sino también desde una perspectiva sociocultural útil en términos políticos y económicos. Es evidente el ejemplo de la música pop con estrellas que han convertido *lo latino* en imagen de marca con la que se identifican tanto la comunidad hispana como los consumidores anglos, generando ganancias y una redistribución del gusto.

Por esto, parece útil una lectura del problema en términos sistémicos o de campo. La lengua, como otros factores de importancia identitaria, es un elemento que la comunidad hispana percibe como dotado de un fuerte *capital simbólico*, capital que, en un momento dado y en virtud del proceso de transculturización, consigue traspasarse a la comunidad dominante que los ha recibido. La cultura dominante, en un principio, no ha de entender ese factor de identidad como propio, aunque sí puede apropiarse de él y de otros factores identitarios en un momento dado, en función de un *interés* (económico, simbólico, social, político...) que los convierte en rentables y funcionales fuera de la comunidad o del subsiste-

ma cultural que los ha generado. A partir de ahí, se posibilita la *legitimación* de todo lo latino en el contexto norteamericano.

En este sentido, se entiende que el sistema teatral latino se configurase a través de la reivindicación de aspectos culturales e incluso sociopolíticos que definían a la comunidad hispana, más allá de su lengua, tratando de individualizarse como colectivo. El elemento étnico, evidentemente, está presente en la cultura y en el teatro, pero también aspectos surgidos con la experiencia inmigrante y, en definitiva, con su condición de *oprimidos* (Taylor, 1991b: 96).

Esta multiplicidad de factores que definen el teatro latino está bien expresada por la escritora María Irene Fornés en un artículo publicado en *The Village Voice* (10/6/1984):

«In a Hispanic play, the point of view, how people feel, the way they treat each other, are not American. We all have Iberian ancestry, speak Spanish; we're

all Catholic. A Hispanic playwright, one with Hispanic upbringing, will have a different temperament from an American, different recollections, different enemies...»

Tradición, ancestros, lengua, religión, temperamento, carácter, amigos y enemigos... La definición de una creación artística como el teatro, basado formal y estructuralmente en la palabra, ejemplifica cómo la apropiación de lo latino combina múltiples puntos de vista en los que se combinan elementos diferenciales y unificadores al mismo tiempo. Así, se demuestra que *lo latino* se define en los EE. UU. como una «comunidad imaginada» (Anderson, 1983): hay mucho de construcción autoconsciente en todo el aparato de conceptualización nacional o étnica de una cultura emergente, una construcción que surge de una necesidad diferencial ante las posibilidades de asimilación y de uniformización en el seno de la cultura dominante. El *latinismo*, por lo tanto, funciona en estas comunidades hispanas como fórmula de *cohesión*, de modo que

se establece como elemento de identidad con toda la diversidad conceptual que encierra.

## LA ACTIVIDAD TEATRAL EN UN CONTEXTO DE CONFLICTO

Definir el teatro latino en Nueva York como «teatro emergente» implica su reconocimiento como teatro de contestación y reivindicación social que, justamente por esto, se hace visible. Una lectura en estos términos es la fórmula para salvar el *handicap* que supone la «familiaridad» del teatro hispanoamericano de la que hablaba Diana Taylor como factor que lo invisibiliza. En efecto, formalmente es un teatro que no destacaría, pues no utiliza un lenguaje diferente, no habla de lo exótico ni de lo llamativo, sino que procede de dramas cotidianos en capas sociales que están mezcladas con aquellos que protagonizan el teatro que se quiere considerar *occidental*. Sin embargo, el teatro latino ha conseguido individualizarse y ha tomado una posición de visibilidad dentro del sistema teatral en Nueva York debido a su propia condición reivindicativa y a su instru-

mentalización en el marco de todo un movimiento social.

Desde este punto de vista, podemos aplicar al teatro latino el calificativo de «revolucionario», en el sentido que utilizan Gilles Deleuze y Felix Guattari cuando hablan de «literatura menor». Así, la «desterritorialización de la lengua», la «totalización política» y la «apropiación colectiva de la enunciación», en términos de los autores, son las características principales de la literatura menor donde «la machine littéraire prend ainsi le relais d'une machine révolutionnaire à venir» (Deleuze & Guattari, 1975: 32). Por eso, *menor*, para Deleuze y Guattari, no es una cualidad de determinadas literaturas, sino la sección revolucionaria dentro de la literatura establecida. El sentido de la alteridad y la disidencia, así como la constante necesidad de construir y reafirmar la identidad serán, entonces, factores definitorios de las culturas menores, entre ellas, el *latinismo* en EE. UU. Estas circunstancias determinan las dinámicas del discurso teatral debido a que este se basa en la autoconstrucción de la identidad por oposición al

otro, como alternativa a un poder dominante o como revolución.

El teatro latino nace vinculado a la protesta debido a las características sociales de la comunidad hispana en Nueva York. Ilustran este aspecto, por ejemplo, los objetivos con los que nacía una compañía significativa de la emergencia del teatro latino en Nueva York, el Teatro Rodante Puertorriqueño fundado en 1967 por Miriam Colón (Vásquez, 2003: 30):

«1. Promover la identificación y la autoestima de las minorías étnicas alienadas.

2. Incrementar la comprensión y la tolerancia entre los diferentes grupos nacionales y étnicos.

3. Proporcionar entretenimiento libre y de alta calidad en los vecindarios que no se pueden permitir pagar los precios en Broadway y Off-Broadway.

4. Proporcionar una salida constructiva al hastío, el aburrimiento y la frustración.

5. Ser una fuente de entretenimiento colectivo y de enriquecimiento cultural para la comunidad.

6. Ofrecer un espacio de participación, de oportunidad vocacional y de desarrollo del talento a nuestra juventud.»

El teatro latino que surge después de 1950 en Nueva York se va impregnando poco a poco de los movimientos de protesta que surgen en los EE. UU. después de la II Guerra Mundial, especialmente la lucha antirracista, el marxismo y el hippismo. Es, además, un teatro que, al nacer vinculado a las reivindicaciones de los hispanos, se desarrollaba en una parte importante en las calles (Los Revelacionistas, del East Harlem, por ejemplo, y su «teatro de guerrilla»). La obra que inaugura en 1953 este teatro, *La carreta*, es un buen ejemplo del papel simbólico desempeñado por el teatro en la comunidad hispana, con sus particulares circunstancias socioculturales. Escrita por el autor puertorriqueño

René Marques y dirigida por Roberto Rodríguez, cargaba las tintas sobre la *familiaridad* con la que se asumían los dramas de la comunidad hispana. La emigración, la pobreza y el choque de culturas aparecían *desvelados* en este texto que inauguraría una línea temática de reivindicación social que marcaría las preocupaciones estéticas del teatro latino hasta muy tarde. El éxito de esta obra da el pistoletazo de salida para el surgimiento de múltiples compañías<sup>2</sup> en un fenómeno de eclosión que Eva Vásquez (2003: 22) no duda en definir como «cohesive movement».

Nacía así un teatro político que está en la raíz de la voluntad reivindicativa de las compañías hispanas de Nueva York. Y nacía, también, un modelo de convivencia de múltiples corrientes estéticas que, en conjunto, definen hasta la actualidad la producción latina en Nueva York y su modo de interactuar con los distintos sectores de la comunidad hispana (Cortes, Falcón & Flores, 1976: 135):

<sup>2</sup> Para ver con mayor detalle su número y características, *vid.* Vásquez, 2003 y Pottlitzer, 1988.

«[...] a conventional theater in English and Spanish presents the work of Puerto Rican dramatists and other established playwrights [...]; a somewhat less conventional theater in English composed of young Puerto Rican playwrights dramatizes the conflicts of particular sectors of the community; and an experimental street theater, with orientations in New York and in Puerto Rico, treats the central problems of the community from a radical perspective.»

Joanne Pottlitzer, en 1988, contabilizaba 25 compañías teatrales hispanas en Nueva York: 13 eran cubanas, 9 puertorriqueñas, 6 «latinoamericanas» y 3 multiétnicas. De las 9 puertorriqueñas, 8 eran comunitarias y trabajaban en inglés; la otra, el Teatro Rodante, era bilingüe. Entre las cubanas, en cambio, la mayoría (9) trabajaban en español, mientras que las otras cuatro eran una de ellas bilingüe y las otras tres en inglés. Hoy en día es difícil calcular el número de compañías hispanas que operan en la ciudad, debido a que, en su mayor parte, el idioma como distintivo ha

desaparecido y la mezcla, incluso la vinculación genética con los inmigrantes, llega ya a terceras generaciones que han asumido *lo latino* como una forma de trabajar en los términos étnico-culturales que ya hemos definido. Funcionan, eso sí, espacios que promueven especialmente el teatro latino, como el tradicional La MaMa, pero, sobre todo, el Repertorio Español, el Thalia Spanish Theater Center (situado en Queens y que programa espectáculos de variedades) y el Teatro Pregones del Bronx.

Es curioso el hecho de que comience a haber una cierta vinculación entre lo «alternativo» o intencionadamente «contemporáneo» y la producción latina vinculada, además, al concepto de interculturalidad. Por ejemplo, LaMicro Theater, una compañía fundada por chilenos en 2003, también muestra sus espectáculos en el circuito alternativo de Nueva York, y expresa, entre sus intenciones, «to present high-quality Spanish, Latin American, and U.S. Latino theater in English and bilingual productions», pero con la intención final de explorar nuevas ideas y de presentar «under-

produced playwrights and also to experiment with new media technology», renovando así el discurso de lo latino a través de la experimentación.

La mezcla posmoderna y el diálogo de culturas parecen ser, de hecho, una fórmula contemporánea de integración de lo latino en la competitiva oferta teatral neoyorquina. Un ejemplo de esto ha tenido lugar en una de las salas más innovadoras de la ciudad, la Performance Space 122, que en su temporada 2006-2007 programó un festival de teatro argentino contemporáneo titulado *Buenos Aires in translation*. Se trataba de «emparejar» a escritores argentinos (traducidos por Jean Graham-Jones) con directores norteamericanos: *Pánico*, de Rafael Spregelburd, dirigida por Brooke O'Hara; *Ex-Antuán*, de Federico León, dirigida por Juan Souki; *La escuálida familia*, de Lola Arias, dirigida por Yana Ross; y *Mujeres soñaron caballos*, de Daniel Veronese, dirigida por Jay Scheib. Un crítico en el *New York Times* (13/11/2006) mostraba el choque cultural que todavía hoy produce un teatro latino que la sociedad neoyorqui-

na entiende como agresivo, quizá por su tradición reivindicativa o *revolucionaria*, y que ahora se presenta como experimental:

«One gets the sense that the directors are often trying to overcome the language and cultural barriers with rough and tumble stagings. The idea being: You don't need a translator to explain vomiting.»

## EL COMPORTAMIENTO DE LOS PÚBLICOS

La compañía Teatro IATI distribuyó entre sus espectadores una encuesta que pretendía definir *targets* en una moderna organización de su repertorio, sin renunciar a su voluntad cultural a favor del teatro latinoamericano. Tras las preguntas de perfil (fecha, procedencia y edad) ya se preguntaba por el «idioma más frecuente usado en a) el hogar, b) la calle, c) el trabajo», por «el país de nacimiento» y, finalmente, los «años en Estados Unidos». La compañía, así, partía de un conocimiento previo de su público que mostraba que éste era, esencialmente, una comunidad emigrante

que, en función de sus propios cambios, exigiría reorientar la propuesta teatral, siempre en el marco del latinismo que compromete a la compañía. Un ejemplo de ese interés son las últimas preguntas, que vuelven a centrarse en el idioma, vinculado ahora a otros factores identitarios: «¿Considera de beneficio que se desarrollen obras de teatro en español para niños basadas en las leyendas y tradiciones de nuestros diferentes pueblos?», «¿Ha asistido al teatro en español?» y «¿Qué es lo más importante en una obra de teatro en español que le motivaría a ir a verla?».

Efectivamente, el idioma no es el único factor de identidad, pero en una comunidad donde las generaciones ya nacidas en EE. UU. asumen la lengua familiar como idioma aprendido en la escuela y no como lengua materna, para las compañías teatrales se hace cada vez más importante conocer hasta qué punto la utilización del español en sus espectáculos no constituye un obstáculo para otros objetivos. Es así como, finalmente, se opta por reivindicar la identidad latina a través de otros fac-

tores como el propio repertorio o incluso la estética de las obras.

En cuanto a los datos estadísticos sobre la recepción del teatro latino en Nueva York, disponemos para este trabajo de los proporcionados por el Repertorio Español en su propio estudio de públicos. Desde su fundación en 1968, el Repertorio Español se ha preocupado por la conquista de los espectadores no sólo en el ámbito hispanoamericano, sino también en el anglosajón, aprovechando el proceso de transculturización y el creciente interés por la cultura latina en Nueva York.

El público joven, bajo la premisa de que sería quien sostendría en un futuro el teatro, ha sido siempre un objetivo del Repertorio Español, con especial atención a su finalidad educativa, como demuestra actualmente su programa «¡Dignidad!», nacido del hecho de que aproximadamente el 33% de los estudiantes de las escuelas públicas de Nueva York son hispanos, cosa que contrasta con la baja oportunidad de acceder al teatro latino. El resto de la actividad del

teatro se traduce en una media de 40.000 espectadores, de 3.000 a 4.000 por obra. El 14% de los asistentes son norteamericanos y el resto, hispanos. Estos son dominicanos en su mayor parte (25%), seguidos de colombianos (15%) y puertorriqueños (11%). La mayor parte de los espectadores no proceden de Manhattan (más del 59%), cosa que concuerda con el hecho de que la mayor parte de los asistentes pertenecen a «minorías» hispanas que tradicionalmente viven en suburbios. Este dato debe ser puesto en relación con la lengua materna: el 58% de los espectadores son hablantes de español, mientras que declaran el inglés como lengua materna el 36%. El rango de edad del Repertorio se encuentra mayoritariamente entre los 25 y los 45 años (el 44%). No es de extrañar, entonces, que la mayor parte del público posea estudios superiores (algo más del 35%) e incluso posgraduados (alrededor del 18%). Con respecto a los intereses del público, los encuestados declaran preferir comedias; frente a la programación tradicional del Repertorio, los clásicos están en un cuarto lugar, por debajo

de los musicales. Y con la pregunta «¿Por qué vas al teatro?», concluimos que casi la mitad de la audiencia se interesa por aspectos de repertorio.

De estos datos, podemos extrapolar algunas conclusiones que nos ayudarán a entender de qué manera el teatro latino en Nueva York dialoga con sus públicos. En primer lugar, su espectador tipo es un hispano que responde positivamente al repertorio latino. Por lo tanto, parece claro que la comunidad se ha apropiado del discurso de identificación socioétnica y cultural y lo ha asumido como elemento de identidad. Eso sí: la audiencia *militante* que acudía en los sesenta y setenta al teatro ha dado paso ya a un espectador que entiende el teatro latino como fórmula de entretenimiento propia de la comunidad hispana y que, en virtud de eso, ha conseguido normalizarlo y sostenerlo como empresa. La comunidad, así, ha conseguido convertirse en un foco que irradia hispanidad fuera del mundo latino, mostrándose como espacio de visibilidad incluso en los medios sistemáticos de la cultura neoyorquina.

El especial cuidado que un teatro como el Repertorio Español pone en la captación de audiencias juveniles todavía no ha conseguido mitigar una tendencia que parece uno de los problemas más claros para el sostenimiento del teatro latino en Nueva York: el envejecimiento de los públicos. Probablemente el ascenso del uso del inglés como lengua materna en la esfera privada sea una de las causas, pues parece mantenerse cierta tendencia a acudir al teatro en español entre los que han sido educados en esta lengua, mientras que el procedimiento es el contrario en aquellos jóvenes para quienes el español es idioma aprendido, aun reconociéndose como miembros de la colectividad y reivindicando el *latinismo* como fórmula de cohesión.

La progresiva inmersión y adaptación de la cultura latina al sistema norteamericano ha dado paso a un espacio en el que las tomas de posición ya se han conformado de modo más específico teniendo en cuenta las distintas facetas del conflicto dominante-dominado. Así, parece que la producción cultural (teatral) cum-

ple su función cohesiva en el nivel simbólico, mientras que la función ideológica e incluso político-reivindicativa, que tradicionalmente también se había depositado en los activistas culturales, ha pasado a agentes que han sabido crear un campo de la política que, paso a paso, ha conquistado espacios de poder. De hecho, la compartimentación de la esfera pública en diversos campos de actividades es habitual en todo proceso de normalización en una comunidad emergente que se construye a sí misma a través de la legitimación simbólica de sus productos culturales.

Falta ver, con el tiempo, qué lugar le otorga al teatro latino la cultura dominante: ¿habrá un lugar de legitimidad institucional para él o simplemente seguirá siendo el producto de un espacio que ha conseguido crear su repertorio, sus instituciones y su propio mercado pero que, a pesar de todo ello, sigue siendo marginal en la voraz oferta cultural de Nueva York?

*Inmaculada López Silva*  
és profesora a l'Escola Superior  
de Arte Dramática de Galicia.

## BIBLIOGRAFÍA

ANDERSON, B. *Imagined communities*. Londres: Verso, 1983.

CABÁN, Pedro. «Subjects and immigrants during the progressive era». *Discourse* 23.3 (2001). Págs. 24-51.

CORTÉS, Félix; FALCÓN, Ángel & FLORES, Juan. «The cultural expressions of Puerto Ricans in New York: A theoretical perspective and critical review». *Latin American Perspectives* 3:3 (1976). Págs. 117-152.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Kafka. Pour une littérature mineure*. París: Éditions du Minuit, 1995.

FLORES, Juan & YÚDICE, Jorge. «Living borders / Buscando América: Languages of Latino self-formation». *Social Text* 24 (1990). Págs. 57-84.

GRAHAM-JONES, Jean. «On attributions, appropriations, misinterpretations and Latin American theatre studies». *Theater Journal* 56/3 (2004). Págs. 8-12.

KANELLOS, Nicholas. *A history of Hispanic theatre in the United States: Origins to 1940*. Austin: University of Texas Press, 1990.

PEÑALOZA, Lisa. «Atravesando fronteras / Border crossings: Critical ethnographic exploration of the consumer acculturation of Mexican immigrants». *The Journal of Consumer Research* 21:1 (1994). Págs. 32-54.

POTTLITZER, Joanne. *Hispanic theatre in the United States and Puerto Rico*. Nueva York: Ford Foundation, 1988.

SOMMERS, Laurie Kay. «Inventing latinismo: The creation of "Hispanic" panethnicity in the United States». *The Journal of American Folklore* 104 (1991). Págs. 32-53.

TAYLOR, Diana. *Theatre of crisis. Drama and politics in Latin America*. Kentucky: The University of Kentucky Press, 1991a.

TAYLOR, Diana. «Transculturating transculturation». *Performing Arts Journal* 13/2 (1991b). Págs. 90-104.

VÁSQUEZ, Eva C. *Pregonos Theatre. A theatre for social change in the South Bronx*. Nueva York & Londres: Routledge, 2003.

WILEY, Catherine. «Teatro chicano and the seduction of nostalgia». *Multi-Ethnic Literature of the United States* 23 (1998). Págs. 99-115.