



HÁBLAME SI QUIERES, PE

[Kirsten F. Nigro]
Universidad de Cincinnati

Selma Hayak, Antonio Banderas y Jo Lo; estrellas beisboleros oriundos de Mexico, Venezuela y la Republica Dominicana; políticos con apellidos como Suárez, Hernández y Gómez; empresas que orgulloosamente proclaman su hispanidad; el Día de Orgullo Puertorriqueno en Nueva York; desfiles en San Antonio, Tucson y Los Ángeles para celebrar el 5 de mayo, día en que el ejército mexicano derrotó al invasor francés en la Batalla de Puebla; salsa, merengue y cumbia en discotecas en Miami, Nueva York y Chicago; festivales de cine en lengua española en San Diego, Washington y Atlanta; tacos, tamales, churascos argentinos, vino chileno, arroz con pollo, ropa vieja cubana en restaurantes a lo largo y ancho del país; los ritmos del español hablado en pueblitos de Georgia, Kansas y Ohio—todo esto es muestra indudable de la creciente influencia de la cultura latinoamericana en Estados Unidos.

Pero antes de celebrar la supuesta latinoamericanización de este país anglosajón, tantas veces proclamada por los medios masivos de comunicación, hay que reconocer que mucho de esto es más bien cuestión de «moda», que la cultura dominante sigue siendo la de habla inglesa y que la producción cultural en español tiene un público bastante reducido fuera de las comunidades y las ciudades con una gran población hispana; y aun en éstas no son tantos los anglos que se interesan seriamente en lo latino. Desgraciadamente, Estados Unidos, nación forjada de la inmigración, sede de las multi-culturas, de la *melting pot* o como suele decirse en estos días, de la ensalada mixta, sigue siendo (y siempre hay que recordar que Nueva York y Miami no son los Estados Unidos) reactivo a lo extranjero y aferradamente monolingüe.

¿Cómo afecta esto al dramaturgo o la dramaturga de origen hispanoamericano que vive y trabaja en Estados Unidos? Antes de dar respuesta (hasta donde se pueda) a

sur es muy reciente, habiéndose trazado en 1848, con el Tratado de Guadalupe Hidalgo que pone fin a la Guerra entre Estados Unidos y México, dejando a éste desprovisto de casi la mitad de su territorio. Aunque se les prometió a los mexicanos que decidieron quedarse en lo que de día a noche se convirtió en territorio estadounidense, que se les respetaría su religión y su lenguaje, no resultó así, y el uso del español fue prohibido legal o socialmente, y la cultura mexicana desdeñada. A través de los años, su idioma materno se tuvo que adaptar a circunstancias nuevas, mezclándose con el del conquistador, creando nuevos vocablos, giros lingüísticos, estructuras sintácticas. O se iba perdiendo, pero nunca por completo, dado que México siempre ha estado «ahí nomás,» y el tránsito al país originario ha sido constante y numeroso. Por esta proximidad, hay quienes nunca han aprendido a hablar inglés; este caso se da más y más entre los llamados

RO HÁBLAME EN ENGLISH

esta interrogativa, hay varias cosas que deben subrayarse: 1) que no hay una población homogénea de latinoamericanos en Estados Unidos; más bien exhiben diferencias raciales, sociales y culturales según su país de origen; 2) que sus historias, el porqué se encuentran en Estados Unidos, también varía; 3) que estas diferencias tienen mucho que ver con el teatro que hacen en su país adoptivo, y 4) que cualesquiera que sean sus divergencias, el «problema» de la lengua les va a ser fundamental: *¿English, Spanish or Spanglish? That is the question.*

Dentro de esta variada comunidad latina, la mexicana no sólo es la más numerosa, sino también la que tiene la historia más anómala, ya que originalmente no fue un pueblo de inmigrantes, sino más bien de conquistados. La actual frontera entre Estados Unidos y su vecino al

«ilegales» que desde los años 70 han llegado en números crecientes. Aun así, la mayoría de mexico-americanos o chicanos hablan inglés, o hablan un inglés salpicado de español o un español salpicado de inglés (lo que los lingüistas llaman *code switching* o sea el cambiar de un código lingüístico a otro; y lo que otros llaman, a veces despectivamente, *pocho o spanglish*).

Estas prácticas lingüísticas son reproducidas, como muestra y orgullo de una identidad chicana, en un teatro que brota en los 60 y que ha producido en los últimos 40 años dramaturgos de enorme talento como lo son Luis Valdez, Carlos Morton, Cherrie Morraga, Josefina López y muchos, muchos otros. Pero éstos son chicanos y no mexicanos. De hecho, son casi nulos los casos de dramaturgos mexicanos que hayan venido a vivir y seguir su carrera en Estados

Su idioma materno se tuvo que adaptar a circunstancias nuevas, mezclándose con el del conquistador, creando nuevos vocablos, giros lingüísticos, estructuras sintácticas.

Los dramaturgos de la inmigración escriben mayormente en inglés o en una mezcla de los dos idiomas.

Unidos. Sólo un ejemplo resalta el de Guillermo Schmidhuber de la Mora, quien fue galardonado con el *Premio Letras de Oro* (de la Universidad de Miami) por su pieza *Por las tierras de Colón*, escrita, como varias otras, durante su estadía en este país. Todas las escribió en español y sus montajes fueron para públicos de académicos y estudiantes bilingües (aunque sí hubo una por lo menos en traducción).

También hay en Estados Unidos varios teatros que montan piezas mexicanas en español, o las traducen al inglés (Teatro Dallas, Teatro Bilingüe de Los Angeles). Pero la presencia mexicana en el teatro norteamericano está con los chicanos y está en inglés. Siendo un teatro netamente bicultural y fiel a las realidades lingüísticas de su público, los dramaturgos y las dramaturgas chicanos, aun cuando manejen ambos idiomas, escogen no escribir en español. Además, hay siempre la cuestión de que si quieren alcanzar a un público más grande, fuera de la comunidad mexicano-americana. La decisión no es nada fácil, ya que querer entrar en «*the mainstream*» («la corriente mayoritaria») puede interpretarse como una traición a su gente. Pero por otra parte, el quedarse sólo con ellos también puede resultar limitante. A fin de cuentas, el escoger un idioma sobre el otro siempre conlleva implicaciones y consecuencias políticas, además de las artísticas.

El caso puertorriqueño también tiene sus peculiaridades, ya que el isleño no es un exiliado ni tampoco un inmigrante del extranjero. El puertorriqueño es desde los años 20 del siglo pasado, y como directa consecuencia de la derrota de España en 1898 y de la política imperialista del vencedor, ciudadano de Estados Unidos (aunque uno con derechos limitados). La cuestión del idioma ha sido compleja en Puerto Rico, con esfuerzos de los Estados Unidos por imponer el inglés como el lenguaje de la enseñanza, de radicales (y a veces triunfantes) movimientos pro-español y recientemente, de un voto por devolver al inglés su categoría como lengua oficial, a pesar de que muchísimos puertorriqueños ni siquiera lo manejan. Desde los años 40, cuando empieza el influjo de inmigrantes de la «guaga (autobús) aérea,» como lo ha denominado el escritor/dramaturgo Luis Rafael Sán-

chez, los puertorriqueños se han movido constantemente entre tierra firme y la isla, pero sin que todos de las primeras generaciones fueran bilingües. Para muchos, su inglés es uno aprendido *in situ* y bastante influido por la lengua materna; o sea, se evidencia en él el *code switching* que se da en el español y el inglés del mexicano-americano.

Pero a diferencia del teatro chicano, el primer estímulo importante para un teatro hispano-puertorriqueño (también llamado neoyorkino, porque sus orígenes y su expresión más fuerte ha sido en Nueva York), fue la dramaturgia de la isla, especialmente la de René Marqués y de su obra más consagrada, *La carreta*. El estreno neoyorkino de esta pieza (1953) fue en español ante un público numeroso y entusiasta. Su reestreno en inglés, con la muy conocida actriz puertorriqueña Miriam Colón, fue todo un éxito en el llamado *Off-Off Broadway*, y al llevarlo en gira por toda la ciudad, Colón estableció una tradición que todavía sigue con su Teatro Rodante de Puerto Rico, cuyo propósito es hacer teatro en español e inglés para diversos públicos en el área metropolitana (además de hacer giras dentro y fuera de Estados Unidos). Pero su repertorio suele constituirse de autores isleños y latinoamericanos. Los dramaturgos de la inmigración escriben mayormente en inglés o en una mezcla de los dos idiomas. Aunque al principio fueron bastante influidos por la dramaturgia de Puerto Rico, al pasar de los años, y con la experiencia inmigratoria más y más en el pasado, su teatro se ha adaptado a nuevas circunstancias culturales y lingüísticas. Véase por ejemplo, la antología de John Antusch, *Nuestro Nueva York. Teatro puertorriqueño*, que contiene once piezas, todas en inglés (entres ellas, *Marisol* de José Rivera, ha sido galardonada con importantes premios del teatro norteamericano). Esto no es decir que Puerto Rico pierda importancia y que el español desaparezca del todo, pero sí que la manera de transformar la experiencia isleña y la lengua materna en material escénico esta siempre muy influida por la experiencia en Estados Unidos. Además, muchos de estos dramaturgos se enfrentan con el dilema de escoger entre escribir en español, con un público limi-

tado, o escribir en inglés, y así tratar de incorporarse a un teatro nacional. *To mainstream or not to mainstream, that is the question*. ¿Y porqué no hacerlo, ya que el puertorriqueño es estadounidense por nacimiento?

Con la Revolución Castrista, la situación del cubano en Estados Unidos también ha sido peculiar, pero a diferencia de los mexico-americanos y los puertorriqueños, aquél es un exiliado político quien fue recibido como ningún otro latinoamericano lo haya sido. La ideología de la guerra fría y el temor absoluto al comunismo en Estados Unidos, hizo que se les facilitara a las primeras oleadas de exiliados cubanos programas federales para ayudarles a aprender inglés cuanto antes. Pero esto no se hizo a expensas del español. Como al principio muchos cubanos pensaban que estaban sólo de pasada en Estados Unidos, hicieron todo lo posible por conservar la lengua materna. Además, ésta ha sufrido menos las influencias del inglés, dado que en Miami, por lo menos, el español casi ha llegado a ser el idioma mayoritario.

Debido a estas circunstancias, desde los años 60 muchos de los cubanos en Estados Unidos han seguido «haciendo cultura» en español. Muy pronto en Miami surgió un teatro del exilio que es ahora una de las muestras más importantes de un teatro escrito y montado en español en Estados Unidos, que cuenta con dramaturgos de renombre (como Eduardo Machado, quien llegó de niño con el Proyecto *Peter Pan*; y Matías Montes Huidobro, quien llegó con una carrera dramática ya hecha) y espacios donde estrenar (el Teatro Avante y La Ma Teodora son los dos principales). Aunque durante mucho tiempo la conexión con la isla de origen ha sido muy problemática y reducida debido a la política USA/Cuba, poco a poco en años recientes ha habido más y más contacto directo entre dramaturgos de ambos lados, creando así un ambiente aun más propicio para un teatro en español. Sin embargo, hay que reconocer que la única persona cubana que tiene reconocimiento fuera de este contexto, ha escrito casi exclusivamente en inglés: María Irene Fornes, cuyo renombre es tal que figura dentro de todas las historias del teatro norteamericano reciente, es además, la única persona de as-

ciencia latina que haya corrido esta suerte (a Luis Valdéz se le incluye a veces, pero siempre señalándolo como un dramaturgo étnico, mientras que a Fornes no).

Claro está que el mexicano, el puertorriqueño y el cubano no son los únicos hispanohablantes en Estados Unidos; los hay de todos los países y entre ellos hay numerosos dramaturgos (uno de los ejemplos más conocidos quizá sea el chileno Ariel Dorfman). Aunque la que escribe estas líneas no los conoce a todos ni tampoco a todos los teatros donde podrían estrenar en su lengua materna (además de los ya mencionados hay que añadir el Teatro Gala en Washington y el Repertorio Español en Nueva York), sí creo que al conocerlos vería un patrón bastante generalizado: su número más reducido sería el de los que escriben en español con un ojo a que se les monte en esa misma lengua. También serían ellos los que menos oportunidad tendrían de conocerse fuera de un contexto latino; algunos lo quieren así, pero los que no, buscan la manera de que se les traduzca al inglés. La mayoría de ellos escribirían en una mezcla de español e inglés, y algunos totalmente en inglés, éste último siendo no sólo el idioma que viene siendo más el suyo, sino también el de un público potencialmente mucho más numeroso. ¿Está bien o mal esto? ¿Se debe a imperialismos lingüísticos o a procesos naturales de la experiencia del inmigrado o exiliado? Ambas preguntas son calurosamente debatidas, y no son de respuesta fácil. Siempre hay la esperanza de que en Estados Unidos pueda haber espacio para un teatro recurrido por todos en ambos idiomas. Por ahora, sin embargo, cuando se monta teatro en español, de dondequiera que venga el dramaturgo, esto sigue siendo un evento especial, aun en lugares como Nueva York, San Francisco, Chicago, Los Angeles. Pero como se ha subrayado antes, dichas ciudades no son los Estados Unidos. En todo el resto del país, monolingüe por excelencia, el dramaturgo de habla española que quiera hacer carrera ahí, ineludiblemente tendrá que escribir en su lengua adoptiva. Entre el español y el inglés, éste casi siempre sale ganando. Así que háblame si quieres, pero por favor, hazlo en English. ■

Muy pronto en Miami surgió un teatro del exilio que es ahora una de las muestras más importantes de un teatro escrito y montado en español en Estados Unidos.
